UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Proměna motivu smrti v díle Františka Langera**

*The Development of the Motive of Death in the Works of František Langer*

OLOMOUC 2021 Bc. Michala Kropáčková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne Podpis

Děkuji doc. Mgr. Eriku Gilkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky při psaní této práce a hlavně za jeho bezmeznou trpělivost a podporu. Dále děkuji Mgr. Zuzaně Jurajdové za podnětné komentáře a dodatečné opravy.

Obsah

[Úvod 5](#_Toc75294629)

[1 Osobnost a tvorba Františka Langera 7](#_Toc75294630)

[2 Motiv smrti 10](#_Toc75294631)

[2.1. Vývoj motivu smrti v průběhu dějin 10](#_Toc75294632)

[3 Proměna motivu smrti v díle Františka Langera 17](#_Toc75294633)

[3.1 Snílci a vrahové 17](#_Toc75294634)

[3.2 Periférie 27](#_Toc75294635)

[3.3 Předměstské povídky 31](#_Toc75294636)

[3.4 Mrtví chodí mezi námi 35](#_Toc75294637)

[3.5 Andělé mezi námi 39](#_Toc75294638)

[Závěr 47](#_Toc75294639)

[Anotace 50](#_Toc75294640)

[Resumé 51](#_Toc75294641)

[Použitá literatura a prameny 52](#_Toc75294642)

# Úvod

Smrt zaujímá v lidském životě významné místo. Je více či méně přirozeným koncem života, událostí nevyhnutelnou pro všechny, a přesto se vymyká našemu chápání. Je nepoznaná, tajemná, bez důkazů. Můžeme ji běžně prožít vždy jen jako diváci, nikdy jako přímí účastníci, jelikož v opačném případě již nedokážeme podat svědectví o její pravé povaze.

Pravá povaha smrti a to, co následuje po ní, se v průběhu věků stala důležitým společenským tématem. Aby ji lidská mysl dokázala přijmout a lépe pochopit, přiřazovala jí různé podoby – antropomorfizovaná božstva, cestu, nepřekonatelnou sílu nebo osud. To všechno zastupuje jen zlomek představ, které kolem tématu smrti vznikly. Smrt sloužila dokonce jako prostředek moci a manipulace s veřejností, ve formě nabídky posmrtné odměny za službu v životě. Není tedy divu, že tak důležité téma postupně proniklo i do literatury.

Literatura funguje v určitém slova smyslu jako zrcadlo lidské společnosti. Odráží témata, která jsou pro nás významná, aktuální. A právě smrt bude vzhledem ke své absolutnosti a nepoznatelnosti aktuální vždy.

Velké změny v podobě pojetí smrti a jejího zobrazování se vždy odehrávaly v reakci na signifikantní tragické dějinné události, jako byly například morové rány či válečné konflikty. Z tohoto důvodu je pro tento motiv významné 20. století. V období dvou světových válek a nebývalého technologického pokroku stanul člověk náhle tváří v tvář nejen kolosu smrti, ale i krizi vlastní role ve světě.

Na tyto události pak reagovala řada autorů, z nichž někteří se svým způsobem tematizace tehdy aktuálních motivů, ale i jejich volbou nesmazatelně vepsali do dějin české literatury. Mezi takové autory se řadí i František Langer. Ač se dnes jedná spíše o marginálního autora známého převážně znalcům české literatury, ve své době patřil k předním spisovatelům. Oblíbené byly především jeho legionářské povídky, světový věhlas mu však vynesla dramata. Mimo jiné se Langer řadí k autorům tzv. problémových dramat zaměřených na složitá témata, v nichž jsou prezentována různá hlediska postav, přičemž tento střet je předpokladem pro ztělesnění různých idejí, aniž by se autor snažil dojít k jednomu správnému řešení. K takovým hrám řadíme i níže zmíněné dílo *Andělé mezi námi* zabývající se problematikou eutanázie.

Eutanázie a smrt s ní neodmyslitelně spojená tvoří jen malou část pojetí motivu smrti u Františka Langera. Jak se lze přesvědčit v rámci této práce, smrt je jedním z jeho častých motivů a je na ni nahlíženo z různých hledisek a různými způsoby. Sledováním těchto pojetí chci zmapovat potenciální vývoj a případnou proměnu motivu smrti napříč Langerovými díly, přičemž částečně bude zohledněna doba, v níž díla vznikala. Jelikož František Langer prošel oběma světovými válkami, je možné domnívat se, že bouřlivý dobový vývoj spolu s jeho lékařským i vojenským povoláním pravděpodobně zanechaly stopu v jeho tvorbě a přispěly k proměně náhledu na tento motiv.

Bakalářská práce se z toho důvodu bude skládat ze tří částí. První z nich představí samotného autora a nastíní jeho život, jehož vývoj mohl mít vliv na postupnou proměnu zpracování motivu smrti. Druhá kapitola se bude věnovat teoretickému vývoji smrti, jak byla v průběhu dějin vnímána společností a jak se tento náhled postupně proměňoval. Vzhledem k obsáhlosti problematiky smrti jakožto motivu se budu vyhýbat hledisku etickému, biologickému a pozdějším moderním psychologickým a filozofickým pojetím a soustředím se spíše na hlavní linii vývoje od počátku věků po 20. století.

V ústřední části své práce budu vycházet z pramenů, konkrétně se bude jednat o povídkové sbírky *Snílci a vrahové*, *Předměstské povídky*, esejistickou novelu *Mrtví chodí mezi námi* a dramata *Periférie* a *Andělé mezi námi*, které budu analyzovat na základě zdrojů sekundárních. Tato analýza si klade za cíl především zjistit, jak autor vnímal motiv smrti, jakým způsobem s ním nakládal a zda a případně jak se toto pojetí proměňovalo v průběhu jeho tvorby.

Tato práce si neklade za cíl analyzovat tehdejší období ani smrt jako takovou, pouze se pokouší zprostředkovat myšlenku, kterou František Langer o této problematice ve zkoumaných dílech zanechal a jak se vyvíjela.

# Osobnost a tvorba Františka Langera

František Langer byl bezesporu výjimečnou osobností s řadou literárních, ale i profesních a společenských zásluh. Jako spisovatele ho charakterizovala především žánrová pluralita – mezi jeho díla patří povídky, legionářská literatura, dramata, loutkové hry, ale i literatura pro děti. Ve své době byl uznávaným evropským dramatikem, i v Čechách se těšil velkému věhlasu. V padesátých letech však jeho sláva značně pohasla, prózy byly vydávány spíše sporadicky a také divadelní hry se dočkaly jen mála inscenací, což zapříčinilo postupný úpadek jeho popularity. I přes vydání *Spisů Františka Langera* a existenci literární ceny[[1]](#footnote-1) a nadace[[2]](#footnote-2) nesoucích jeho jméno skončil Langer pro neodbornou veřejnost téměř zapomenut. Proto považuji za důležité připomenout alespoň v krátkosti jeho životopisné údaje.

František Langer se narodil 3. března v Praze v Královských Vinohradech roku 1888 do rodiny českožidovského obchodníka. Na tomto místě zároveň prožil většinu svého života. Praha se stala jedním z jeho velkých inspiračních zdrojů a podobně těsně byl spojen s Vinohradským divadlem, přestože jeho první hra byla uvedena v Národním divadle (Bradbrook, 1966, s. 486).

Vystudoval lékařskou fakultu, kde roku 1914 získal doktorát. Již v té době se zajímal o psychiatrii, což se později výrazně odrazilo v jeho tvorbě. Literatuře jako takové se však začal věnovat již během studií a v průběhu života se setkal s mnoha významnými literárními osobnostmi, jako byli například Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek, František Gellner, Eduard Bass,[[3]](#footnote-3) ale i s různými výtvarnými kritiky a teoretiky (např. Karel Kramář nebo Václav Vilém Štech) či hudebníky (např. Jaroslav Křička) (Vojtková, Justl a kol., 2000, s. 10). Již jako student se přitom zapojoval do různých studentských revuí a později publikoval v periodikách, jako byly např. *Lumír*, *Národní Obzor*, *Zlatá Praha*. S přítelem Jaroslavem Haškem spoluzaložil v roce 1911 Stranu mírného pokroku v mezích zákona.

Dalším z Langerových velkých inspiračních zdrojů byla první světová válka, do níž se zapojil krátce po dokončení svých studií na lékařské fakultě. Jako plukovní lékař sloužil na frontě v Bukovině a v roce 1916 se nechal zajmout na ruské frontě u Černovic. Byl internován v různých zajateckých táborech, než vstoupil do československých legií, kde se po únoru 1917 stal šéflékařem 1. pluku. Také organizoval nábor vojáků. Tato zkušenost se stala inspiračním zdrojem pro legionářské povídky zveřejňované v legionářských časopisech. Do Čech se přes Japonsko a Čínu vrátil roku 1920 (Zajíčková, 2015). Přestože po válce získal místo jako armádní lékař, jeho srdce patřilo literatuře, které se nadále věnoval. To mu umožnilo dle jeho vlastních slov především pochopení nadřízených, kteří ho dosazovali na administrační a organizační pozice (Společnost Františka a Jiřího Langerových, 2014).

Druhou světovou válku strávil v exilu ve Francii a v Anglii (Bradbrook, 1966, s. 487). Tam emigroval roku 1939 a vrátil se po roce 1945. Jako plukovník velel zdravotnictvu československé armády a spolupracoval s BBC (Vojtková, Justl, 2000, s. 10).

Většina jeho rodiny během druhé světové války zemřela v koncentračních táborech, bratr Josef spáchal sebevraždu a další z bratrů, Jiří, zemřel na nemoc během svého útěku do Palestiny. Sám Langer po návratu z Anglie získal byt na Smíchově, kde se nadále věnoval literární tvorbě. Jak již bylo zmíněno, ani toto období nebylo pro Langera jednoduché, jelikož se i s rodinou ocitl v hledáčku Státní bezpečnosti. Kvůli tomu měl zakázáno publikovat, stejně tak se nesměly uvádět jeho divadelní hry. Langer však psal až téměř do své smrti, např. *Bronzová rapsodie* pochází z roku 1962 (autor skonal 2. srpna 1965) (Společnost Františka a Jiřího Langerových, 2014).

V roce 1994 byla jeho ženou založena Nadace Františka Langera, která vyhlašuje literární soutěž o cenu Františka Langera, a roku 1995 mu byl in memoriam udělen Řád Tomáše Garrigua Masaryka II. třídy za vynikající zásluhy o demokracii a lidská práva (Vojtková, Justl, 2000, s. 11).

Langer ve své tvorbě vycházel hned z několika zdrojů. Kromě osobních lékařských a válečných zkušeností ho ovlivnila převážně ruská, francouzská a anglická literatura (Bradbrook, 1966, s. 487). Přestože dnes je známý převážně pro svá dramata, jeho první pokusy sestávaly z krátkých povídek a básní.

Svá první díla psal ještě pod vlivem neoklasicismu. K nim řadíme např. *Zlatou Venuši* (1910), *Noc* (1914), *Svatého Václava* (1912) nebo *Miliony* (1915). Jeho pojetí humanismu se často připodobňuje k pojetí Karla Čapka, na což mohlo mít vliv právě jejich přátelství.

Mezi významné motivy jeho tvorby, často rozvíjené na postavách spadajících do nižší vrstvy pracujících lidí, patří láska, mezilidské vztahy, smrt, trest a ruku v ruce s ním pocit viny.

První veřejný úspěch Langerovi přinesla hra *Velbloud uchem jehly* (1923), mezi jeho nejúspěšnější díla však patří bezesporu *Periferie* (1925), za niž získal státní cenu. Vedle povídek a divadelních her napsal i několik děl určených dětským čtenářům, např. *Pražské legendy* (1956), *Pes druhé roty* (1923), *Děti a dýka* (1942), nebo *Bratrstvo bílého klíče* (1934). Za povšimnutí stojí i Langerův jediný román s fantaskními prvky *Zázrak v rodině* (Bradbrook, 1966, s. 487–490).

Za jeho nejplodnější období lze považovat dobu mezi světovými válkami, kdy se stal jednou z významných postav české literatury. Roku 1947 mu byl udělen titul národní umělec, později bylo ovšem jeho jméno režimem potlačeno, kvůli čemuž z čtenářské mysli takřka vymizel (Pěkný, 1996, s. 331).

Langerovy dialogy, ale i samotné vyprávění jsou velmi živé, styl vyprávění převážně prostý a plynulý, na což mělo vliv pravděpodobně jeho přátelství s Karlem Čapkem. Pevné přátelství ho poutalo i s Jaroslavem Haškem (Bradbrook, 1966, s. 490).

František Langer bezesporu patřil mezi význačné spisovatele 20. století a nebýt režimního útlaku, byl by výraznou osobností i dnes. Z jeho děl je patrný příklon k humanismu a jakožto umělec zůstal věrný svým ideálům, což mu bohužel vyneslo mnoho příkoří ze strany vládnoucí moci. I přes toto částečné potlačení jeho jména však jeho myšlenky a rozvíjené motivy zůstávají na svou dobu pokrokové a dodnes aktuální.

# Motiv smrti

Smrt je jednou z událostí, které lidský život provází od počátku dějin. Svou konečnost si zřetelně uvědomujeme, ale zároveň pro nás zůstává velkou neznámou. Proto se smrt stala předmětem mnoha diskuzí i teorií a v průběhu dějin prošlo její vnímání množstvím proměn – od smrti přijímané, vypuzené, až po smrt nihilistickou. Cílem této kapitoly je nabídnout stručný přehled o postupném vývoji tohoto fenoménu v lidských dějinách, aby bylo možné v analytické části práce lépe postihnout vzájemné souvislosti mezi proměnou v chápání motivu smrti v dějinách a v samotném díle Františka Langera. Z důvodu omezeného rozsahu a celkového zaměření této práce se kapitola soustředí převážně na vývoj smrti v západní kultuře do 20. století.

## Vývoj motivu smrti v průběhu dějin

V dnešní moderní společnosti již díky pokročilým technologiím a medicíně není smrt běžnou záležitostí. Většinou žijeme v dostatečně kvalitních životních podmínkách, aby pro nás představovala výjimečnou událost, mnohdy zdrcující. Současný svět si tedy navykl smrt tabuizovat, ignorovat, nebo se jí obávat. Tak tomu ale vždy nebylo.

V raných primitivních kulturách byla smrt kvůli nedostatečně rozvinutému lékařství a špatným životním podmínkám častou událostí. Přestože z tohoto období nemáme mnoho zdrojů (chybí především písemné prameny), můžeme dělit tehdejší společnost na tu, jež se bála smrti, jelikož věřila v její nepřirozenost a náhodnost, a na tu, která ji vnímala pouze jako přechod do jiného světa. Tento přechod byl zesnulým usnadňován (a v některých případech i umožňován) různými pohřebními rituály a náboženskými praktikami. Co se týče chování, mrtví byli většinou buď uctíváni (např. uctívání předků, které v některých kulturách přetrvalo dodnes), nebo obáváni (např. strach ze zlých či mstivých duchů). V některých kulturách se dodržovaly různé upomínkové rituály, ať už s pouhou vzpomínkovou funkcí, nebo jako forma usmíření zesnulých a obrana před jejich hněvem (San Filippo, 2006, s. 4–5).

Mytologie dochovaná ze starověku nám dokládá, že rané kultury věřily v život po smrti. Tuto teorii ostatně potvrzují archeologické nálezy ze starověkého Egypta, Řecka, Říma i od amerických indiánů. Objevené hroby signalizují (v některých případech velmi rozsáhlé) přípravy na posmrtný život. Mrtví bývají nalezeni s mnoha artefakty, majetkem, který využívali za života a o němž tehdejší lidé pravděpodobně věřili, že si ho budou moci odnést do sféry posmrtného života. Smrt tak byla v těchto případech vnímána pouze jako jakýsi přechod do jiného světa. Například starověcí Egypťané investovali do přípravy na smrt mnoho času a energie, jelikož na rozdíl od pomíjivého života pro ně smrt představovala věčnou entitu, v níž si, pokud se jim podaří zachovat tělo do posmrtného života, budou moci užívat (tento pohled se ostatně příliš neliší od pozdějšího křesťanského, případně severského vnímání posmrtného života, z čehož lze vyvodit, že lidé měli potřebu věřit v pokračování, možná aby popřeli strach z tehdy krátkého života). Z toho důvodu své zesnulé balzamovali a spolu s různým majetkem je ukládali buď do země, nebo do propracovaných hrobek.

Oproti tomu pro Řeky znamenala smrt odpoutání nesmrtelné duše (která byla součástí mysli) od těla; dle jejich filozofie žila duše před tělem a bude žít i po jeho zániku. Díky tomu necítili ze smrti strach. Podobnou filozofii zastávali i Římané, jejich pohřby se však lišily způsobem pohřbívání a některými vykonávanými rituály (stejné zůstává např. položení mince pro převozníka mrtvých do podsvětí, liší se však posmrtnými průvody atd.) (San Filippo, 2006, s. 6–7).

Ariés definuje celkem tři stadia vývoje porozumění smrti v západní kultuře. První z nich vymezuje mezi 6. a 12. stoletím, druhé zhruba od poloviny 12. století do 17. století a poslední až do století dvacátého (Ariés, 2000).

Počátky vývoje konceptu smrti v západní kultuře tedy můžeme vysledovat zhruba do raného středověku. Tehdy bylo na smrt nahlíženo z hlediska převážně křesťanského, a to v podstatě až do novověku, kdy úlohu církve převzala filozofie, přičemž samotné pojetí smrti vždy úzce souviselo se samotným nahlížením na jedince a jeho individualitu.

Středověk je první období, v němž bylo pojetí smrti určitým způsobem zobecňováno. Přestože, jak píše např. Ariés (2000), pochází první představy o ní pravděpodobně již z doby pravěku, teprve raný středověk přinesl dostatečné zdroje, z nichž můžeme získat jasnější obraz o tehdejším postoji ke smrti (Ariés, 2000a, s. 16–17).

V tomto období byla smrt přijímána jako osudová a nevyhnutelná. Vzhledem k častým úmrtím nebyla vnímána jako něco zvláštního, naopak se jednalo o poměrně běžnou událost (tehdejší průměrná délka života nesahala vysoko, vliv na to měly především špatné životní podmínky, zanedbávané hygienické návyky a omezené medicínské znalosti). Pro některé znamenala smrt dokonce vysvobození z těžkostí života – především díky křesťanství znamenalo úmrtí pouze přechod do lepšího posmrtného života. To se týkalo zejména nižší společenské vrstvy (San Filippo, 2006, s. 6–7). V této fázi byla jediným zdrojem znalostí o smrti církev, stejně tak rozjímání o ní bylo výsadou církevních představitelů, kteří posléze představy o ní skrze kázání zprostředkovávali obyčejnému lidu. Byli tak jedinou spojkou mezi obyčejným člověkem a smrtí včetně toho, co se dělo po ní. Víra tedy zároveň sloužila jako prostředek kontroly chování jednotlivce a zachování řádu ve společnosti – pouze řádně žijící jedinec měl zaručený posmrtný život v ráji[[4]](#footnote-4) (Davies, 2007, s. 28).

Z dostupných zdrojů proto historikové vyvozují, že v období mezi 11. a 13. stoletím byl vztah ke smrti vesměs pozitivní. Mohla za to převážně nábožensky motivovaná představa Ráje, kam se měl umírající dostat, pokud vedl dostatečně záslužný a mravný život. Pro tuto historickou epochu je zároveň charakteristická víra ohlašující brzký příchod smrti, jedinci tak byl dán čas uspořádat si osobní záležitosti jako např. závěť nebo rozloučení s blízkými. Jednou z forem znamení byl sen, což nakonec vyústilo v představu smrti jakožto dlouhého spánku. Naopak náhlá smrt se jevila jako nepřirozená a nemluvilo se o ní. Mezi další nevhodné způsoby smrti patřila smrt bez svědků a obřadu, jako je utopení, nalezení neznámého těla atp., jelikož se věřilo, že takový jedinec je prokletý (což způsobilo následné problémy s pochováním zesnulého a jeho myšleným přechodem na onen svět).

Tento postoj se snažila změnit až křesťanská církev, která náhlou smrt interpretovala jako vůli Boha. Dalším z typických rysů souvisejících s umíráním v tomto období byla absence emocí. Umírající se neobracel k milovaným ani k blízkým či příbuzným, pozornost se zaměřovala spíše vítězství a uskutečněné činy, důraz byl kladen na hrdinskou smrt jako ukončení služby Bohu a vládci, která měla být odměněna pobytem v ráji. V literárních památkách tak chybí hluboké subjektivní emoce umírajícího, na něž jsme zvyklí z moderního umění. Na druhou stranu památky, z nichž Ariés čerpá, jsou do značné míry stylizované a nezachycují prostý lid. Z dostupných materiálů lze však usuzovat, že smrt provázel klid a její přijetí jakožto nevyhnutelného konce. Po vzoru Ježíše Krista docházelo totiž k idealizaci smrti, jelikož byla interpretována jako pouhá brána do nového života. Věřící byli tedy pobízeni k tomu, aby se na ni těšili (Ariés, 2000a, s. 23–30).

Skutečnost, že smrt nebyla považována za nic výjimečného, se odrážela i v samotném způsobu pohřbívání. Hřbitovy se tehdy umisťovaly vně osídleného území a mrtví byli vnímáni převážně v intencích pohanských představ. To se změnilo až se sílícím vlivem křesťanství, v jehož rámci se stavěly kostely dohlížející na pohřeb a k němu náležející rituály podléhající křesťanským představám. Ke změně pohanského vnímání smrti sloužily různé církevní obřady, např. zádušní mše nebo svěcení půdy, do níž byla těla zemřelých ukládána. Svou roli sehrála i vštípená představa, že pokud bude zesnulý pohřben poblíž světce, přimluví se za něj dotyčný u Boha a poskytne mu ochranu (tamtéž).

Tato představa smrti se pozvolna proměnila v průběhu 12. století. Vliv na to měla individualizace člověka a zaměření na otázku povahy duše a těla. Do hry totiž vstoupil kromě Posledního soudu ještě očistec, který dával duši díky přímluvě pozůstalých možnost očistit se a dosáhnout následně spásy v ráji.

Smrt se v této době také přesunula z vyobrazení symbolického do roviny antropomorfické. Začala být personalizována a objevovala se její znázornění jako např. ženy s kosou nebo lovce s lukem. Důležité je, že byla stále zobrazována samostatně, zaměřená především na jedince (Corvisier, 2002, s. 12).

Výrazným zlomem ve vnímání smrti byl příchod morové epidemie. Ta způsobila ve 14. století masivní vlnu úmrtí, což zapříčinilo i následnou změnu ve vidění i přijímání smrti. Jedním z dokladů je změna jejího vyobrazování – z jednotlivců, kteří lovili, případně přetínali život člověka, se stala pole mrtvých a koncem 14. století přichází figura smrti tančící. Obrazy dominující smrti můžeme vidět ještě v 16. století a lze z nich snadno vyčíst, jak velký zvrat ve vnímání tohoto fenoménu znamenaly morové rány. Hromadné umírání způsobené touto infekcí vyvolalo změnu i v přemýšlení o smrti. Činnost, do té doby vyhrazená především církevním autoritám, se stala běžnou i pro veřejnost, která cítila potřebu nějak reflektovat strach z toho, co přijde, až jedinec vydechne naposled. Svou roli v proměně vnímání smrti hrála i církevní reforma odmítající očistec jako dimenzi posmrtné existence, což jen podpořilo vnitřní strach v lidech (Corvisier, 2002, s. 15–29).

Dalším faktorem v proměně vnímání fenoménu smrti byly *artes moriendy*, dřevoryty, které měly člověka připravit na posmrtné události a poučit jej o závěrečné zkoušce, během níž byl vyhodnocen smysl celého života umírajícího. Ta spočívala v souboji pekelných a nebeských mocností o duši umírajícího. Jejich šíření nadále přispívalo hojnějšímu využívání toposu smrti (tamtéž).

I přes vlnu strachu přetrvala představa klidné nebo také šťastné smrti, na niž je třeba se připravit, až do 16. století, kdy se do centra dění dostal jedinec v konfrontaci s mocností, která ho zdaleka přesahuje. Teorie se začaly zabývat metafyzickou povahou smrti, která v lidech opětovně vzbuzovala strach. Vliv na to měly i jevy způsobené nyní masovým úmrtím asociované se smrtí, jako je utrpení a bolest. Vyrovnaný odchod na onen svět tak napadly strach a úzkost.

Počátkem 16. století si lidé sice uvědomovali ohraničenost svého života, čím dál více však vzrůstala touha po věčnosti, v níž by člověk v nějaké formě spočinul. Výrazná individualizace se zároveň stala výchozím bodem pro budoucí překonání univerzálního pohledu na smrt a přechodu k metafyzickému pohledu a výkladu filozofickému, což se odrazilo již v dalším období, v němž se však konečná naděje stále upínala k Bohu.

Významnou roli hrála smrt i v období baroka, kdy se osud člověka smrštil na cestu ke smrti a jedinou nadějí byla víra v Krista, který měl duši spasit a uvést ji ve věčnost. Podobné motivy pozorujeme např. v díle Jana Amose Komenského. Představy o smrti dosahovaly v tomto období až naturalistické povahy a jedním z častých námětů bylo *memento mori*, tedy „pamatuj na smrt“. Rovněž umrlčí tématika byla čím dál častější, což mělo vliv na nárust počtů kostnic (Ariés, 2000a, s. 142–153).

Mrtví byli až na výjimky pochováváni na hřbitovech mimo obydlená sídla a do té doby běžné pohřby v chrámech byly zakázány. Smrt tak byla vyloučena z lidských životů, avšak v mysli zůstala přítomná (Ariés, 2000b, s. 328–331).

Ke konci druhého Ariésem vymezeného období si člověk začal výrazněji všímat své smrtelnosti, už se nezaměřoval na smrt ostatních, ale na tu vlastní a zanikl tak koncept smrti veřejné. Na její místo nastoupila smrt soukromá zdůrazňující vlastní prožití umírání a posmrtný život, který se stal důležitějším než to, co se stane po smrti s ostatními (San Filippo, 2006, s. 7).

Ve století sedmnáctém nastoupil věk racionality povzbuzený rozvojem přírodních věd. Člověk se odklonil od víry jakožto zdroje informací o smrti a posmrtném životě a obrátil se pro vysvětlení k vědě. Typickým konceptem byla v tomto období ověřitelnost poznaného a filozofové se začali ptát po podstatě člověka. Blaise Pascal hledal ještě spásu v Bohu, filozofie se však od náboženských odpovědí postupně odklonila (tamtéž).

Poslední období vymezované Ariésem lze charakterizovat opětovným obratem k ostatním, neboť význam smrti ostatních opět převyšuje naši vlastní smrt. V umění a literatuře dokonce docházelo k její romantizaci, byla oslavována i personifikována, podobně jako byla glorifikována v raném středověku. Posmrtný život byl vnímán jako klidný a krásný, lidé doufali v opětovné setkání se ztracenými blízkými a v nesmrtelnost duše (San Filippo, 2006, s. 7–8). Podle Ariése zůstává smrt ke konci poslední fáze *poznaná* a *zkrocená* (Ariés, 2000b, s. 58) a novým zdrojem poznatků o ní se stala filozofie.

Výraznou osobností zabývající se filozofií smrti v 19. století byl Arthur Schopenhauer. Soustředil se především na rozumové vnímání smrti člověka – dle jeho teorie vznikla náboženství a filozofie na popud lidského rozumu, který si je stvořil jako obranu proti jistotě blížící se smrti. Díky znalosti asijských filozofických systémů obohatil evropské smýšlení o smrtelnosti principy z buddhismu. V jeho myšlenkách se tak objevuje jistá odevzdanost smrti až lhostejnost a zároveň kritika církevní představy věčného lidského života a údělu. Pod vlivem východních filozofií vytváří myslitel koncept životního principu, tj. životní síly, která neustále působí na hmotu a nezaniká ani po smrti jedince, ale setrvává v přírodě (Schopenhauer, 1996, s. 5–6).

Z buddhismu zároveň přejal i představu, že všechny naše blízké (se silně pozitivním i negativním vztahem) si s sebou neseme neustále – během koloběhu zrození a smrti se rodí s námi a zůstávají s námi v podobném vztahu, my si je pouze nepamatujeme. Odvrátil se tak od křesťanské představy opětovného shledání na onom světě (Schopenhauer, 1996, s. 72–73).

Další proměnou ve vnímání byl přesun od smrti veřejné ke smrti osobní a osamělé. Na rozdíl od vnímání středověkého, kdy byl odchod na onen svět zobrazován jako klidný a mnohdy hrdinský, 19. století s sebou přineslo představu žalu a naděje na opětovné shledání v posmrtném životě (která se postupem času vytratila a byla nahrazena nihilistickými myšlenkami o konci života bez možnosti jeho pokračování či reinkarnace v jakékoli formě).

Pozoruhodné myšlenky přinesl tomuto období i dánský filozof Kierkegaard. Podle něj totiž nebyla hlavním jevem v životě člověka smrt, ale čin, který člověku pomůže život naplnit, přesáhnout sám sebe. Jeho koncept nemoci k smrti se zaměřuje na naději a zoufalství. To podle něj v lidském životě nevychází z konečnosti smrti, ale ze skutečnosti, že většina lidí nedosáhne svého pravého já, což je podle něj horší než smrt samotná (Davies, 2007, s. 133–134).

Dvacáté století přineslo řadu filozofických i psychologických teorií zabývajících se tematikou smrti, velmi výrazným byl pak proud existencialismu. Jedním z filozofů, který položil základy rozvíjené dalšími mysliteli, byl Albert Schweitzer. Stejně jako Sigmund Freud tvrdil, že vše podléhá smrti, kterou spojoval s rozkladem, nicméně rozvinul teorii, že pokud smrt existuje všude kolem nás, mohla by sídlit i v nás samotných. Dále podle něj církev člověka tak dlouho děsila smrtí a možností ztráty věčného života, až tato víra ztratila smysl a nahradila ji vnitřní prázdnota, ve které se smrt jako taková vytrácí. Křesťanství jako takové však nezavrhoval, tvrdil, že bychom si měli vyvinout opět klidný a přirozený přístup ke smrti vycházející z víry v Boha, jelikož je to jediný způsob, jak začít přijímat život jako dar a prožít jej naplno, což vnímal jako jedinou cestu k překonání smrti. Poté už by v nás zůstal jen strach z odloučení od ostatních, neboť vazby na ostatní (být potřebný a zároveň někoho potřebovat) jsou v životě nejdůležitější hodnotou (Davies, 2008, 134–136).

Dalším zastáncem křesťanské filozofie ve spojitosti se smrtí byl irský spisovatel C. S. Lewis, jehož pohled na smrt je z hlediska víry velmi tradiční. Smrt interpretoval jako důsledek Božího trestu a zároveň jako způsob záchrany lidstva skrze vzkříšení Ježíše Krista. Strach ze smrti přisuzoval vědomí, že se stáváme něčím jiným a ztrácíme sami sebe (tamtéž).

Minulé století samotné se (podobně jako v historii období morových a jiných epidemií) stalo stoletím smrti. Válka, nemoci (např. HIV), epidemie a holokaust rozpoutaly řadu existenciálních diskuzí spojených s problematikou identity, smyslu života a smrti. Ta se v životě člověka stala opět všudypřítomnou entitou spojovanou s utrpením a strachem. Někteří zacházeli tak daleko, že věřili, že se jedná o generaci Konce. Teorií vzniklo pod tlakem doby tolik, že je v této práci nelze dostatečně postihnout a ostatně to není ani jejím účelem. Zároveň je samozřejmé, že na problematiku smrti lze nahlížet z mnoha jiných hledisek, např. psychologického (tímto tématem se zabývali Sigmund Freud či Erik Erikson), biologického či etického, ale vzhledem k cíli této práce považuji za důležitější postihnout ji především z hlediska historicko-sociologického, tj. jak byla smrt vnímána a zpodobňována v průběhu věků. Je nasnadě, že ani po této stránce není výčet kompletní, ale zahrnuje pouze stěžejní momenty v historii vývoje tohoto fenoménu.

# Proměna motivu smrti v díle Františka Langera

Tato část práce se zaměřuje na analýzu motivu smrti ve vybraných dílech Františka Langera. Konkrétně se jedná o výběr povídek i divadelních her napříč autorovou tvorbou. Zaměří se především na díla *Snílci a vrahové* (1921), *Periférie* (1925), *Předměstské povídky* (1926), *Mrtví chodí mezi námi* (1930) a *Andělé mezi námi* (1931).

## Snílci a vrahové

Tato sbírka povídek (a částečně i autorova tvorba) se ve velké míře zaměřuje na bilanci mezi smrtí a ženou. Z dvaceti povídek se více než polovina nějakým způsobem dotýká motivu smrti, jak již napovídá samotný název sbírky, přičemž autor čtenáři předkládá rozmanitou plejádu využití tohoto motivu.

Již v první povídce „Kovářka a já“ vypravěč prezentuje smrt hned v několika podobách, přičemž hlavním motivem je smrt jako zdroj štěstí, smrt osvobozující. Příběh podává hlavní hrdina, který si najde práci u kováře a jeho krásné ženy, k níž brzy začne cítit náklonnost. Jelikož je kovář násilník a alkoholik, začne kovářka jeho city brzy opětovat. Jejich vztah postupně eskaluje a situace nakonec vyústí až v nenávist ke kováři a jeho vraždu manželkou. Oba milenci přitom jeho smrt vnímají jako osvobozující:

*„Mohu historii onu vypsati, neboť jsem již stár, a dříve než ji budete čísti, budu mimo lidskou moc a právo.“* (Langer, 2000, s. 137).

Hlavní hrdina se teprve s blízkostí smrti může vyzpovídat ze svých hříchů, nečiní tak však s těžkým svědomím a nevyžaduje trest,[[5]](#footnote-5) jako později např. Franci z *Periférie*. Naopak vnímá myšlenky na násilnou smrt jako přirozené:

*„Jen kovář rušil náš klid. Byl tvrdým hrotem, který byl mezi námi. A čím více mne kovářka milovala, tím více se stupňoval její hnus a nenávist k muži. Někdy odpor její k němu byl tak veliký, že vzpomenuvši si na něho v mém obětí, volala: ‚Já ho zabiju, jistě ho zabiju!‘ Připadalo mi to zcela přirozeným.“* (Langer, 2000, s. 140).

Stejně přirozeně je pak vnímána i samotná smrt. Jako by se pro aktéry stala pouhým prostředkem k realizaci jejich společného soužití a zároveň východiskem z trýznivé situace. Současně do hry vstupuje jistá zaměnitelnost – jak živých, tak mrtvých:

*„Zavedla mne do světnice, ukázala na prázdné místo kovářovo na lůžku a řekla: ‚Teď zde budeš ty, teď jest toto místo tvým, jeho jsem zaškrtila.‘“* (Langer, 2000, s. 141).

*Ba po čase, když ve vsi, jež byla na řece pod námi, vylovili mrtvolu, kterou nikdo nemohl poznati, pokládali ji za kováře. […] Mrtvého pohřbili místo kováře, a i pěkný kámen dostal na hrob.“* (Langer, 2000, s. 142).

Výše zmíněná ukázka poukazuje nejen na zaměnitelnost smrti, ale také na posmrtnou ztrátu identity. Zesnulý není již osobou s vlastní identitou, nýbrž pouhým tělem, což ještě více umocňuje funkci prostředku, kterou plní. Smrt je zde tedy využita jako prostředek k osobnímu štěstí, a to bez fatálnosti následků, jež by měly zákonitě přijít. Tento způsob náhlé smrti beze svědků připomíná rané vnímání tohoto motivu a tajný pohřeb kováře i jeho pozdější záměna jsou finálním trestem tyrana. Kovářka svůj čin dokonce nezmíní ani při zpovědi na vlastním smrtelném loži, nevnímá jej tedy jako zločin, ale jako přirozený krok k lepší budoucnosti.

Jistou formou dokladu schválení vyšší mocí i přirozenosti celé události je skutečnost, že celá rodina dožila šťastně – jejich společné děti i vnoučata se dočkaly šťastné budoucnosti a místo, kam tajně pohřbili kováře, nepronásledovaly žádné negativní jevy ani zjevení,[[6]](#footnote-6) a dokonce sám hlavní hrdina umírá šťastně a bez výčitek.

Kromě motivu smrti „utajené“ a „smrti-prostředku“ se zde setkáváme i s motivem viny a (v tomto případě nevykonaného) trestu, který Langer dále rozvíjí v dalších svých dílech. Zatímco zde je však autor milosrdný, pozdější díla tohoto rázu mají morálnější vyústění. Smrt v nich zároveň získává další rozměr a nezůstává pouhým prostředníkem, nýbrž se staví do centra pozornosti, je tedy rozpracovanější z hlediska etického i filozofického (např. divadelní hra *Andělé mezi námi*).

Motiv viny a trestu propojený se smrtí se vyskytuje rovněž v povídce „Zbojnická historie“. V ní zbojník Ondro Murín spolu se svými společníky okrade starého Gazdu. Ten však jednoho z pachatelů zraní na patě valaškou a toto zranění se posléze stane hlavním pandurovým vodítkem při vyšetřování. Ondrovi se daří vinu zakrývat, dokud ho pandur nenaláká na jeho vlastní pýchu a nepřinutí jej zatancovat čardáš, při němž zranění začne krvácet a zbojník je prozrazen. Trestem za loupež je samozřejmě smrt pro něj i pro jeho společníky.

Přestože i Ondro vykonal zločin s dobrými úmysly,[[7]](#footnote-7) skončil vinou své ženy na šibenici. Nejprve ho prozradil její strach a posléze to byla ona sama, kdo úřadům sdělil jména jeho společníků. Ale na rozdíl od Máchova *Máje* jsou Langerovi zbojníci se svým trestem smířeni, a to jak se životem, tak mezi sebou. Smrt trestající za zločin z nutnosti zde nahrazuje smrt klidná, smířená:

*„Odsouzení se odvrátili od okna a byli již zcela klidni. Probudili kněze a mluvili s ním o svých rodinách až do východu slunce, kdy pro ně přišli vojáci.“* (Langer, 2000, s. 159).

Určitým dovětkem utvrzujícím v motivu smrti smířené je i les, který na místě násilí posléze vyroste:

*„Dnes na viglašském kopci, kde v roce 53. byl Ondro Murínů a jeho čtyři druzi pověšeni, jest dlouho již krásný les, samé buky*.*“* (Langer, 2000, s. 159).

Buk je totiž symbolem lidstva a ztělesněním života, značí dlouhověkost, nesmrtelnost, ale také obrodu a znovuzrození (Flóra). Ondrova smrt se tudíž stala součástí koloběhu života i přes svou násilnou povahu a stejně jako v případě předchozí povídky přetrvává motiv smrti klidné, odevzdané (v případě „Kovářky a já*“* hovoříme o smrti pachatelů, nikoli oběti). Rozdíl je pouze v trestu za vykonaný přečin vůči společenskému řádu.

Další povídkou tematizující smrt, tentokrát jako sebevraždu, je „Vrah v lese“. Ta vypráví příběh Semeráda, který po návratu z Ameriky zavraždí ženu a své nemanželské dítě kvůli její zradě. Jedná se o smrt mstivou, ale zároveň rychlou a odosobněnou, neboť Semerád nevraždí svou ženu, ale trestá viníka:

*„Vyhledal na skříni břitvu, obtáhl ji o podešev a zařízl ženu i hocha. Žádný ani nehlesl. Pak Semerád omočil dva prsty do krve, která tekla ženě z krku, a namázl na dveře kříž, aby dokázal, že nezabíjel v opilosti, ale s rozvahou.“* (Langer, 2000, s. 175).

Vrah, vědomý si své viny, se poté rozhodne odejít spáchat sebevraždu do lesa, vykonat na sobě trest za způsobený zločin. Ani zde se však nejedná o jedince stíhaného svědomím. K vlastní smrti přistupuje racionálně a klidně jako k přirozenému vyústění svého života:

*„Zde byly lesy, nade vsí, na všechny strany, kam až oko dohlédne. Proto když zabil ženu a její dítě, když se mu zdálo, že nemá již, co by měl na světě vykonati, odešel do lesů.“* (Langer, 2000, s. 177).

Les se pro něj stává místem očistným, což je jedním z důvodů, proč právě tam odchází zemřít. Vnímá jej jako domov. Je prostorem, kde se zbavuje své viny, fyzicky i psychicky:

*„Ponořil ruce do vody, hluboko a na dlouho; nechal po nich vodu přetékati tak, až zčervenaly jejím chladem, i písku nabral do prstů a třel jej v dlaních. Utrhl stéblo trávy a vyčistil jím konce nehtů, až se staly zcela prosvítavými. […] Vnořil ruce znovu do vody, studené a laskavé. Voda chladila a chladila, že se mu zdálo, že mytím dlaní se očistí ode všeho dřívějšího a že smyje ze sebe vše, všechno, i to, co v něm mohlo vzbuditi třebas jen zlou vzpomínku.“* (Langer, 2000, s. 178–180).

Semerád si v této scéně doslova smývá krev z rukou a připravuje se na výkon trestu, který však relativizuje. Přestože se má jednat o smrt násilnou, dokonce spáchanou vlastní rukou, Semerád v ní trest nevidí, jelikož nezahrnuje možné násilí a bolest, navíc se jedná o jeho vlastní svobodné rozhodnutí. Ve vlastních očích totiž nespáchal žádný zločin, za nějž by měl být trestán:

*A pak trest – zač? Za to, že ženu zabil? Měl ji snad dosyta mlátit, kopat do břicha, do zad, bíti ji do obličeje, až by jí krev z očí tekla? […] Mohl učiniti něco lepšího než je zabít?“* (Langer, 2000, s. 179–180).

Během svých dnů v lese se Semerád setká s umírající učitelkou a přizná se jí k vraždě. Ta mu místo opovržení nebo zděšení nabídne pomoc v podobě jídla a novinek z vesnice, ale Semerád odmítne a svěří se jí se svým plánem. Blízkost smrti, ač má u každého jinou podobu, se stane jejich pojítkem. Oba souzní ve smrti smířené.[[8]](#footnote-8)

Právě díky tomuto mentálnímu nastavení jsou schopni spolu o smrti jako takové debatovat. Dochází tak k její detabuizaci. Smrt se mění z tíživého, konečného symbolu v běžné téma hovoru. Přemýšlejí o tom, jaká by smrt měla být a jak by se tento postoj měl odrážet v životě. Nestaví však smrt do protikladu k životu, spíše z ní činí motivaci k němu:

*„‚A takoví,‘ řekla, ‚by měli býti všichni lidé, věděti, že umrou, a starat se jenom, oč musí. A pak by jim bylo volno v očích i ústech, radostněji by dýchali a šťastněji by se na všecko dívali.‘“* (Langer, 2000, s. 183).

A stejně jako ideální způsob života vymyslí také ideální způsob smrti, poetizují ji:

*„‚Nuže, jak mám zemřít?‘ Usmíval se.*

*„‚Tak, aby bylo trochu radosti i ve smrti.‘“* (Langer, 2000, s. 185).

Smrt tak povyšují na jakýsi vznosný rituál, dávají jí vlastní řád. Má podle nich cenu právě díky životu, není tedy pouhým pochmurným koncem, v jejich očích se stává grandiózním závěrem. Právě kvůli své ceně by se měl život řádně žít a také ukončit. Během svých debat narážejí mimo jiné na tematiku posmrtného života, podle nich však neexistuje, člověk byl o něj údajně okraden, když přišel o víru v metafyzická stvoření, jako jsou víly nebo Bůh. Nicméně tento předěl nevnímají negativně, jelikož odstranění takových pomyslných berliček umožňuje jedinci dosáhnout smrti smířené.

Rovněž v tomto případě docházejí tedy hlavní postavy ke smrti smířené, povyšují ji však na vyšší úroveň, na smrt krásnou, poetickou.[[9]](#footnote-9) Semerád nakonec spáchá sebevraždu přesně podle návodu své přítelkyně a dokoná akt poetické smrti tím, že ji zahrnuje do přirozeného koloběhu života, stejně jako tomu bylo v povídce „Zbojnická legenda“. Zde je však tento efekt umocněn, jelikož k němu nedojde pouze popisně, ale také v myšlenkách samotného protagonisty:

*„Řemen jej udrží na větvi až do prvního deště. Při něm nabubří, pak zase vyschne, popraská, a mrtvola spadne na zem. Z mravenišť přilezou mravenci a hrobaříci, nalezou pod mrtvolu, i vosy přiletí, a sleze se sta malých bezejmenných brouků. Za nimi se potáhnou ještěrky a hmyzožraví ptáci. I myši přiběhnou. Utvoří se celé město hodujícího tvorstva ve všech křovinách a dutých stromech kolem, i káňata se nedaleko usídlí. A malí dravci přijdou sem na lov. Po čase zbude jen několik kostí a zmrvená plodná prsť.“* (Langer, 2000, s. 191).

Semerád se tak zcela odevzdá lesu, který tolik miloval, a ve smrti s ním splyne. Přirozenou smrt tak povýší na smrt prospěšnou.

S dalším antihrdinou se setkáváme v povídce s příhodným názvem „Včasná smrt“. Ta shrnuje život obyvatel jednoho domu. Matyáš, který je od mládí zamilovaný do Kristínky, ji chce z lásky a žárlivosti zabít. Jeho motiv se tedy podobá tomu Semerádovu, ovšem s tím rozdílem, že Matyáš s Kristínkou není ženatý. Dívka naopak opustí prostory nuzného domu a vydá se za lepším. Matyáš v tu chvíli přísahá, že ji zabije, protože je šťastná bez něho.[[10]](#footnote-10)

Kristínka vede divoký život a střídá jednoho milence za druhým, od bohatého staříka, který se staral o její pohodlí, se dostává k jednomu z jeho dědiců, pro něhož je spíše módním doplňkem a nevnímá ji jako člověka. Poté navazuje vztah s kapelníkem, u něhož poprvé pozná vášeň a touhu, odmítá ho však ve chvíli, kdy si ji chce vzít, a stane se milenkou ženatého muže. S ním ovšem přestává být spokojená, nechává si od něj platit byt, ale každý večer utíká, aby mohla tančit a prožívat mizivou svobodu. Kvůli tomu se dostane k hráči a nakonec začíná sama pracovat ve vinárně, tentokrát již bez partnera, který by ji vydržoval. Kvůli zhoršující se životní situaci začne pít, ačkoliv před ostatními obyvateli domu se stále přetvařuje a dává najevo, že žije v blahobytu. Nakonec padá až na samé dno, je vyzáblá, nešťastná a muži se pro ni stávají jen pomíjivým potěšením. Teprve v té chvíli ji Matyáš zastřelí.

Zatímco sám tvrdí, že se jedná o akt žárlivosti, z pohledu čtenáře se jedná o smrt milosrdnou:

*„‚Byla příliš šťastna, nemohl jsem toho snésti. Miloval jsem ji a zabil jsem ji.‘“* (Langer, 2000, s. 203).

Podobně jako andělé smrti ji Matyáš vysvobozuje z životního trápení a přijímá na sebe roli žárlivého muže. Přitom si je velmi dobře vědom, že trestá spíš sebe než ji a že jde spíše o smrt z lásky, smrt milosrdnou než žárlivou.

Se smrtí žárlivou, odpudivou se naopak setkáváme v povídce „Lože čtyřandělíčkové“. V něm je protagonistou Ondřej, nemanželský syn Čobána pocházející ze znásilnění. Je prvním synem hraběnky, a proto zdědí celé panství, přestože fyzicky do rodu vůbec nezapadá, na rozdíl od svého bratra Klimenta, který nese veškeré jemné charakteristiky vznešené aristokratické krve a je synem legitimním. Do kontrastu se zde staví panská zjemnělost a křehkost s přírodní divokostí a hrubostí. Kliment, ačkoli je biskupem, si k bratrovi přiveze milenku Adélu, která je pravým opakem hrubé milenky Ondřejovy. Hrabě se nejprve snaží přizpůsobit jejich způsobům a trpí nesouhlasné či posměšné poznámky i pohledy a ostrou kritiku, než se v něm cosi zlomí a poddá se své hrubé přirozenosti. Začne dvojici psychicky týrat a ve chvíli, kdy se chystají z panství uprchnout, bratra surově zabije a Adélu ještě před zavražděním znásilní.[[11]](#footnote-11) Poprvé se zde tak setkáváme s motivem smrti žárlivé ve smyslu krutosti a planého násilí. Zároveň se jedná o smrt impulzivní, přestože by se v jistém slova smyslu dala chápat jako trest za původní výsměch Klimenta a Adély Ondřejovi. V tomto kontextu lze jejich smrt označit za mstivou či trestající (podobně jako v povídce „Vrah v lese“, kde Semerád smrtí potrestal ženu za nevěru, nebo v textu „Kovářka a já“, v níž kovářka potrestala manžela za domácí násilí a alkoholismus).

Ondřej je za svůj zločin odsouzen k smrti oběšením, se svým osudem se však nehodlá smířit a pokusí se o útěk, během něhož je zastřelen. O chvíli později přijde příkaz k jeho propuštění (díky šlechtickému zázemí), je však příliš pozdě. Jeho smrt, na rozdíl od smrti tajných milenců, není vnímána jako tragická, nýbrž jako prospěšná, zbytek rodiny ji vnímá jako odstranění nepříjemnosti, skvrny na rodové linii. Proti smrti nemilosrdné se zde staví smrt lhostejná, smrt jako prostředek ulehčení cizího života. V neposlední řadě je pak jeho smrt rovněž trestem za spáchaný zločin:

*„Tak hodnověrné zprávy použil strýc hraběte jakožto nejstarší člen rodu, aby jejím rozšířením jej celý očistil od pohany způsobené členem, jenž k němu ani nenáležel.“* (Langer, 2000, s. 221).

S podobným motivem smrti-prostředku se setkáváme v další povídce s názvem „Hra s dýkami“. Jedná se o povídku v povídce, v níž si skupina přátel vypráví příběh o krásné Sidonii, která musela zabít osm mužů, aby se se svým milovaným dostala k dědictví. Také v jejím případě se smrt stala pouhým služebníkem, prostředkem k získání majetku a stejně jako v první povídce nebyla Sidonie (jelikož vraždila skrze najaté vrahy) potrestána. Skutečnost, že si skupina morbidní historku vypráví pro pobavení, poprvé ukazuje motiv smrti zábavné. Se stejnou skupinou přátel i zábavnou funkcí smrti se setkáme v povídce „Zuzana v lázni a starci“. Toto pojetí na jednu stranu smrt detabuizuje, osvobozuje ji od tíživé atmosféry, na druhou stranu jí ani nepřikládá žádnou podstatnou funkci. Smrt není v životech ostatních ničím jiným než prostředkem, který použijí a opustí jako něco naprosto přirozeného. Tento náhled se podobá raně středověkému vnímání smrti, kdy bylo umírání tak časté, že se nad ní lidé ani nepozastavovali.

V následující povídce „Únos Eveliny Mayerové“ se autor vrací k motivu vraždy ze žárlivosti. Dva přátelé kdysi zavraždili dívku a od té doby si tuto událost každý rok připomínají prostřednictvím divadelní hry, aby nezapomněli na svou vinu. Oba muži, Sieben a továrník Prokop, se ucházejí o přízeň tanečnice Eveliny Mayerové. Dostanou se do sporu, který vyústí v násilný souboj, během něhož využije situace lokaj a tanečnici svede. Když se to muži dozvědí, Evelinu zabijí, a vykonají tak krutou vraždu pro cit:

*„Pánové jsou neúprosní. Život za život. Nesázeli své životy za lokajovu lásku. Zemře lokajova láska. A pan Prokop zvedá bambitku, ze které před chvílí střelil po příteli, opouštějícím nyní váhavými, mechanickými kroky žlutou ložnici. Dveře za ním zapadají. Dívka choulí se do svých bílých sukní jako chomáček peří. Pan Prokop přikládá jí hlaveň ke spánku, zakrývá si pak oči loktem a bolestně odvrací. Tiskne spoušť. Rána. Evelina padá mrtva, a pán, stále si zakrývaje oči a vypouštěje bambitku z rukou, odchází.“* (Langer, 2000, s. 245).

Nejedná se doslova o vraždu ze žárlivosti, nýbrž o smrt způsobenou uraženou pýchou, odosobněnou a trestající. Smrt zde nebyla způsobena kvůli přemíře citu nebo lítosti jako ve „Včasné smrti“, ale bezcitně kvůli zraněnému egu vydávanému za žárlivost.

Smrt způsobenou egoismem Langer dále rozvíjí ve „Věčném mládí“. V něm kvůli věčnému mládí vraždí Monna Lisetta mladé dívky a používá jejich krev. I pro ni je smrt pouhým prostředkem ke splnění vlastních cílů podobně jako v úvodní povídce „Kovářka a já“. Skutečnost, že se jedná o egoismus v čisté formě, dokládá to, že raději zabije vlastní chráněnku, kterou se zařekne ušetřit, než aby zestárla.

Filozoficky prozaik nahlíží na smrt v „Simeonině duši“. V ní se setkáváme spárem, Simeonou a jejím milencem, který se stal knězem a musí ji tudíž opustit. Aby mu byla i přes notnou vzdálenost nablízku, navštěvuje ho v myšlenkách její duše:

*„Ale Simeona posílala ne části své duše, ale ji všecku ke svému milenci. Všechna z ní vyšla, vzpomínky, naděje, myšlenky, stesk, soucit, radost i žal, vše, co je v duši a pro co již ani jmen není, vše za ním vysílala, kdykoliv si na Simeonu vzpomenul.“* (Langer, 2000, s. 271).

Langer zde předkládá nový koncept duše, která vypadá jako pták a může opouštět tělo a zase se do něj vracet jako do hnízda. Simeonina duše navštěvuje svého milence čím dál častěji, dokud na ni myslí. Když se však mladý kněz se svým tajemstvím svěří, je nucen opustit zemi a vyjet na misii, aby krásnou Simeonu dostal z hlavy i ze svého srdce. Loď, na níž se plaví, ztroskotá a Simeonina duše, jelikož právě své milence kněz věnuje své poslední myšlenky, se utopí s ním. Smrt duše následně způsobí i pomyslnou smrt těla, které sice žije, ale zůstává pouhou schránkou:

*„Výkřik přivolal Simeoninu duši a duše dolétla do jeho úst ještě dříve, než je voda zavřela, ale právě tehdy vlna dospěla až k nim a moře se zavřelo nad oběma. A v našem městě padla náhle Simeona k zemi a z jejích úst ještě vyšla ozva onoho posledního výkřiku, když se voda zavírala nad knězem a Simeoninou duší.“* (Langer, 2000, s. 273–274).

Se smrtí duše přichází nejen pomyslná smrt těla, ale také smrt lidskosti, tedy toho, co činí člověka člověkem, a samotný koncept nabývá vyšší platnosti. Je to první případ smrti milenecké, tragické.

V povídce „Píseň o posledních dnech“ se Langer věnuje problematice spění ke smrti. Hlavní postava umírá a pomocí složité matematiky si vytvoří „rozpočet života“. Její život, i když má blízko ke svému konci, se kvůli tomu stane neustálou snahou o zachování každého dalšího okamžiku. Nedochází u ní tedy ke smíření jako v případě povídky „Vrah v lese“, ale k hektické snaze zachovat si co největší část životní síly. Nakonec se ale poddá touze po životě a vyplýtvá veškerý svůj čas na jeden jediný naplno prožitý den, po němž přichází nevyhnutelná smrt:

*„‚Nuže, vezměte si mne! Nač mám ještě čekati, proč mám šetřiti posledními zbytky? Proč mám ještě očekávati smíru bolesti a radosti, dokud by nepřišel den, jenž všechno zkonejší? Vezměte si mne, přivolám jej!‘ A když ji objal, opětovala jeho polibky, neopětovala je, tisíckrát je rozmnožila, tisíckrát zesílila, oddala se mu, rozradostnila se, rozesmála, umírala.“* (Langer, 2000, s. 281).

Opět se zde tak setkáváme s myšlenkou, že život je cenný právě díky smrti, která ho ukončuje, přestože hlavní postava k této reflexi dochází jiným, složitějším způsobem. Autor zde zároveň nastoluje motiv smrti nespravedlivé a neúprosné, tedy smrti nevyhnutelné.

Podobně kruté je vyobrazení smrti v povídce „Tančila“. V ní muž narazí na mrtvou dívku zastřelenou u kostela, kterou potkal dříve téže noci. Tato událost v něm probudí uvědomění si vlastní dočasnosti:

*„Mlčím, rozhlížím se kolem, i na mrtvé tělo pohlédnu a jest mi jen jedno jasno: Že* já *jsem živ.“* (Langer, 2000, s. 283).

Zároveň v něm vzbuzuje vědomí náhlosti smrti:

*„‚V noci tančila.‘ ‚Jest mrtva.‘ ‚Ještě včera tančila.‘ ‚A dnes jest mrtva.‘“* (Langer, 2000, s. 283–284).

Smrt se tak pro hrdinu náhle stává reálnou, ohromující entitou, která zcela zaplňuje jeho mysl a jen těžko se zpracovává. Mrtvá ho zároveň jakýmsi způsobem přitahuje, smrt se stává přitažlivou mocností, jako by ztělesňovala *danse macabre*. S podobným motivem posedlosti smrtí se později setkáváme v *Předměstských povídkách*.

*„A já cítím, jak jsem k ní také přitahován, jak jsem zde kvůli ní, stejně neskutečný jako všecko ostatní, ale jak její přítomnost na mne doléhá, napadá, až mne bolí.“* (Langer, 2000, s. 284).

Mrtvá protagonistu přitahuje natolik, že přestává vnímat všechno ostatní a bolestivě si uvědomuje vlastní konečnost. Vytváří pomyslné scény, v nichž dívka nezahynula, a jímá jej stesk ze ztráty něčeho, co nebylo a už nikdy nebude. Zároveň je šokován náhlostí a věčností smrti, která mu změní život:

*„Potom dojdu ze vsi k přístavu a vsednu na parník. […] Ale já cítím, jaká jest dálka mezi tím, že tančila, a tím, že jest mrtva. Je mi smutno, že jsem neměl tušení o takových dálkách. Že dnes v noci byl jsem blízek tomu pohlížeti jednou z nich do věčnosti, ale nepohlédl.“* (Langer, 2000, s. 288).

V poslední povídce „Veselé troubení“ se Langer vrací k tématu sebevraždy, avšak nikoli ve formě trestu za vykonaný zločin, nýbrž jako k východisku z tíživé životní situace. Mladá dívka zjistí, že je těhotná s mladíkem, který raději zvolí bezstarostný život než svatbu z povinnosti. Bezvýchodnou situaci chce následně vyřešit sebevraždou. V povídce je zdůrazněna cena života v kontextu křesťanské víry,[[12]](#footnote-12) přesto nekončí šťastně, jelikož veškeré dívčiny naděje jsou plané. Mladík pro ni nepřijde a ona volí raději smrt než život v bídě a hanbě, protože by nedokázala své dítě zajistit. Smrt zde vystupuje v roli milosrdného konce, vysvobození a ulehčení problémů a představuje tak zcela jiný typ sebevraždy, než s jakým se setkáváme v povídce „Vrah v lese“, blíží se spíše smrti, jíž jsme byli svědkem ve „Včasné smrti“.

Shrneme-li výše popsané poznatky, motiv smrti lze v díle *Snílci a vrahové* na základě analýzy rozdělit do následujících majoritních kategorií:

1. Smrt jako prostředek – tematizována v povídkách „Kovářka a já“, „Lože čtyřandělíčkové“, „Hra s dýkami“ a „Věčné mládí“;
2. smrt osvobozující (také milosrdná) – tematizována v povídkách „Kovářka a já“, „Včasná smrt“ a „Veselé troubení“;
3. smrt smířená – tematizována v povídkách „Zbojnická historie“, „Vrah v lese“ a částečně i „Kovářka a já“ a „Veselé troubení“;
4. smrt trestající (také egoistická) – tematizována v povídkách„Zbojnická historie“, „Únos Eveliny Mayerové“, „Lože čtyřandělíčkové“ a „Věčné mládí“;
5. smrt detabuizovaná (také poetická, zábavná) – tematizována v povídkách „Vrah v lese“, „Hra s dýkami“, „Zuzana v lázni a starci“ a částečně „Únos Eveliny Mayerové“;
6. smrt žárlivá – tematizována v povídkách„Včasná smrt“, „Lože čtyřandělíčkové“ a „Únos Eveliny Mayerové“;
7. smrt nevyhnutelná – tematizována v povídkách „Vrah v lese“, „Píseň o posledních dnech“, „Tančila“ a „Veselé troubení“.

V již menší míře se dále vyskytuje motiv smrti utajené, přirozené a tragické (jako vyústění mileneckého vztahu). I přes rozmanitost využití tohoto motivu není smrt nahlížena z hlediska filozofického či etického, jedná se spíš o její surové využití jako prostředku nebo prosté události, aniž by se nad tím (až na výjimky, jako např. „Píseň o posledních dnech“ nebo „Tančila“) postavy nějak výrazněji zamýšlely. Chybí i hlubší rozpracování její fatálnosti a téměř schází i tematizace posmrtného života či společenských a etických následků (většinu viníků netíží svědomí, nejsou potrestáni, někteří jsou místo toho dokonce oslavováni). Smrt je spíše přirozenou součástí příběhů, podobně jako byla přirozenou součástí životů obyvatel v raném středověku (před proniknutím křesťanství, které prohloubilo zájem o posmrtný život, zároveň téměř chybí hlubší zamyšlení nad podstatou smrti a jejím významem, s nímž se setkáváme především v pozdějších obdobích vývoje tohoto fenoménu). Posun z tohoto prostého použití můžeme vidět teprve v dalších Langerových dílech, kde smrt slouží jako předmět hloubání a hlubších filozoficko-etických otázek. V kontextu Langerovy tvorby se tedy jedná o rané a určitým způsobem hrubé zpracování motivu smrti.

## Periférie

Drama *Periférie* vyšlo roku 1925 a bývá často připodobňováno k Dostojevského románu *Zločin a trest*. Je nepopiratelné, že motiv viny a trestu je v tomto díle markantní a problematický (o čemž svědčí i tři různá vyústění hry, která měla zpřesnit pravděpodobný psychologický vývoj), ruku v ruce s ním však kráčí i motiv smrti.

Ta tvoří samotnou zápletku. Hlavní postava Franci, právě propuštěný kriminálník, se po návratu z vězení zamiluje do Ančky, prostitutky, která bydlí v jeho bývalém bytě. Přestože si je vědom jejího povolání, propadne jejímu kouzlu a hodlá si vydělávat jako tanečník s Ančkou po svém boku, aby mohla změnit povolání. Když ji však náhodou spatří s jiným mužem, neudrží se a vybije si na něm zlost. Přestože ho chce původně pouze potrestat za to, že na ně chtěl ihned volat policii a vztáhl ruku na jeho milenku, omylem ho zabije:

*„FRANCI*: *Já chtěl jím jen pořádně zatřepat, měl jsem na něho takový vztek. Tebe, tebe bych byl v té chvíli zabil, když jsem přišel a uviděl, že máš u sebe mužskýho.*

*ANNA: Tos měl, radši mne si měl. Ani bych nepípla. Jakýpak já mám život.“* (Langer, 1968, s. 28).

Jedná se tedy o smrt žárlivou, trestající a rovněž náhlou a beze svědků. Zároveň vidíme smrt přetrvávající, která jako by se v Anně usídlila. Franci se tak svým jednáním dopustil hned dvojí vraždy – fyzické, tj. zabití továrníka, a psychické, vnitřní, tj. zabití Anny, přestože zde není tak explicitní a fatální jako v případě Simeony ze *Snílků a vrahů*. Aby Franci svůj zločin zakryl, odnese tělo stavitele a vše zinscenuje jako nehodu, čemuž úřady uvěří. Navíc ještě požaduje odměnu za nalezení těla:

*„DRUHÝ STRÁŽNÍK: Nu, nároky nemáte žádné.*

*FRANCI: To bych se na to podíval! Když někdo najde peníze, tedy musí dostat třetinu, to je zákon, to já znám. A když najdu mrtvolu s penězi, tedy je to zrovna tak.“* (Langer, 1968, s. 33).

Mrtvý je zde odosobněn, ztrácí identitu a stává se pouhým tělem, prostředkem k odměně a objektem vyšetřování, jeho osobnosti není v podstatě věnována žádná pozornost. Smrt je zde tedy odosobněná nejen kvůli úloze prostředku, ale také z důvodu svého všeobecného pojetí. Tragický ráz, který hra nabírá, se týká nikoli mrtvého a skutečnosti ztráty života, ale živých a jejich vnitřních bojů.

Policie Franciho požadavek na odměnu odmítne a ze stanice jej vyžene. Vrací se tedy domů, aby Anně sdělil, co se stalo. Dívka na to reaguje následujícím způsobem:

*„ANNA: O toho mrtvého se tak starají. A byl to lump, to jsem poznala, jak začal mluvit. O jiné zabité se nestarají. Kolikrát za ten rok zabili mne! A to nikdo mne nezdvihl a nikdo nehonil vraha.“* (Langer, 1968, s. 44).

Zde se objevuje smrt hned ve dvou významech – smrt exkluzivní, určená pro bohaté, a opětovně zmíněná smrt vnitřní, smrt lidskosti, kterou si Anna již několikrát prošla. Tyto dva druhy stojí na společenském postavení jedince bez ohledu na jeho charakter, smrt pro bohaté i smrt pro chudé, kteří ji za svůj život vnitřně prožívají hned několikrát, a finální smrt je pro ně pouze formalitou, někdy i vysvobozením. Smrt je zde vystavěna jako nespravedlivá entita, která bagatelizuje smrt jedince. Motiv zde nabývá společensko-kritické funkce.

I přes svou zdánlivou nespravedlnost je však Franci za svůj čin naopak odměněn. Vdova po staviteli jej vyhledala, aby mu za odměnu dala věci po zesnulém.[[13]](#footnote-13) Jeho špatný čin je odměněn a Franci dokonce získá frak, aby mohl začít pracovat jako tanečník a Anna se vzdala povolání prostitutky.

Franciho štěstí ovšem netrvá dlouho, postupně jej dohání vina a je stíhán potřebou se se svým zločinem někomu svěřit. Nutkání je tak silné, že ho dohání téměř k šílenství.[[14]](#footnote-14) Chce se svěřit cizím lidem, přátelům i policii, nicméně o jeho doznání nikdo nestojí:

*„FRANCI: Já bych vám, pane, mohl roztřísknout hlavu a pak o vás řeknou, že jste se utopil.*

*MLADÝ MUŽ: Dovolte! Proč mi to říkáte?*

*FRANCI: Abyste viděl, jaké mám štěstí. Obrovské štěstí! A protože, když se tím nepochlubím, tedy pak to není to pravé. Mně se chce o tom křičet a povídat. Pak teprv jsem spokojen.“* (Langer, 1968, s. 57).

Dokonce se přizná vdově, ale ta jeho vysvětlení odmítá, protože je se smrtí manžela spokojená.

*„PANÍ: A teď vám něco řeknu. I kdybyste ho byl zabil – ale já vám nevěřím – nebo kdyby ho byl zabil někdo jiný, já nebudu nic dělat. Já na něho, na svého muže, nechci ani myslit. Nechci se jím zabývat. Já nelituju, že je mrtev. Necítím se jím zabývat. Já nelituju, že je mrtev. Necítím nenávist k tomu, kdo ho zabil, rozumíte?“* (Langer, 1968, s. 68).

Autor hry před nás tedy staví zdání smrti exkluzivní, jež se mění ve lhostejnou, a vyvažuje tím dojem nespravedlnosti, na nějž narážela Anna. Zároveň značně relativizuje roli viníka a pojem spravedlivého trestu.

Zoufalý Franci hledá řešení u bývalého soudce, který dává právní rady za sklenici alkoholu. To je moment, z něhož se vydělují tři různé varianty ukončení hry. V té první mu poradí vyzradit zločin všem, nicméně jelikož o toto se Franci již pokusil, poradí mu nahradit zločin jiným zločinem, za nějž by ho zavřeli a on došel vykoupení:

*„SOUDCE: Chcete dojít své spravedlnosti pro vraždu, ale popírají vám vraždu. Dejte tedy spravedlnosti vraždu, kterou by mohla trestat.“* (Langer, 1968, s. 80).

Smrt má tedy být vykoupena další smrtí. Franci s řešením souhlasí a hledá náhradní oběť. Nejdříve chce zabít ředitele nočního baru, pro něhož pracuje jako tanečník, ale to nedokáže provést (čímž se dokazuje, že Franci není chladnokrevným vrahem, a ještě více přispívá k nejednoznačnosti pojmů vina a trest). Řešení mu nabízí teprve Anna, která se od něj nechá pro svou lásku zabít, aby mu ulehčila. Zároveň jí na jejím životě nezáleží a v jeho darování Francimu nevidí oběť, nýbrž řešení svých problémů:

*„ANNA: Franci, zab mne! Vždyť je to jedno, koho zabiješ. A já zajdu tak jak tak. Je to všecko na jeden konec. Zab tedy mne.*

*FRANCI: Mlč!*

*ANNA: Zab! A jen mi pomůžeš. A sobě taky. Já ani nepípnu, já budu ráda, že nebudu v zimě chodit po ulicích. A bude to, jako bychom umřeli spolu. Budeš mít hned pokoj a já taky. Neznám nic hezčího, než kdybysme umřeli spolu. Proč hledat někoho jiného?“* (Langer, 1968, s. 91).

V tomto případě se jedná o smrt obětavou a zároveň smířenou, která je vnímána jako vysvobození. Anna je ochotna obětovat svůj život za Franciho vnitřní klid. Chce mu pomoci za každou cenu, a dokonce vede jeho ruce, aby ji uškrtil. Jakmile je po všem, Franci je zděšený svým činem (a sám tedy prochází vnitřní smrtí), ale zároveň nachází vnitřní klid, když jej konečně odvedou strážníci.

Původní konec je jediný, v němž smrt hraje významnější roli. V druhé alternativě radí soudce Francimu najít si důvod k vraždě a žít pro něj, tj. pečovat o Annu a vést s ní dobrý život, v tomto případě se tedy smrt mění v prostředek k cizímu štěstí, a to nejen Franciho, ale i vdovina. Podle soudce je to zároveň způsob, jímž Franci odčiní Anninu vnitřní vraždu, jíž se dopustil, a opět tak upozorňuje na dva druhy smrti.

V poslední alternativě soudce vede s Francim a zesnulým soudní spor, v němž nechává mluvit mrtvého:

*„SOUDCE: Nuže, promluvte, mrtvý! Mluví tiše. Slyšíte ho někdo? Říká: Uplatňuji své právo na život. Nikdo nesmí mi na něj sáhnout… Nu ano, to my víme, to známe. To je ta věčně stará písnička, ale nota, kterou jí zpíváte, nechytne nikoho za srdce. Poslyšte, mrtvý, jste v právu, ale nechtěl byste se ho vzdát? Že ano, bude lépe. Vždyť jediné dobro, které jste asi v životě vykonal, bylo, že když se tady v tom ubožákovi probudilo zvíře, aby zabíjelo, odvrátil jste svým výkřikem jeho ruce od šíje tohoto slabého děvčete a obrátil je k sobě. Spokojíte se s tím! Ano? Nuže, buď už navždy tichý, ty mrtvý, a jdi!“* (Langer, 1968, s. 129).

Také v této verzi vystupuje smrt jako prostředek a soud mění oběť v pravého viníka. Zároveň Franciho odsuzuje k věčné lásce k Anně, aby odčinil své hříchy. Smrt je zde tedy milosrdná a smířlivá a její dopad je relativizován stejně jako role viníka a oběti. Dalo by se říci, že smrt vnitřní je větším proviněním, přestože trest za ni je život, než vražda, smrt absolutní, za niž je trestem jen další smrt.

Porovnáme-li *Periferii* s povídkovou sbírkou *Snílci a vrahové*, vidíme jistý vývoj. Smrt je zde pojímána filozofičtěji a relativizuje jak svou funkci, tak roli viníka a oběti. Prvotním náhledem na smrt je smrt utajená, náhlá a exkluzivní, smrt žárlivá. Ta se postupně s vyústěním mění ve smrt jako prostředek a mileneckou, obětavou, jaká je v povídkové sbírce zmíněna jen minimálně. Zároveň je kladen velký důraz na smrt vnitřní. Lze tedy tvrdit, že Langer rozvíjí koncept smrti svázané s milostným vztahem, ať už se jedná o oběť nebo o tragické vyústění. Smrt je dále více rozvíjena z hlediska filozofického a etického. Autor relativizuje roli oběti a viníka a podle něj mění i celkové vyznění motivu smrti od pouhého prostředku a žárlivosti až po smrt milosrdnou a smířlivou, stejně tak považuje vnitřní smrt za větší prohřešek. Již samotné zmínění tohoto motivu signalizuje hloubku jeho pojetí, jež absentuje v prvním analyzovaném díle.

Reflektujeme-li tento vývoj na ose vývoje smrti jako všeobecného konceptu, dostáváme se do pozdně středověkého konceptu, kdy je smrt vnímána jako přechod do posmrtného života (jemuž napovídá pozdější výpověď mrtvého v třetí variantě zakončení) a zároveň je na ni nahlíženo také z hlediska metafyzického a etického, tj. z hlediska moderního.

## Předměstské povídky

Přestože *Předměstské povídky* nejsou zdaleka tak bohaté na motiviku smrti jako díla předchozí, zahrnují povídku „Uhlíř, straka a smrt“, kterou v rámci analýzy nelze opomenout. Smrt se v ní totiž objevuje hned v několika podobách. Navíc významným způsobem zpracovává motiv sebevraždy.

Povídka vypráví příběh uhlíře Henčla, který se po létech práce v kladenských dolech přestěhoval do Prahy, aby zde vylepšil svůj život. Ten však zůstává statický a v podstatě velmi podobný tomu předchozímu. Čas kolem uhlíře plyne pasivně, dokud se nesetká se smrtí svého souseda, hodináře, který bydlel mezi ním a krupařem Konrádem, jeho jediným lidským přítelem:

*„Totiž hodinář, který měl obchůdek a dílničku mezi oběma sousedy, jednoho dne zemřel, a ještě hůře, dva dni o něm nikdo nevěděl a teprve po dvou dnech nalezl jeho mrtvolu poštovní oficiál, který si šel pro opravené hodinky. Ale pak se k mrtvému hodináři sběhli a sjeli jeho příbuzní se všech stran a začali očmuchávat a obhlížet jeho pozůstalost. Byla to pěkná sebranka, muži jako krysy a ženy jako vrány.“* (Langer, 1958, s. 41).

Smrt hodináře je zde prezentována jako lhostejná a osamělá. Právě tato osamělost přinutí uhlíře přehodnotit svůj dosavadní život, v němž si do té doby připadal spokojený.[[15]](#footnote-15) Plní tak jakousi aktivizující funkci, na rozdíl od předchozích případů ovšem nevyústí v uvědomění si významnosti života (viz např. „Tančila“), ale naopak jej přiblíží k smrti vlastní.

Poslední ranou pro uhlíře je, když si paní Koubková, která se přistěhovala po zesnulém hodináři a o jejíž ruku se s Konrádem ucházeli, zvolí místo něj krupaře. Henčl se v tu chvíli rozhodne spáchat sebevraždu, jelikož cítí, že jeho život nemá, a po uplynulých osm let vlastně ani neměl, smysl.[[16]](#footnote-16) Rozprodá veškerý svůj majetek a našetřenou sumu v dopise odkáže paní Koubkové, aby jí posmrtně vyčetl, že si nevybrala jeho. Prochází se městem, vybírá si způsob smrti a poprvé začíná vnímat jeho krásy:

*„Toho večera nenesl nic, žádnou putnu, jen straku na ruce. Mohl se dívat vzhůru k nebi nebo po světlech lamp anebo na zářící a běhající světla reklam, vůbec, kam chtěl; takže v sobě postřehl dokonce radost ze svobody, kterou získal opuštěním svého krámu, a také řekl strace:* *‚Připadám si jako propuštěný trestanec. A je dobře mít ještě nějakou radost před smrtí.‘ Mnohé výkladní skříně byly dosud nezakryty a bohatě osvětleny. Henčl ještě nikdy je neviděl, ale teď před smrtí měl dosti pokdy, aby se nad každou zastavil a prohlédl si ji.“* (Langer, 1958, s. 47).

Smrt tedy postupně uhlíři otevírá oči, stává se pro něj podnětem k životu, byť krátkodobému prožití posledních chvil před dobrovolnou smrtí. Tento motiv vnímáme i v předchozích dílech, jak ve *Snílcích a vrazích*, tak v alternativních koncích *Periférie*. Spíše než smrt smířenou z něj však vnímáme podvědomé lpění na životě. Postupně odmítá jeden způsob sebevraždy za druhým a každá „poražená“ smrt v něm vzbuzuje větší chuť k životu.[[17]](#footnote-17) Navštěvuje různé podniky a poprvé v životě zažívá luxus krásné restaurace, dobrého alkoholu a tanečního představení, z něhož si dokonce odvádí partnerku na jednu noc. Ještě předtím, než s ní noc stráví, uvažuje o tom, že se ráno připraví o život, namísto toho však dochází po probuzení k poznání, že potřebu fyzického konce již nepociťuje:

*„Náhle se mu rozjasnilo, že dřívějšího Henčla uhlíře již není, ten že visí na skobě u kamen, kterou si před chvílí vyhlídl, a dívá se na všechno svýma lhostejnýma, skleněnýma očima viselce. Že na té skobě visí, co ještě zbylo z něho, když sem přišel, když již všechna jeho vůle byla přejeta vlakem ve vznešené restauraci a všechen rozum utopen v podzemní tančírně, takže s pěknou holčicí šla jen kvasící hromada citů. Nyní, když pochopil, že pověsil všechny city ze sebe na hřebík, obrátil se na bok a usnul stejně zdravě jako děvče podle něho. […] Byl nyní smířen sám se sebou jako po těžké nemoci, kdy je člověk šťasten, ani neví proč.“* (Langer, 1958, s. 60–61).

Místo smrti fyzické tak prochází hrdina vnitřním přerodem, smrtí niternou. Jde o smrt starého a unaveného já, aby se zrodilo já nové a jeho nositel si uvědomil význam a důležitost života. Zde dochází k posunu od Anny z *Periferie*, která sice prošla vnitřní smrtí, nedokázala s ní ovšem sama nijak naložit. Jejím řešením byla v jednom konci asistovaná sebevražda a v koncích alternativních upnutí se na jinou lidskou bytost, přičemž již nedokážeme říct, zda byl její konec opravdu šťastný. Oproti ní si Henčl sám vytváří druhou šanci k životu:

*„Ale Henčl šel lehce jako stroj po Dlouhé míli a říkal si vesele, že musil osm let dřít, musila přijít paní Koubková a musil se odhodlat umřít, aby z osmi let zbyla aspoň ta jediná noc.“* (Langer, 1958, s. 62–63).

Smrt tedy vystupuje jako znovuzrození sebe sama, jako smrt metaforická. Henčl se po této noci vrací zpátky do kladenských dolů s novým životním odhodláním a přesvědčením, že našel své pravé místo a svůj život prožil naplno:

*„Zítra dostane práci a bude kopat v dole uhlí, jako by nikdy z něho nevylezl. Ale když po šichtě bude na dluh v kantýně žvýkat špatný guláš a nějaký starý známý ho zahlédne a spustí: ‚Helemese, Henčl se vrátil! Jak ses měl ve světě?‘, poplácá kamaráda po zádech a řekne mu chlubně: ‚Kamaráde, bylo to báječné!‘ Přitom bude myslit na jedinou noc, kdy zažil tolik podivuhodného a zašel trojí smrtí, byl rozdrcen vlakem, utopil se v řece a oběsil se v koutě bílé jizbičky, až z osmi uhlířských let nic nezbylo.“* (Langer, 1958, s. 63).

Můžeme říct, že smrt je tady vnímána vesměs pozitivně jako nástroj vnitřního přerodu (pomineme-li tragickou osamocenou smrt hodináře na začátku, sloužící jako prostředek k uvědomění) a oproti *Periferii* akcentuje vůli k životu.

Spíše negativně je motiv smrti použit v povídce „Kruh“. Stejně jako některá předchozí díla se rovněž tento text zaměřuje na motiv viny. V domě je zavražděna žena, hrdinova sousedka. Protagonista a jeho spolubydlící a přítel Jan začnou teoreticky uvažovat nad důvodem její vraždy a možným pachatelem. Hlavní hrdina se nemůže zbavit utkvělé myšlenky na smrt a konečnost života a – stejně jako Henčl z předchozí povídky nebo muž z povídky „Tančila“ – stává se jí určitým způsobem posedlý:

*„Chtěl jsem nyní trochu číst, ale nemohl jsem, nešlo mi z mysli, jak někdo známý a na stejné chodbě se mnou, oddělený jen několika tenkými zdmi, může být tak z ničeho zabit.“* (Langer, 1958, s. 65).

Smrt jakožto přítomná entita se stává drásavou, a to až do chvíle, kdy nad ní oba přátelé začnou přemýšlet jako nad teoretickou hříčkou:

*„Bylo to zajímavé tak mluvit o vraždě, aspoň mne to jaksi uklidnilo, když jsem na ni mohl myslit tak jako na nějakou záhadu nebo na šachovou úlohu.“* (Langer, 1958, s. 67).

Teprve odosobněná smrt se pro hlavní postavu stává bezpečnou. Pojímá ji jako detektivní hru a získává pro něj téměř zábavnou funkci. Zatímco Jan provádí protagonistu nočním městem, uvažují nad různým rozuzlením. Kvůli ignoranci blízkosti zločinu však vypravěč přehlédne nápovědy vedoucí k opravdovému vrahovi, který se v kruhu vrací na místo svého zločinu poté, co se v náznacích vypravěči ze všeho vyzná. Stejně tak se s tímto odhalením obracejí také aktérovy myšlenky ke smrti blízké a náhlé, od níž se, stejně jako od vědomí skutečného pachatele, snažil celou dobu distancovat. Langer v této povídce nabízí alternativní využití motivu blízké smrti. Zatímco v povídce „Tančila“ se s ní hlavní postava vyrovnává pomocí přiblížení se zesnulé, hlavní postava „Kruhu“ se od ní a celé události distancuje. Smrt v tomto případě není zobrazena jako něco přirozeného, jako součást života, ale naopak jako něco rušivého, překážka, jíž je nutno nějakým způsobem překonat, aby se člověk mohl posunout dál.

Odkazy na smrt všudypřítomnou nacházíme i v „Nenapsané povídceO melancholii hospody U zlatého soudku“*,* a to jak skrze postavu Melancholie, která se měla potenciálně provdat za majitele hřbitovních potřeb, tak např. i pohřebních hostů, kteří ji měli navštěvovat, a zároveň skrze truchlivou atmosféru. Jelikož však nebyla nikdy sepsána a zůstala pouze v podobě konceptu, nelze ji podrobněji rozebrat, je nicméně důležité ji v zmínit v kontextu různých zobrazení motivů smrti.

Shrneme-li získané poznatky, dojdeme k tomu, že v díle *Předměstské povídky* je smrt použita zejména jako způsob přerodu a sebeuvědomění, který na jednu stranu koresponduje s již zmíněným využitím motivu, na druhou stranu je věnován větší prostor postupnému psychickému vývoji a rozboru samotného motivu, nestojí zde stranou jako v předchozích dílech, ale stává se centrem, je rozpracovanější. Zároveň je v nich smrt takřka výlučně prezentována jako všudypřítomná a náhlá a stává se díky tomu zdrojem vnitřních motivací postav (jednání Henčla, Jana i vypravěče „Kruhu“). Vedle ní se Langer vrací, přestože jen krátce, k motivu smrt lhostejné. Ta má spíše upozornit na negativní lidské vlastnosti, v prvním případě konkrétně chamtivost a v druhém strach a preferování vlastního štěstí před starostlivostí o druhé. Distancování se od smrti z důvodu strachu z ní nás při porovnání s vývojem motivu nastíněným v druhé kapitole posouvá směrem k současnosti, tj. ke smrti vyhnané.

## Mrtví chodí mezi námi

Dílo *Mrtví chodí mezi námi*, často označované jako esej či esejistická povídka, je pro vývoj motivu smrti v Langerově podání přelomové. Právě v něm totiž, i přes malý rozsah, autor do hloubky rozvádí filozofické podání tohoto motivu. Zároveň se jedná o jedno z mála zde analyzovaných děl, v němž smrt nesouvisí s motivem viny a trestu, nabízí tedy zcela jiný pohled.

Povídka je v podstatě souborem filozoficky laděných pasáží doplněných ilustračními epizodami. V centru pozornosti tedy poprvé nestojí postavy, nýbrž smrt samotná a postavy jsou vnímány jako prostředky demonstrace jednotlivých zamyšlení.

Provazec myšlenek vypravěče se odvíjí od fotografie jeho přítele Artuše Drtila[[18]](#footnote-18) a postupně se rozvíjí ve všeobecnou úvahu nad smrtí a jejím působení na jedince.[[19]](#footnote-19) Zároveň se krátce vrací i k motivu smrti náhlé a nespravedlivé.

*„Všichni jsme čekali, že vykoná v životě pěkný kousek poctivé práce, škoda, že jsme se nedočkali.“* (Langer, 1930, s. 5–6).

Na rozdíl od většiny předchozích děl ji zde ovšem vypravěč nespojuje s motivem viny ani se smrtí násilnou. Naopak ji propojuje se smrtí všudypřítomnou, blízkou:

*„První smrt kohosi, koho jsem měl rád! Jako by mi vyrubali nejkošatější strom na mé silnici. Chybí v pohledu, chybí jeho stín a cosi známého, k čemuž jsem vždy spěchal s radostí a po čem jsem se pokaždé ještě ohlédl.“* (Langer, 1930, s. 7).

V závislosti na ní se pak zaměřuje na pocit prázdnoty a ztráty, který po sobě zanechává, a způsoby, jakými ji člověk vyplňuje. Právě díky tomu text nabývá filozoficko-psychologického rázu.[[20]](#footnote-20)

Nově zde Langer přichází s motivem relikvií,[[21]](#footnote-21) které po sobě mrtví zanechávají (v případě Drtila modrá pláštěnka) a které nám je připomínají, stávají se schránkou našich vzpomínek a v jistém slova smyslu oživují zesnulé:

*„Kdybych se však zmýlil jen jednou! Vždyť kolikrát jsem se ještě rozběhl za nějakou modrou skvrnou, která putovala ulicí! Dokonce nemusil její chod býti ani Drtilův, rozkymácený, zvlněný, stačívala již její modrá barva, jindy skvrna nemusila ani býti modrá, dosti, když se nějaký kabát zmítal a vzdouval na všechny strany, abych se k němu tlačil mezi lidmi, nebo již rychle přecházel za ním ulici. A vždy se též opakovalo sevření srdce, jakmile jsem se rozpomněl, že spěchám nadarmo, že Drtila není.“* (Langer, 1930, s. 10).

Relikvie se dále stává vtíravou připomínkou smrti, ne však v negativním smyslu („Tančila“), případně jako upomínka života a jeho konečnosti („Uhlíř, straka a smrt“), nýbrž jako pojítko s mrtvým. Pro jednou to není smrt, která by na nás dorážela, jsou to naopak živí, kteří se připoutávají k mrtvým a nedovolují jim odejít, vytvářejí z nich „naše mrtvé“.

Toto připoutávání se k mrtvým a odmítnutí jejich stavu (vypravěč vidí Drtila stále jako živého) je vysvětlováno nepoznatelností smrti:

*„Ale o smrti neví nikdo nic. Čím je pro tebe, živý člověče, něčí smrt. Řekneš-li, že smrt je řez velikým nožem, mnohem větším, než jakým knihaři krájejí folianty, a že tento ohromný řez oddělí někoho od života a že po tomto řezu pro něho již nic neexistuje: nůž, řez, smrt týká se přece kohosi druhého, toho někoho; jemu náleží plně, pro něj je vším. Ale pro tebe, který žiješ, pramálo čím. A dotkne-li se tě dopadení nože, tedy jen zdaleka, protože ještě žiješ, když veliký nůž ťal, a plně podetne nůž jen toho druhého a jen jemu je smrt smrtí. Čím je tobě, divákovi? Je ztrátou, třebas těžkou ztrátou, bolestí,* *nesmírným hořem, zoufalstvím, ano, ale vždyť i tohle všecko, živý člověče, je zase jen kusem tvého života. Smrt poznali jen mrtví, nikdo z nás. My nevíme o ní nic.“* (Langer, 1930, s. 11–12).

V kontextu díla Františka Langera se zde poprvé setkáváme s motivem smrti nepoznané a zároveň nepoznatelné. Povídka tím pádem nastoluje základní otázku motivu smrti jako takové, tedy co je vlastně smrt? Ba co víc, co následuje po ní? Obě otázky jsou přitom důležité opět pouze pro živé, jelikož mrtví již mají se smrtí svou zkušenost a ptát se nemusí:

*„Nic nevěděl, byl zmaten, až i smrtelně zmaten, a protože v pohledu bylo cosi, co se příčilo životu, nevěděl nic lepšího než odvrátiti hlavu od toho, co viděl. A tak jsme si pomohli tím, že jsme si vymyslili duše, záhrobí, nesmrtelnost, že jsme smrt zkrátka a dobře popřeli: Není smrti!“* (Langer, 1930, s. 12).

Langer zde spojuje tuto nepoznanost a nepoznatelnost se strachem ze smrti a potřebou její detabuizace, stejně jako s nutností vytvořit si něco známého, co by strach retardovalo a smrt odtajnilo, tedy posmrtný život. Na rozdíl od většiny náboženských a filozofických směrů však nevidí posmrtný život jako pokračování života, vnímá ho spíše jako popření smrti, neboť posmrtný život je ve své podstatě pouhým pokračováním života, čímž vyvrací konečnou podstatu smrti. Tím, že si k sobě mrtvé tímto způsobem připoutáváme, zůstávají v nás a vytváříme pro ně ve svých myslích druhý život:

*„Pokud se takové svazky neuvolnily […], mrtvý žije i nyní jako dříve. Což to lze nazvat smrtí? Dokud jsem nezapomněl na Drtila, běhal jsem za každou modrou pláštěnkou. Ano, mrtví neumírají v sobě, ale v nás.“* (Langer, 1930, s. 13).

Živí se tak svým způsobem stávají nositeli posmrtného života zesnulých (neboť jsou těmi, kdo je oživují skrze relikvie), ale stejně tak se stávají jejich druhou smrtí, když zapomínají.

Langer nastoluje myšlenku, že naše mysl tak jedná v sebeobraně. Aby se vyhnula strachu z nepoznaného a nepoznatelného, odmítá existenci smrti v její realistické podobě:

*„Jak málo našim myslím – neříkám našim životům anebo zvykům – znamenala smrt sama o sobě! Smrt jakožto konec, která svou drtivou vahou by měla na nich, na všem, spočinouti veškerou tíží! A přece místo u stolu nebo pouhé tři knihy v mé ruce byly těžší než celá skutečnost smrti a vyvolaly zemřelého nejen do vzpomínek, ale přímo do styku s námi.“* (Langer, 1930, s. 17–18).

Právě toto odmítnutí smrti se stává příčinou tíživého dopadu, jaký na nás má, jakmile se s ní setkáme tváří v tvář. My sami se tudíž vůči ní odmítáním její existence oslabujeme (na tuto skutečnost koneckonců Langer naráží již v povídce „Vrah v lese“).

Člověk má v sobě sklon nejen k ignoraci smrti, ale i k její idealizaci. To se týká i samotných mrtvých:

*„Zemře-li člověk, zůstává z něho více, než odešlo. Prázdné místo vyplní láska, vzpomínka, přání, touha a tvářnost člověka, jakmile tyto city zatlačí na naše myšlenky, zjeví se člověk na prázdném místě jako voskový reliéf pod výdutěmi pečeti.“* (Langer, 1930, s. 23).

Respektive zjeví se jeho idealizovaná podoba umocněná relikvií, jež živým po člověku zůstala. Vzpomínají-li, tak nikdy ne na člověka mrtvého, ale živého, myslí „na druha, jenž sedával u stolu“. Tato představa však zcela odporuje smrti skutečné.[[22]](#footnote-22)

Lidé však nejsou připraveni na takovou podobu smrti, jejich mysl se této představě brání a namísto toho vytváří člověka celistvého, stvořeného ze vzpomínek a citů k zesnulému. Přiřazujeme jim jen ty nejkrásnější vlastnosti, ne nadarmo vzniklo rčení „O mrtvých jen dobře“. Mrtví jsou pro nás spící a smrt tabuizovaná, jelikož to jsou pro nás věci poznané, svázané s životem, a jinak na smrt nepoznanou nahlížet nemůžeme a ani neumíme. Je to totiž náš jediný prostředek, jak se vyrovnat s bolestí ze smrti blízké:

*„Není smrti. Jest jen zapomenutí. Není mrtvých. Jsou jen zapomínaní.“* (Langer, 1930, s. 31).

Uchováváme si u sebe své mrtvé, živíme je ve svých vzpomínkách a vytváříme jim místo po svém boku, protože „žijí v nás“, stávají se obranným valem proti neodvratnému konci:

*„To jsou naši mrtví, kteří chodí mezi námi. Každý máme mezi nimi někoho svého. Právě jde v první řadě a je ho lépe vidět než všechny ostatní. […] A co uvidíte svítit v svém mrtvém? Kousek svého vlastního, živého srdce.“* (Langer, 1930, s. 32).

Esejistická povídka je v rámci vývoje motivu smrti v Langerově díle vskutku přelomová. Autor v ní poprvé nastoluje velké otázky smrti a podrobně se jim věnuje. Úvahový charakter celého díla navíc umožňuje dostatečné rozvinutí a prohloubení tohoto motivu. Poprvé uvádí na scénu smrt nepoznanou a věnuje se rovněž otázce posmrtného života nejen z hlediska jeho podoby, nýbrž i významu, a to zcela novým a nekonvenčním způsobem, tedy jako popření smrti samotné.

Smrt je v tomto díle zpracována jako vyloženě existenciální problematika, na niž je nahlíženo převážně humanistickým způsobem. Langer ji představuje jako neznámou, nepoznanou, tajemnou entitu, velkým dílem se však věnuje i způsobům, jakými se s ní lidé vyrovnávají.

Vůbec poprvé zde také staví do kontrastu známý život a neznámou smrt. Dosud byla smrt jen podnětem ke změně v životě, k jeho plnému prožití, zde naopak přítomnost života akcentuje význam smrti, opět pro živé, nikoli pro mrtvé. Právě z těchto důvodů je povídka i přes svou stručnost pro zmapování výzkumu vývoje smrti fundamentální, zaznamenává totiž předěl mezi využitím smrti jako jednoho z motivů a smrti jakožto centrálního tématu s hlubokou filozofickou hodnotou (viz níže). Při porovnání s vývojem smrti jako takového také dochází k posunu, a to do doby moderní, konkrétně do 20. století a nárustu existenciální problematiky, potřeby řešit smrt z hlediska filozofického. Přihlédneme-li k roku vydání této eseje, není divu, v té době se Langer nacházel v tíživé atmosféře mezi světovými válkami. Tyto zkušenosti, jak již bylo zmíněno výše, vycházející z osobního života, měly na vznik této eseje zajisté zásadní vliv.

## Andělé mezi námi

Divadelní hra *Andělé mezi námi* je pravděpodobně nejvýznamnějším, ne-li vrcholným zpracováním motivu smrti v Langerově díle.

Hra začíná sesláním anděla jménem Daniel Mise na zem.[[23]](#footnote-23) Mise se brzy setkává s dalším andělem, továrníkem Jonathanem, který ho provází prvními kroky na zemi. Skrze jeho ústa se dozvídáme o zdejším andělském údělu a také o Miseho předchozích úkolech,[[24]](#footnote-24) které pokaždé skončily smrtí a utrpením. Jeho smrt byla vždy významným předělem, který umožnil lidstvu přerodit se a vyvinout.

Mise brzy narazí na opilého pana Lysáka a tanečnici Lídu, která ho zachránila před autonehodou. Právě díky nim Mise objevuje své nové poslání – být doktorem. V ostatních okamžitě budí takovou důvěru, že se mu Lysák svěřuje s nemocí své jediné dcery Pavlínky, již několik let trpící nevyléčitelnou nervovou chorobou a upoutanou na lůžko, a prosí Miseho, aby se na ni přišel podívat:

*„LYSÁK: Běhám za každým lékařem, aby mé holčičce vrátil život. Hněváte se proto na mne?*

*MISE: Ale kdež! Proto jsme přece na světě, my lékaři.“* (Langer, 1957, s. 142).

V této chvíli vystupuje Mise ještě jako pouhý ochránce života. Jeho laskavost v muži okamžitě vzbuzuje naději, přestože sám vnitřně ví, že se již jedná o ztracený případ:

*„LYSÁK: Vždyť bych měl vědět, že Pavlínku z jejího trápení nic nevysvobodí. Aspoň člověk ne. Jenom smrt – anebo zázrak.“* (Langer, 1957, s. 143).

Již v této scéně je předznamenána smrt v roli osvoboditelky, milosrdného zázraku.

Mise začne pravidelně navštěvovat Lysákovy, zařídí si lékařskou praxi a stará se kromě jiných pacientů i o jejich dceru, ačkoli je jasné, že nemá – vyjma zázraku, který má zakázán – jak jí pomoci. V jídelně, kterou si Lysákovi zařídili, aby se uživili, když otec kvůli dceřině nemoci přišel o práci, se setkáváme s dalšími postavami – úředníkem Juliem, policistou Kozmínem a Ševcem. Z hlediska tematiky smrti stojí za zmínku právě postava Ševce, jelikož na pozadí smrti reálné používá smrt jakožto metaforu pro končící éru ševců. Továrny totiž profitují na úkor ševců:

*„ŠVEC: Zákonů je zapotřebí. Nějakého lidského zákona, aby nám továrny nechaly kousek místa na světě. Vždyť je to jen na pár let, než vymřeme.“* (Langer, 1957, s. 149).

Smrt je v tomto kontextu použita jako metafora pro přerod společnosti – jedna část zemře, aby se zrodila nová a lepší, prospěšnější pro lidstvo. Tuto metaforickou linku lze téměř paralelně postavit vedle vnitřního přerodu Henčla z „Uhlíře, straky a smrti“ s tím rozdílem, že tentokrát se netýká pouze jednoho člověka, ale obecně společnosti jako takové.

Vedle těchto hostů sem dochází ještě Lída, která od Miseho očekává zázrak v podobě uzdravení Pavlínky. Doktor jí však vysvětluje, že takové jednání je mu zapovězeno. Svými slovy „děvčátko, vstaň“ odkazuje na Bibli a na příběh o zázraku vzkříšení Jairovy dcery, které Ježíš navrátil život. Tato souvislost s Biblí není ojedinělá. Ve hře se vyskytuje i později, jak bude ještě poukázáno. Místo zázraku tedy doktor postupně dospívá k jinému řešení:

*„MISE: A věřte mi, že nemám chvilky, kdy bych myslil na někoho jiného než na tu ubožačku. Někdy se mi zdá, jako by mým jediným úkolem na světě bylo, abych to ubohé děvče zbavil jejího trápení.“* (Langer, 1957, s. 153)

Zde si volí smrt jako své poslání ruku v ruce se záchranou životů. Smrt-poslání není v tomto kontextu vnímána jako vražda, nýbrž jako dobrodiní a je totožná s motivem smrti milosrdné, který Langer uplatnil již dříve.

V době tohoto rozhodnutí se Lída dopátrává pravého významu doktorova jména a je příznačné, že se ho dozvídá od dalšího z andělů, v tomto případě v roli ševce.

*„LÍDA: Poslyšte, co to znamená, to doktorovo jméno? Mise, to je něco jako misie, jako poslání, že ano?*

*ŠVEC: Mohlo by to být, ale je podobné slovo v jednom jazyce, v hebrejštině…*

*LÍDA: To je oficiální jazyk zázraků, že ano?*

*ŠVEC: Ano.*

*LÍDA: A co vy o něm víte?*

*ŠVEC: My ševci se vůbec staráme o mnoho věcí, do kterých nám nic není.*

*LÍDA: A vy jste chtěl říci, že v tom jazyce doktorovo jméno něco znamená.*

*ŠVEC: No.*

*LÍDA: A co znamená?*

*ŠVEC: Smrt.“* (Langer, 1957, s. 155).

Smrt zde tak poprvé získává antropomorfizovanou podobu anděla smrti vtělenou do Daniela Miseho.[[25]](#footnote-25)

To, že Mise zaslechne rozhovor Ševce s Lídou, se stane poslední pobídkou k tomu, aby začal plnit své pravé poslání, tedy aby se stal milosrdným andělem smrti. Langer sem vnáší motiv smrti laskavé, lidské, a přitom stále jaksi nadpřirozené kvůli andělské povaze Miseho.

Doktor nabízí Pavle vysvobození z její bolesti, ta se však zprvu zdráhá, nachází se ve stavu životní letargie.[[26]](#footnote-26) Mise jí tedy vyjeví svou pravou podobu a předkládá různé formy posmrtného života, aby její rozhodování ulehčil:

*„PAVLA: A co značí vaše jméno?*

*MISE: Smrt. Jsem smrt. Jsem zde proto, dceruško, abych, když nikdo vám nemůže pomoci a zbavit vás vašeho trápení, nuže, abych vás vzal za ruku a převedl ze života do smrti. […]*

*MISE: Nu, Pavlo, to už bude, jak vy máte ráda: pohádka. Vy dovolíte své duši, aby opustila vaše tělo, které ji jen tíží a souží. Z vás zbude jenom představa, myšlenka, fantazie a nemáte ponětí, co tyhle věci dohromady dokáží. Vy například jistě nechcete spočívat tak těžce na své posteli jako dosud, ale chtěla byste být volná a lehoučká. Nuže, jakmile zemřete, budete taková. Protože lidské pomyšlení se může přenášeti přes prostory a věky a není pro ně omezení. Najdete si potom všechno hezké, co se vám líbí, a budete toho blaženě užívat. Tomu vy lidé říkáte posmrtný život. […]*

*MISE Tedy – zase život? Ale ovšem, to je to pravé, také to vám dá jenom smrt. Protože, víte, ve skutečnosti smrt není koncem. Smrt je všecko, co chcete. A nic na světě nemůže zaniknout. Já, anděl, to přece musím vědět. Nuže, až umřete, vždyť vy se narodíte zase znova. […] Smrt je všecko. Je to i nevědět, neznat, nebýt. Ale lidé by rádi viděli v smrti začátek nového života. Nesmíme jim kazit jejich radost. Ale my dva – žádné pohádky. Chcete pravdu a bude takováhle: Rozloučíte se tady na lůžku se svým tělem a pak už prostě nebudete. Lidská slova nedovedou jednoduše vyjádřit to, co pak nastane, a vyjadřují to jen záporem. Ne-bu-de-te.“* (Langer, 1957, s. 158–160).

Langer v této velmi reflexivní scéně předkládá hned několik známých verzí posmrtného života – ukazuje přístup křesťanský, buddhistický i pesimistický. Je to velmi propracovaná a jímavá scéna, v níž je zdůrazněna všeobsáhlost smrti a variabilita lidských přístupů k tomu, co následuje po ní. V jedné scéně je tak shrnut téměř celý vývoj lidského myšlení týkajícího se podoby posmrtného života. Smrt v podobě Miseho zde působí laskavě a lidsky, až konejšivě.[[27]](#footnote-27) A poté co domluví, podává doktor Pavlínce lék, kterým ji uspí navždy:

*„MISE: Vidíte, dceruško, teď teprve zmizela nejistota, která mě provázela při všem, co jsem dosud na zemi konal. Vy začínáte navždy spát, zproštěna bolestí svých bolavých údů, a já cítím v sobě plné uspokojení, že jsem uskutečnil své poslání tak, jak mi bylo uloženo.“* (Langer, 1957, s. 160).

Přestože se Mise domnívá, že tím splnil své poslání, k odvolání nedochází a doktor je odsouzen pokračovat ve svém nyní již zřejmém úkolu, a to až do doby, kdy se jeho činnosti dopátrá vyšetřovací komise. Než je zatčen, dostane se k němu do ordinace Lysák, který se ujišťuje o tom, že ulehčil jejich dceři kvůli ní, nikoli kvůli nim.[[28]](#footnote-28) Po tomto ujištění projevuje doktorovi vděčnost. Mise zde zároveň v krátkém proslovu obhajuje své jednání, tedy obhajuje eutanázii jako smrt ulehčující:

*„MISE: Můj všechen soucit mířil jen k ní. Jen k jejímu živoření. Bylo vyplněno samými bolestmi a zbaveno i toho nejmenšího potěšení. Byla to muka, ne život. A ne taková muka, která jsou očištěním a z nichž duch vzlétá do nadzemských sfér. […]*

*LYSÁK: Tak jsem tedy uspokojen, pane doktore, že ne kvůli nám. Bylo by mi pak, jako kdybych byl spoluvinen na zabití svého dítěte.*

*MISE: Říkáte tomu zabití?*

*LYSÁK: Ten soudce, který u nás dělal prohlídku, říkal ‚vražda‘.“* (Langer, 1957, s. 168–169).

V tomto krátkém rozhovoru dochází k prvnímu argumentačnímu střetu týkajícího se eutanázie. Do kontrastu je zde postavena Miseho vize smrti ulehčující proti úřední verzi, tedy vraždě. Vraždami doktorovu „pomoc“ nazývá také komisař, až výsměšně je přirovnává k léčení po Miseho způsobu, čímž degraduje jeho běžnou lékařskou praxi a celou jeho roli zachránce života.

Poté proběhne soud, během něhož jsou na rozhovoru svědků a pozdějším dohadování porotců předvedeny nejčastější pohledy na eutanázii včetně argumentů pro ni a proti ní. Jakkoli je tato diskuze důležitá pro téma eutanázie či přítomnosti humanistických prvků v Langerově tvorbě, s motivem smrti tak úplně nesouvisí. Z toho důvodu jí zde nebude věnována větší pozornost. Za zmínku však stojí zobecňující tendence během porady porotců:

*„TŘETÍ POROTCE: Ale prohlásíme-li v tomto případě ‚Nevinen‘, znamená to, že souhlasíme, aby byl dán do moci lékařovy nejen náš život, ale i naše smrt. Náš rozsudek úplně změní dosavadní právo člověka na život. […]*

*TŘETÍ POROTCE: Ale všeobecně byli bychom vydáni v lidské ruce. Takhle jsme v rukou–*

*ČTVRTÝ POROTCE: Božích.*

*TŘETÍ POROTCE: Dobrá. Nebo se náš život řídí podle naší životní síly, nebo jej ukončí nějaká náhoda, ale pak, pane, pak by byl příliš v rukou lidí. A člověk není nic stálého, nic bezpečného. Můžete jej pohnout prosbami, pláčem, laskavostí, hrozbou. Smrt, ta má jednu výhodu: je neuprositelná.“* (Langer, 1957, s. 182–183).

V této scéně je akcentována Miseho role anděla přesahující úlohu lidskou (i v tom ohledu, že on je smrtí neuprositelnou, neuplatitelnou, „spravedlivou“) – porotci totiž nesoudí člověka, nýbrž celou společnost, rozhodují o životě nejen jednoho člověka, ale lidstva. Zde vyniká Miseho funkce anděla smrti (za povšimnutí stojí opětovný odkaz na křesťanství), jelikož si musí vytrpět soud za veškeré lidstvo, aby společnost byla schopna pokročit dál, stává se tedy mučedníkem, obětním beránkem. Zároveň v přeneseném slova smyslu soudí samotnou smrt, jaké právo má na předčasné ukončení lidských životů a komu vlastně toto právo náleží.

Mise je za své činy odsouzen k popravě oběšením. Ještě před vykonáním trestu ve své cele hovoří s popravčím, který zdůrazňuje svou roli jediného člověka, který může dle lidského práva urychlit ostatním odchod ze světa. Tím se Langer opět vrací k motivu viny, jelikož zde evokuje obraz Miseho jakožto samozvaného popravčího. Smrt je tak slovy popravčího prezentována jako exkluzivní, protože pouze on smí být jejím lidským nositelem.

Další rozhovor vede Mise s knězem, u něhož se může vyzpovídat. To odmítá, jelikož je se svou smrtí smířený, bere svůj konec jako vyústění poslání. Tíží ho pouze strach z bolesti:

*„MISE: Jsem zbabělý, úžasně zbabělý, dělíte-li lidi v hrdiny a zbabělce. Snad právě proto, že jsem takový, cítil jsem soucit s těmi ušlápnutými a svíjejícími se lidskými červíky. Dal jsem jim lehkou smrt místo utrpení. Proto mám sám vytrpět to, čeho jsem je ušetřil.“* (Langer, 1957, s. 190).

Smrt zde opětovně nabývá biblických rozměrů, Mise se staví do role spasitele, který musí trpět za hříchy lidí, aby byli ušetřeni, a dovolává se vlastního ulehčení ze strany nebes. Jeho volání je nakonec vyslyšeno a začne se ozývat andělské troubení. Mise tak odchází na smrt bez výčitek za doprovodu nebeské hudby, ale také andělů, kteří byli tímto zvukem přivoláni, a lidí, kterým se ho zželelo. Od smrti utajené a soukromé, s níž jsme se setkávali tolikrát předtím, se tentokrát Langer přesouvá k smrti veřejné:

*„MISE: Och ne. Již to nic není. Jsme uprostřed nich. Všichni jsou zde kolem. Přišli mne vyprovodit a přivítat. Slyším je ze všech vesmírů. Vždyť se jen vracím k nim!“* (Langer, 1957, s. 206).

Promísením andělů s lidmi je zároveň relativizována jejich funkce. Činy Miseho, přestože nezpůsobily změnu na poli eutanázie, způsobily změnu v lidském uvažování. Zdá se, že lidé nyní budou schopní posouvat se kupředu sami bez pomoci andělů a dosáhli jakéhosi vnitřního přerodu způsobeného andělem smrti. Tomu nasvědčuje i poznámka jednoho z andělů, že už je možná lidstvo nebude zakrátko potřebovat.

Tato hra může být z hlediska vývoje motivu smrti bezesporu považována za vrcholnou. Langer se v ní nejen posouvá od konceptu smrti jako prostředku či vraždy účelné k smrti dobročinné, milosrdné, ale zároveň jeho hra obsahuje řadu zobecňujících tendencí, díky nimž se jeví nadčasová. Nejedná se již o individualizovaný příběh jedné či více postav, smrt je zde využita jako podnět k tíživé diskuzi o lidskosti týkající se zároveň otázky vraždy a viny. O to markantnější je skutečnost, že Langer dokázal tuto problematiku reflektovat z hlediska náboženského, filozofického, etického, právního i lidského. Motiv smrti zde tak nejen stojí v centru dění, ale dokonce ho přesahuje a je pojat s náležitou hloubkou, jaká ve výše analyzovaných dílech chybí. Kromě toho se zde (byť krátce, avšak informačně obšírně) věnuje i dosud víceméně opomíjenému posmrtnému životu.

V práci s motivem smrti vidíme stopy mnoha předchozích děl a koncepcí (smrt milosrdná, smrt smířená, smrt ulehčující, ale i smrt jakožto vnitřní přerod), v případě *Andělů mezi námi* jsou tyto motivy propracovanější a doplněné o filozofickou hloubku, která v člověku rezonuje.

Budeme-li považovat povídkovou sbírku *Snílci a vrahové* za počátek osy vývoje motivu smrti a drama *Andělé mezi námi* jako její konec, dospějeme k závěru, že Langer v průběhu své tvorby přešel od smrti-prostředku stojícímu na pozadí k zobecňujícímu konceptu smrti zasazenému do aktuální filozofické a etické problematiky. Zároveň dospěl k vrcholu relativizace viníka a oběti, s nímž je motiv smrti v jeho tvorbě téměř neodmyslitelně provázán. Vrcholem detabuizace, jímž se zpracování tohoto motivu taktéž vyznačuje, je odvaha, s jakou zpracoval kontroverzní problematiku eutanázie, aniž by ji zjednodušil. Naopak dokázal shrnout různé pohledy na věc a vyvolat otázky a představit argumenty, které zůstávají aktuální ještě dnes. Stejně tak je výrazným posunem i fakt, že dal smrti stojící motivicky na okraji dění antropomorfizovanou podobu a učinil ji tak nejen centrálním motivem, ale takřka hlavní postavou.

# Závěr

Chceme-li shrnout vývoj motivu smrti napříč historickým obdobím, dospějeme hned k několika závěrům. Smrt se vyvinula z přirozené události v událost konečnou, palčivou, nepoznanou a nepoznatelnou, které bylo a je věnováno mnoho stránek filozofických, psychologických, ale i sociologických a uměleckých spisů. Stejně tak se přesunula z veřejné oblasti do oblasti soukromé. Člověk vesměs umírá sám, maximálně mezi blízkými a veřejnosti pak patří až záležitosti posmrtné, jako je například pohřeb. Další velkou proměnou je samotné uvažování o smrti jakožto problematice, s čímž se v počátcích věků nesetkáváme, jelikož smrt byla pro člověka běžnou součástí života. Dnes je vnímána spíše jako jeho děsivé ukončení než přirozené vyústění. Samotná koncentrace se přesouvá ze společnosti na jedince (přestože to se v průběhu věků několikrát změnilo) a teorií o posmrtném životě je více než kdy jindy. Stejně tak pluralitní je i podoba smrti. Posledním rozdílem je její potlačení – přestože pro nás smrt představuje palčivý problém a je zdrojem strachu pro mnoho jedinců, tabuizujeme ji, jelikož se s ní nedokážeme efektivně vyrovnat. Stala se smrtí vyhnanou, potlačenou.

Dá se tedy říci, že pojetí tohoto motivu prošlo složitým vývojem, který pravděpodobně ještě nekončí (lze se domnívat, že stejně jako v předchozích obdobích, kdy velké dějinné události typu HIV, moru, války a jiných rozpoutaly vlnu úvah nad povahou smrti a účelu života, bude mít stejný efekt i aktuálně probíhající pandemie).

Stejně komplexním vývojem pak smrt prošla i jakožto motiv v díle Františka Langera. Zatímco ve *Snílcích a vrazích* vydaných zhruba v polovině 20. let 20. století je stavěna spíše na okraj zájmu a je využívána v mnoha kontextech a podobách, přičemž při srovnání s všeobecným vývojem motivu koresponduje s ranými představami společnosti, *Periférie* už je svou podstatou složitější. Smrt je pojímána filozofičtěji, postupně proniká do popředí zájmu a není pouze vedlejším prostředkem. Od smrti žárlivé a smrti-prostředku, s níž se setkáváme i v povídkové sbírce, se přesouvá k složitějšímu tématu smrti vnitřní a obětavé, jaká je ve *Snílcích a vrazích* zmíněna jen okrajově. Smrt se tedy v *Periférii* vyvíjí v souvislosti s milostným vztahem a motivem viny a oběti, které relativizuje. Na rozdíl od *Snílků a vrahů* se zde také Langer soustředí na hledisko etické, což zajišťuje větší hloubku vloženou do motivu. Tento způsob zpracování v povídkách zcela absentuje.

Při porovnání s naší osou všeobecného vývoje smrti ve společnosti dojdeme k tomu, že se Langer přesunul kupředu k hledisku pozdně středověkému, tedy smrti jako přechodu do posmrtného života (i ten je zmíněn spíše okrajově a jeho motiv není více rozvinut).

Do centra autorovy pozornosti se smrt dostává částečně až v *Předměstských povídkách*. Na jednu stranu ji stále provázejí další motivy a lze říci, že primárně zůstává motivem sekundárním, na druhou stranu zde Langer prohlubuje její problematiku. Více motiv rozpracovává a reflektuje ho v rámci psychického vývoje postavy uhlíře. Smrt už tedy není jen pouhým prostředkem, stává se jednak způsobem přerodu a dále také získává moc jakožto všudypřítomná entita, která může náhle ukončit život člověka a stává se tak zdrojem vnitřních motivací postav. Toto pojetí koresponduje s vývojovým distancováním se od smrti a na ose všeobecného vývoje tohoto motivu se tak přesouváme směrem k současnosti. Pomalu se totiž stává zdrojem strachu.

Největší prostor je motivu smrt bezesporu věnován v esejistické povídce *Mrtví chodí mezi námi*, kde je představen jakožto existenciální problematika. Rozšiřuje se její pojetí jakožto mocné a tajemné entity a autor více rozpracovává nejen její představu, ale i způsob, jakým se s ní lidé vyrovnávají. Činí tak především v kontrastu s živými a upozorňuje na jejich výraznou potřebu vyrovnání se s neznámým skrze různé rituály a představy, které jsou „berličkami“, jež jeho hlavní postavy zavrhly ve *Snílcích a vrazích* v povídce „Vrah v lese“. Smrt zde také stojí skutečně v centru Langerovy pozornosti a je rozebrána z hlediska metafyzického a filozofického. Závěry, k nimž Langer v této eseji dochází, jsou srovnatelné s moderními představami o motivu smrti, důležitá je v tomto kontextu právě potřeba a způsoby vyrovnání se s odchodem blízkého.

Přestože na vývojové ose jsme se v rámci pojetí motivu dostali do představ a myšlení 20. století, Langerovo vrcholné dílo z hlediska motiviky smrti představuje až drama *Andělé mezi námi*. Důvodem je především zobecňující pojetí. Už se nesoustředí pouze na jedince a jeho reakci na smrt, případně její využití, ale na smrt v kontextu celkové společnosti. Od hlediska filozofického a částečně psychologického se navíc přesouvá k mnohem komplexnějšímu náhledu, konkrétně filozofickému, náboženskému, etickému, právnímu a samozřejmě lidskému (hra v sobě nepopiratelně obsahuje humanistické krédo). Motiv smrti je zde primárním a má široký dopad na postavy s přesahem na celou společnost a ostatní motivy jsou vůči němu doprovodné. To je od *Snílků a vrahů* výrazný posun. Obšírněji se zde autor věnuje i posmrtnému životu. Kromě posunu v sobě drama reflektuje i poznatky předchozích děl, dokázali bychom vystopovat většinu jednotlivých pojetí všech dříve analyzovaných děl, což jen přispívá k celkové komplexnosti *Andělů mezi námi*.

Shrneme-li veškeré poznatky získané v teorii i samotnou analýzou vybraných děl, dospějeme k závěru, že Langer se od „primitivního“ zobrazení motivu smrti, korespondujícímu s všeobecnou představou o tomto motivu v raném středověku ve *Snílcích a vrazích*, přesunul přes veškerá vývojová stádia od smrti přirozené a jako prostředku stojícího mimo zorné pole člověka, k zobecňující tendenci pojaté na pozadí filozoficko-etické problematiky v *Andělech mezi námi*. Smrt zároveň posouvá od motivu okrajového k motivu centrálnímu.

Při srovnání s všeobecným vývojem smrti však vnímáme i rozdíly. Zatímco Langer smrt detabuizoval, v moderní společnosti zůstává velmi kontroverzním tématem. Stejně tak jeho antropomorfizovaná podoba je spíše něco, co nacházíme v období křesťanství, případně v raných kulturách. Moderní pojetí se soustředí spíše na smrt-entitu, která oplývá až nadpřirozenou mocí, případně jako na formu náhlého konce. Z tohoto hlediska lze říci, že Langerovo vrcholné pojetí je v porovnání se společenským vývojem značně pokrokové a zcela jistě předčilo svou dobu. O to více je nutné ocenit způsob pojetí skrze problémové drama, které nabídlo patřičný a nezjednodušující náhled na problematiku.

V rámci analýzy jsme zároveň dospěli k závěru, že na tvorbu měl bezesporu vliv i Langerův život. V humanistickém přístupu (a koneckonců i v povolání hlavní postavy doktora Miseho a samotné problematiky eutanázie, která musela být Langerovi jakožto lékaři blízká), ale i ve volbě motivů samotných se odrazilo nejen autorovo povolání, ale i jeho životní zkušenost a osobnost.

# Anotace

**Jméno a příjmení:** Bc. Michala Kropáčková

**Fakulta a katedra:** Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky

**Vedoucí práce:** doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

**Rok obhajoby:** 2021

**Název práce:** Proměna motivu smrti v díle Františka Langera

**Název práce v angličtině:** The Development of the Motive of Death in the Works of Fran-tišek Langer

**Počet stran:** 53 (60 NS textu)

**Počet znaků včetně mezer:** 108 095

**Počet použitých pramenů a literatury:** 17

**Anotace práce:** Diplomová práce se zabývá analýzou motivu smrti ve vybraných dílech Františka Langera. Jejím cílem je především objasnění významu tohoto motivu a zachycení jeho proměny a přístupu k němu napříč autorovou tvorbou s ohledem na podmínky a dobu, v nichž vybraná díla vznikala.

**Klíčová slova:** František Langer, smrt, dějiny smrti, česká próza, problémové drama

# Resumé

This Bachelor Thesis is focused on the issue of the motive of death in some selected works by František Langer. It attempts to reflect how this author recognized the issue of the motive and how the motive itself developed in his selected works concerning the period. Initial chapters try to give a summary of how the motive of death developed in human society. The following chapters try to interpret works *Snílci a vrahové*, *Předměstské povídky*, *Mrtví chodí mezi námi*, *Periférie* and *Andělé mezi námi*.

# Použitá literatura a prameny

**Primární literatura a prameny**

LANGER, František. *Mrtví chodí mezi námi*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 1930.

LANGER, František. *Periférie*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

LANGER, František. *Povídky I*. Praha: Kvarta, 2000, ISBN 80-86326-13-6.

LANGER, František. *Předměstské povídky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

LANGER, František. *Tři hry o spravedlnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1957.

**Sekundární literatura**

ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-286-0.

ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-293-3.

BRADBROOK, Bohuslava, R. František Langer (1888–1965): An Appreciation. *The Slavonic and East European Review*. 1966, 44(103), s. 486–490. ISSN 2222-4327.

Buk lesní, dánský národní strom. In: Flóra [online]. [cit. 2.4.2021]. Dostupné z: <https://www.floranazahrade.cz/buk-lesni-dansky-narodni-strom/>

CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator, 2002. ISBN 80-7207-439-3.

DAVIES, James Douglas. *Stručné dějiny smrti.* Praha: Volvox Gobator, 2007. ISBN 80-7207-628-4.

JUSTL, Vladimír, VOJTKOVÁ, Milena. *František Langer na prahu nového tisíciletí*. Praha: Nadační fond Františka Langera, 2000. ISBN 978-80-2386-769-5.

PĚKNÝ, Tomáš. Trojí řeč Jiřího Mordechaje Langra. In: LANGER, Jiří. *Devět bran*. Praha: Sefer, 1996. s. 297-332. ISBN 80-85924-11-0.

SAN FILIPPO, David. *Historical Perspectives on Attitudes concerning Death and Dying* [online]. National Louis University, 2006 [cit. 16. 2. 2021]. Dostupné z: <https://digitalcommons.nl.edu/faculty_publications/29/>

SCHOPENHAUER, Arthur. *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání, 1996. ISBN 80-85436-41-8.

Společnost Františka a Jiřího Langerových. František Langer 1888–1965. In: *František Langer* [online]. 2014 [cit. 17. 5. 2021]. Dostupné z: <http://www.frantiseklanger.cz/frantisek-langer/frantisek-langer-1888-1965/>

ZAJÍČKOVÁ, Radka. František LANGER. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 22. 7. 2015 [cit. 21. 5. 2021]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=463

1. Cena Františka Langera byla poprvé vyhlášena v roce 1995 u příležitosti 30. výročí jeho smrti a zaměřuje se na dosud nezveřejněná díla zpracovávající téma Prahy. Poprvé byla cena udělena v roce 1996 a dosud poslední v roce 2005. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nadační fond Františka Langera založila v roce 1994 Anna Ludmila Langerová a jeho cílem je podpora významných literárních děl a oživení památky Františka Langera. Nadace sídlí v domě, v němž Langer pobýval po svém poválečném návratu do Prahy a mj. vyhlašuje cenu Františka Langera. V jeho redakci také vyšly Langerovy sebrané spisy. [↑](#footnote-ref-2)
3. Za svého života patřil do okruhu Čapkových „pátečníků“ a měl v úctě Tomáše Garrigue Masaryka, s nímž se setkal během svého působení v legiích. V letech 1932, 1937 a 1947 byl delegátem na kongresech PEN klubu. Od roku 1949 by v čele Společnosti bratří Čapků. [↑](#footnote-ref-3)
4. Je nutné zmínit i skutečnost, že např. podle kalvinistů byli lidé předem rozděleni na ty, kteří budou spaseni, a na ty, kteří budou zatraceni, aniž by bylo možné svůj osud jakkoli změnit, nebo nějakým způsobem zjistit, do které skupiny jedinec spadá (Davies, 2007, s. 28). [↑](#footnote-ref-4)
5. *„Proč vlastně píši své přiznání? Proč neuléhám s ním a nenechám je zetlíti se svým tělem v hřbitovní prsti? Ne, že bych se bál, že můj spánek by byl těžký a mé sny nepokojné, ale že cítil jsem nutnost, abych tak řekl, smáti se. Vysmáti se všem lidem, kteří věří věčné spravedlnosti, odplatě a trestu.“* (Langer, 2000, s. 142). [↑](#footnote-ref-5)
6. *„A podivuhodno bylo, jak ve sklípku, kde odpočíval, se brambory přes zimu dobře uchovaly.“* (Langer, 2000, s. 142). [↑](#footnote-ref-6)
7. Před popravou si v rámci posledního přání zvolí chléb pro svou rodinu: *„‚Tu máš pre teba a děti. Tiež aj pre starú matku. A děti vyžiu sama, jako móžeš, keď ja už musím zomreť.‘“* (Langer, 2000, s. 159). Symbolika chleba je v této části velmi významná. Chléb je vnímán jako tělo Kristovo, který slíbil nasytit všechny hladové, kteří se k němu uchýlí. Bochník je zároveň symbolem srdečnosti a býval označován jako tzv. dar boží, před pečením se mu žehnalo a darovat ho bylo znamením úcty. [↑](#footnote-ref-7)
8. *„Je velmi bezstarostna, ví, že umře, nestará se o nic.“* (Langer, 2000, s. 183). [↑](#footnote-ref-8)
9. *„‚Všude samý klid v každém slově. Takhle se mi krásně umře!‘“* (Langer, 2000, s. 188). [↑](#footnote-ref-9)
10. *„Matyáš si řekl: ‚Koupím si revolver. Miluju ji a zabiju. Jest příliš šťastna, nesnesu toho.‘“* (Langer, 2000, s. 199). [↑](#footnote-ref-10)
11. *„K ránu vyvrátili dveře. V pokoji bylo ticho, jako by všichni v něm blaze spali. Zpod mramorové desky krbu trčela hlava i nohy biskupovy, a mrtvolu se zlomeným vazem s námahou čeledíni vytáhli. Pak byla tiše rozhrnuta ložní záclona. Po celém lůžku spal veliký hrabě a vedle něho, tělo jako děvčátko, ležela mrtvá Adéla s krvavým klínem, plna modrých skvrn.“* (Langer, 2000, s. 218). [↑](#footnote-ref-11)
12. *„‚Na jedno stále zapomínáš, nač máš mysliti, ať se děje co se děje, a nač se ti nechtělo pomysliti po léta: že jest Bůh. Dal ti život a nemáš práva si jej vzíti.‘“* (Langer, 2000, s. 293). [↑](#footnote-ref-12)
13. *„PANÍ: Jsem vám zavázána, že jste se ujal nebožtíka.*

    *FRANCI: Já jsem se té mrtvoly ujal, přece jsem ji nemohl nechat ležet, kde byla.“* (Langer, 1968, s. 51) [↑](#footnote-ref-13)
14. *„O tobě, kdyby se s tím dalo mluvit, milostpane. To bych potřeboval.“* (Langer, 1968, s. 64–65). [↑](#footnote-ref-14)
15. *„Osm let si žil uhlíř v dokonalé spokojenosti, blažen, že je nahoře na světě a ne pod zemí v šachtě, jako byl předtím živ po sedmnáct let, že je na čerstvém vzduchu, na slunečním světle, mezi mnoha lidmi a ve velkém a krásném městě.“* (Langer, 1958, s. 40). [↑](#footnote-ref-15)
16. *„Hryzl svůj žal a přehryzával celých osm let, která prožil na světě a která se mu donedávna zdála zcela hezká. Když je však nyní viděl osvětlená zezadu po tomhle neštěstí, nezdála se mu o nic světlejší než léta prožitá v dolech.“* (Langer, 1958, s. 44). [↑](#footnote-ref-16)
17. *„Zato uhlíř dlel při těchto obrazech celou duší a probouzely v něm touhu po něčem dalekém, neprožitém a nevídaném. Proto když vyšel na ulici, řekl si, že by nyní měl sto chutí jet do Ameriky, když již musí zemřít, že učinil zcela dobře, když se nerozhodl ani pro kamínka ani pro sirky.“* (Langer, 1958, s. 48). [↑](#footnote-ref-17)
18. 6. 1. 1885 – 10. 4. 1910. Mladý literát a kritik a žurnalista. Kladl velký důraz na morální měřítka v umění, požadoval sdělnost a ideovou hloubku. Stal se významným spojníkem mezi generací kritiků 90. let (navazoval např. na Herbena nebo Schauera) a generací bratří Čapků, kterou výrazně ovlivnil. [↑](#footnote-ref-18)
19. *„Kdo si ještě vzpomene na Drtila? Mám jeho fotografii jen ve vojenské uniformě, a ta mnoho neříká. […] Zemřel – jak již je to dávno.“* (Langer, 1930, s. 5). [↑](#footnote-ref-19)
20. *„Jen proto, že jsem měl mnoho a mnoho druhů kromě něho, cítil jsem jeho ztrátu jen jako smutek, ne jako bolest.“* (Langer, 1930, s. 7). [↑](#footnote-ref-20)
21. „*Vždyť ve chvíli, kdy vedle nás někoho vzala, zůstalo k mrtvému přece tisíce živých svazků. Tisíce provázků a řetízků ovinutých jedním koncem kolem našich srdcí ostalo na svém místě.“* (Langer, 1930, s. 12). [↑](#footnote-ref-21)
22. *„Skutečná představa smrti by měla býti spojena s představou hniloby a tlení, volného mizení až úplného rozkladu.“* (Langer, 1930, s. 24). [↑](#footnote-ref-22)
23. Zvláštností této hry je, že Langerovi andělé jsou k nerozeznání od lidí a stejně tak ke svému poslání docházejí postupně prostřednictvím vnuknutí, podobně jako lidé ke svým údělům. [↑](#footnote-ref-23)
24. *„Po druhé jsem byl ukamenován asi před patnácti sty lety, když jsem tady někde na severu hlásal křesťanství. Bylo to ještě hroznější. A po třetí jsem byl upálen na hranici dříví, když jsem proti křesťanství hlásal svobodu svědomí. Nedovedete si představit, jak je taková smrt příšerná. Mé poslání mělo po každé hrozný konec. Vidíte, že žádné nebylo příjemné.“* (Langer, 1957, s. 133) [↑](#footnote-ref-24)
25. Zajímavostí je, že stejného slovního spojení se používá v kriminalistice pro vrahy trpící utkvělou představou, že zabíjením svým obětem pomáhají. [↑](#footnote-ref-25)
26. *„MISE: Už je vám dávno jedno, která je hodina a zdali je den či noc? Váš čas se zastavil… PAVLA: Pane doktore! MISE: Co byste chtěla, dceruško? PAVLA: Nic.“* (Langer, 1957, s. 157). [↑](#footnote-ref-26)
27. Na druhou stranu lze vnímat jeho vábení jako biblické svádění hada, přičemž usmrcení Pavlínky by představovalo metaforické okušení zakázaného jablka, které vedlo k doktorovu pádu jak lidskému (později je souzen jako masový vrah), tak andělskému (do poslední chvíle se zdá, že andělé jeho volání nevyslyšeli a doktor skutečně padl). [↑](#footnote-ref-27)
28. *„MISE: Měl jsem ji opravdu rád. A proto jsem jí prokázal nejpřátelštější službu, jakou jí kdo mohl prokázat.“* (Langer, 1957, s. 168). [↑](#footnote-ref-28)