

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REFLEXE TOTALITY V PRÓZÁCH S TEMATIKOU PTP

VEDOUCÍ PRÁCE: MGR. MARTINA HALAMOVÁ, PH.D.

AUTOR PRÁCE: PETRA POJŽÁRKOVÁ

STUDIJNÍ OBOR: BOH

ROČNÍK: III.

2017

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

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

České Budějovice 9. 5. 2017

*Děkuji Mgr. Martině Halamové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky,
za trpělivost a čas, který mi věnovala.*

ANOTACE

Tato bakalářská práce se věnuje tématu pomocných technických praporů (dále už jen PTP), které vnímá jako reprezentaci dobové reflexe socialistické totalitní společnosti padesátých let a nahlíží ho z perspektivy let šedesátých – sleduje se v *Bílých břících na podzim* od Arnošta Lustiga, v *Žertu* od Milana Kundery a v *Černých baronech* od Miloslava Švandrlíka. Totalita se zde zkoumá v jejím odrazu na existenci postav v zobrazované situaci, za tímto účelem se v metodologické části rozebírá poetika prostoru a postavy. Při následné interpretaci se přihlíží i na osobitost poetik autorů a na žánrová specifika, která nám mají pomoci nahlédnout onu reflexi v různých pojetích. Cílem této práce je pak objevit možné interpretace a analýzy toho, jak lze v již zmíněných textech vnímat totalitu a jak se odráží na prostoru a na postavách potýkajících se různým způsobem s existencí PTP.

ANNOTATION

This Bachelor thesis deals with the theme of paramilitary units in Czechoslovakia, which perceives as a representation of period reflection of socialist totalitarian society in the fifties. Nevertheless, the theme is viewed from the perspective of works written in the sixties. The thesis focuses on three books explicitly – on *Bílé břízy na podzim* (*The White Birches in Autumn*; Arnošt Lustig), on *Žert* (*The Joke*; Milan Kundera) and on *Černí baroni* (*The Black Barons*; Miloslav Švandrlík). The totalitarianism is explored in its reflection on existence of characters in depicted situation, for this purpose the poetics of space and character are analysed in the methodological part of this thesis. There are also diverse poetics of particular authors and genre specifics taken into consideration in subsequent interpretation, which hopefully helps us take a look on the reflection of totalitarianism in its various approaches. Finally, the aim of this thesis is to discover possible interpretations and analysis of how the totalitarianism can be seen in the mentioned books and also how it reflects on the space and characters, who have to face in some way the existence of paramilitary units.

OBSAH

Úvod.....	7
I. ZPŮSOB EXISTENCE LITERÁRNÍ POSTAVY V TEXTU	10
<i>I.1 AUTOR A (JEHO) POJETÍ POSTAVY</i>	11
<i>I.2 POSTAVA-DEFINICE A POSTAVA-HYPOTÉZA</i>	11
<i>I.3 POSTAVA-SUBJEKT A POSTAVA-OBJEKT</i>	14
<i>I.4 VYPRAVĚČ A JEHO VZTAH K POSTAVÁM</i>	16
<i>I.5 JMÉNO POSTAVY</i>	18
II. POSTAVA VE VZTAHU K PROSTORU.....	21
<i>II.1 POSTAVA A JEJÍ BYTÍ (V PROSTORU)</i>	22
<i>II.2 POSTAVA A JEJÍ VNITŘNÍ MÍSTO</i>	24
<i>II.3 MÍSTO JAKO PRVEK PROJEKCE (NE)MOŽNOSTÍ POSTAVY</i>	24
III. POMOCNÉ TECHNICKÉ PRAPORY.....	25
<i>III.1 VNĚJŠÍ PROSTOR - PERIFERIE</i>	28
<i>III.2 BYTÍ VYMEZENÉ PROSTOREM</i>	33
<i>III.3 ÚNIK DO VNITŘNÍHO SVĚTA?</i>	40
IV. CHARAKTER POSTAV	47
<i>IV.1 ZPŮSOB ZOBRAZENÍ POSTAV VYPRAVĚČI</i>	47
<i>IV.2 POSTAVY V BÍLÝCH BŘÍZÁCH NA PODZIM</i>	52
<i>IV.3 POSTAVY V ČERNÝCH BARONECH</i>	62
<i>IV.4 POSTAVY V ŽERTU</i>	71
ZÁVĚR	91
ZDROJE	94

ÚVOD

Bakalářská práce reflektuje totalitu prostřednictvím tematiky PTP. Její dopady na prostor a na postavy sleduje v novele *Bílé břízy na podzim Arnošta Lustiga* z roku 1966, na společenském románu Milana Kundery *Žert* vydaném v roce 1967 a humoristicko-satirickém románu Miloslava Švandrlíka *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* z roku 1969.

Poetika autorů je však rozličná, Lustig se dokonce *Bílými břízami na podzim* (stejně jako například prózou *Miláček* z roku 1969) vymyká svému životnímu tématu, zkušenosti spojené s židovským údělem za druhé světové války.¹ Nicméně opouští-li Lustig tematiku PTP záhy po jejím objevení, Švandrlík na svou prvotinu o PTP (nikoli prvotinu jako takovou) navazuje. Vždyť první vydání *Černých baronů* vlastně ani není úplné, na naléhání nakladatelství Vysočina se Švandrlík roku 1968 nechává uprosit a odevzdává nedokončený román – sedmáct kapitol, které jsou později označeny jako první díl. Druhý díl je však po veřejném čtení jeho ukázek zakázán a kompletní kniha u nás vychází až po revoluci, v roce 1990.² Od 90. let se jí dočkává i četných volných pokračování – např. *Lásky černého barona* (1991); *Poručíme větru, dešti...* (1991); *Černí baroni po čtyřiceti letech* (1998). Jestliže jsme u Lustiga zmiňovali jako klíčovou tíživou tematiku židovství a války, musíme pak u Švandrlíka vyzdvihnout právě jeho převažující tvorbu z oblasti satirických a humoristických próz pro dospělé, ale i pro mládež – kromě již zmíněných *Černých baronů* jmenujme například *Doktora od Jezera hrochů* (1980) či z dětské tvorby *Neuvěřitelné příhody žáků Kopyta a Mňouka* (1991). Třetí autor, kterým se budeme zabývat, Milan Kundera, je zase ve své prozaické tvorbě typický svou přiznanou fiktivností díla, ironickým vypravěčem³ a postmoderními prvky. Jeho románová prvotina *Žert* se řadí mezi nejvýznamnější české společenské romány konce 60. let a motivicky pak navazuje na jeho předešlou prozaickou tvorbu (povídkové sešity *Směšných lásek* 1963, 1965, 1968) – „stejně jako ony propojuje motivy nevydařených milostných hrátek s reflexí obecnějších společenských souvislostí života jedince, liší se však od nich epickou šíří, historickou zakotveností a především víceperspektivností [...]“⁴ Květoslav Chvatík v této souvislosti hovoří o erotice a její instrumentalizaci, tvrdí, že Kundera v *Žertu* „rozvinul anekdotický syžet erotické pomsty ve velké téma srážky člověka a dějin.“⁵ Hlavní hrdina, jako přesvědčený komunista, se zde totiž vlivem zdánlivě nevinného žertíku na pohlednici dívce dostává právě k jednotkám PTP. To, že absurdita se

1 JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, s. 338.

2 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, obal knihy.

3 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 531.

4 JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, s. 360.

5 CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., Brno: Atlantis, 2008, s. 12.

mu stává synonymním k vlastnímu životu, začíná chápat v okamžiku prozření v prostoru kasáren, aby pak v závěru ještě po letech v civilu vygradovala po oné nepovedené pomstě. Chvatík tuto tendenci častého vycházení z anekdotických konfliktů a motivů, jež se ale mění ve velká antropologická témata, vidí i v dalších jeho románech, ve kterých „se stává zápletkou a postava *znakem* určitého intelektuálního problému, určité existenciální otázky člověka.“⁶ Jako příklad jeho další tvorby uvedme např. *Valčík na rozloučenou* (česky Toronto 1979), *Knihu smíchu a zapomnění* (česky Toronto 1981) a *Nesnesitelnou lehkost bytí* (česky Toronto 1985).

Spojícím prvkem našich tří próz má být právě prostor PTP. Pro Lustiga to bylo téma, jímž se své tvorbě vymykal, Švandrlík se naopak v této tematice našel a i nadále v ní pokračoval (důvodem jistě bylo i jeho vlastní působení u podobných jednotek, u TP). Pro Kunderu se zase, stejně jako u Lustiga, tematika PTP nezdá klíčová jako taková (dokonce ani v *Žertu*, ve kterém ji zpracovává, není všudypřítomná jako v našich dalších rozebíraných textech, neboť Kundera hlavní postavu Ludvíka Jahna postihuje v delším časovém úseku, podrobněji sleduje příčiny jeho odvodu, jako i nemožnost vyrovnat se s křivdou roky poté), nicméně se ale nedá říct, že by se využitím právě tohoto prostoru své tematice nějak oddálil. Zdá se, že mu dobře slouží jako prostředek k zobrazení konfliktu člověka a dějin, jímž se zabývá i v jiných svých dílech. Je to pak právě tento konflikt, který se ukazuje být (prostřednictvím tematiky PTP) hlavním scelujícím prvkem našich textů. Vždyť i samotní autoři jsou tohoto konfliktu zářným příkladem, po roce 1968 jsou zakázána díla Arnošta Lustiga, od roku 1970 nesmí publikovat ani Milan Kundera. Arnošt Lustig emigruje v roce 1968, Milan Kundera ho pak v roce 1975 následuje. I Miloslav Švandrlíkovi pak jeho román s tematikou PTP způsobuje v době normalizace nemalé potíže, s výjimkou přispívání do humoristického časopisu *Dikobraz* (samozřejmě bez politického rozměru) je i jemu zakázáno publikovat. Právě tato vrženost člověka do běhu šílených dějin a její důsledky se zde ukazují být pravým odrazem totality, v našem případě pak hrdiny vrhá do spárů jednotek PTP, jež se stávají jejím nástrojem.

Úkolem této práce je pak zodpovědět, jakým způsobem nám mohou pomoci postavy, jako i prostor při interpretaci našich tří děl, stejně tak se budeme tázat po tom, jakým způsobem odráží totalitu, jejíž reprezentací se zde stávají právě PTP. V rámci toho budeme přihlížet k naznačeným osobitostem poetik autorů, jako i k žánrové specifičnosti srovnávaných děl. Zohledňovat autora, jako i jeho výběr žánru pak budeme činit na základě metodologického přístupu práce, který je vysvětlen v první a druhé kapitole. V našem případě je založen na poetice postavy a prostoru. Postava je zde nahlížena ve svých variačních přístupech, jsou zde objasňovány pojmy jako postava-definice/postava-hypotéza, stejně tak postava-subjekt a postava-objekt, dále se zde hovoří o vypravěči ve vztahu

6 Tamtéž, s. 12 (číselný index se vztahuje i části věty před citací; kurzíva originálu).

k postavě a probírá se i její jméno. Poetika prostoru je vykládána ve svém vztahu s postavou. Vysvětluje se zde, jakým způsobem může v prostoru existovat, jak může vypadat její vnitřní místo a jaké významy může vkládat do míst jako takových.

V začátku další kapitoly budou nastíněny historické okolnosti vzniku PTP a jejich proměny v 50. letech, jež budou následovány samotnou analýzou našich děl. Jednotlivá díla pak nebudou rozebírána zvlášť, nýbrž dohromady, a to za účelem vstupování do okamžitých konfrontací jejich jednotlivých prvků.

I. ZPŮSOB EXISTENCE LITERÁRNÍ POSTAVY V TEXTU

Literární postava, jako jeden ze základních elementů literárního textu, prostupuje napříč celým dílem, všemi jeho sférami, což mimo jiné poukazuje na jejich vzájemnou provázanost.⁷ Daniela Hodrová ne nadarmo hovoří o tom, že „zkoumajíce modus postavy, budeme tudíž současně zkoumat modus vyprávění a žánru, prostoru a času.“⁸ Z tohoto důvodu budeme pracovat i s některými dalšími naratologickými pojmy, přesněji s pojmem implikovaný autor a implikovaný čtenář.⁹

Postava se v textu zhmotňuje především pomocí promluv, v první řadě jsou to promluvy vypravěče o ní, v té druhé pak samotné promluvy postav. Zprostředkovává-li svoji existenci sama postava, ve hře je také její vystupování a jednání (oproti jejich „pouhému“ popisu od vypravěče či jiných postav). Můžeme tedy říci, že se nám postava vyjevuje pomocí přímých a nepřímých charakteristik.

Oproti subjektu autora (Já) nám tu vyvstává subjekt postavy (Druhý, ne-já), neodmyslitelný rys její subjektivity pak spočívá v tom, že je budována z jisté distance, která autorovi umožňuje postavu pojmout v její celkové završenosti. U tohoto pojmu se Hodrová dále odvolává na Michaila Bachtina, který ve své stati *Autor a hrdina v estetické činnosti* staví, na základě rozdílu v završenosti osudu, postavu a autora do kontrastu – jelikož osud postavy lze, na rozdíl od osudu autora, v textu završit. Tím vlastně dává postavu vůči autorovi do role objektu, což zároveň v autorovi podněcuje nutkání se do postavy promítnout.¹⁰

Literární postava je závislá na intenci autora, na tom jak moc reálně a jak moc fiktivně ji pojme.¹¹ Jeho úmysly však zdaleka nekončí jen tady, vybírá si i další způsoby prezentace postav, které mají tendenci se přiklánět k určitým typům – Daniela Hodrová zmiňuje typ postavy definitivní, hypotetické, rovněž typ postav-subjektů a postav-objektů. Tyto druhy se pak různě vymezují, splétají či doplňují (i v rámci jednoho díla), stejně jako převládají či koexistují v různých časových obdobích.

Jak vidno, autor je hlavní iniciátor života postavy, oproti svému vědomí, nebo v jeho rámci, si vymezí vědomí Druhého, jako si rovněž vytyčí další fikční subjekt – vypravěče. Určí si, jaký chce mít k postavám vztah, jak je chce prezentovat a jak je pojmenuje. V této kapitole tak bude postupně kladen zřetel právě na autora, druhy postav, vypravěče i jména, a to jako na prvky narativu, prostřednictvím nichž postava „existuje.“

7 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 519.

8 Tamtéž, s. 544.

9 Bude-li zde tedy dále řeč o autorovi či čtenáři, máme na mysli jeho implikovanou podobu v pojetí Seymoura Chatmana: CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 154–158.

10 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 544–545 (číselný index se vztahuje k celému odstavci).

11 Tamtéž, s. 544.

I.1 AUTOR A (JEHO) POJETÍ POSTAVY

Daniela Hodrová vnímá postavu jako dynamický znak a její znakovost vidí jako neměnnou charakteristiku.¹² V této rovině nám nabízí dvě časově paralelní varianty v pojetí postavy, které dále spojuje s pojmy jako postava-definice a postava-hypotéza.

První varianta postavy jako znaku se drží sausserovského dvojitého modelu, ve kterém signifiant (označující) „tvoří veškeré explicitní údaje o její podobě, chování, činech, dále její jméno, řeč“ naproti tomu signifié (označované) se v textu vyskytuje většinou, do konce 19. století, přímo. Takto pojatá postava podle Hodrové lépe přiléhá k tradiční postavě-definici v realistickém duchu, u níž se autorův záměr soustředí na co nejdůslednější vytyčení jejího významu (signifié) rovnou v díle.¹³ Autor zde tudíž nepředpokládá větší zapojení čtenáře při jeho rozklíčování.

Druhá varianta se opírá o Charlese Sanderse Peirce, v ní je znak chápán dynamicky „jako pouhý nositel významu, k znaku přiřazovaného až v procesu semiózy, a teprve předmět nebo jev vystupuje jako znak, nabývá povahy znaku.“ Toto pojetí se zase více hodí k postavě-hypotéze, u které naopak autor nechává její význam v textu úmyslně neuzavřen a podněcuje tak čtenáře k jeho vlastním domněnkám.¹⁴ Aktivní zapojení čtenáře se zde tak jeví jako nezbytnost, neboť znak je zde chápán v obměnách, každý si za něj může dosadit jiný význam.

Nicméně ona zdánlivá jednoznačnost při tomto vymezování a spojování jednotlivých koncepcí postav zase tak jednoznačná podle autorky není. Do hry totiž vstupuje čtenář, který i tu nejdůsledněji vytyčenou postavu-definici ve svých interpretacích vlastně transformuje na postavu-hypotézu.¹⁵ Jedno ovšem začíná být očividné – setkáváme se tu s další důležitou součástí narativu – se čtenářem. Budeme-li se pak zabývat čtenářem a autorem současně, je nám jasné, že je to právě autor, který z velké části určuje míru čtenářovy účasti – od jeho pasivního přijetí jím daného schématu postavy, přes jeho žádané dokreslení si jejího torza, po jeho nemožnost dopídit se jejího jednoznačného významu. Můžeme tedy potvrdit, že existence postavy dozajista závisí na autorovi, avšak o nic méně na čtenářovi – neboť nepřijme-li, autorem požadované role, způsob existence postavy v textu může být ohrožen.

I.2 POSTAVA-DEFINICE A POSTAVA-HYPOTÉZA

Daniela Hodrová rozčleňuje postavu, podle jejího způsobu existence v textu, na již zmíněnou postavu-definici a postavu-hypotézu. Tvrdí, že tento způsob se odvíjí od přístupu autora k postavě a od toho, jaký jí stanoví koncept a rozsah reálnosti-fiktivnosti. Toto rozčlenění podle Hodrové logicky vyplývá z prvotního rozdělení v lingvistice, které se

12 Tamtéž, s. 545.

13 Tamtéž, s. 545–546 (číselný index se vztahuje k celé předcházející části).

14 Tamtéž, s. 546 (číselný index se vztahuje k celé předcházející části).

15 Tamtéž, s. 546.

týkalo slovesného způsobu a promluvy – modalizované (zpochybňující) a nemodalizované (nezpochybňující) a její následné Gramigovy aplikace na román, který začal vydělovat na román-definici a román-hypotézu. Směr vývoje od promluvy, přes román až po postavu nám pak ukazuje, že ačkoli budeme zkoumat převážně postavu, nelze opomenout ani její širší perspektivu, která dozajista toto vše pojímá.¹⁶

Podle Hodrové postavu-definici můžeme v její vyhraněné podobě „charakterizovat jako beze zbytku vysvětlenou, explicitní, plně v textu determinovanou.“¹⁷ Přiřazuje k ní postavy z děl realistických¹⁸ i postavy schematizované (např. z pokleslé literatury). Přestože realistická postava oplývá jedinečnou charakteristikou a individualitou, oproti postavě-schématu, která je „jen zosobněnou funkcí,“ drží se obrysů svého druhu, postrádá jedinečnost a nadto není obdařena ani „nitrem,“ mají jedno společné – „jsou bez tajemství, nemají žádný nezjevený vnitřek; buď jsou prázdné [...], nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vševědouceho či skrytého vypravěče.“ To však představuje problém, protože „jejich subjektivita (samostatnost jakožto subjektů) je tak značně zredukována [...], neboť subjekt se dozajista stává subjektem právě především sebeuvědomováním a sebe-vědomím [...].“¹⁹

Nepřipouštěla-li postava-definice žádné tajemství, u postavy-hypotézy je tomu právě naopak. Autor nám zde nenabízí žádnou definitivní ucelenou představu o její existenci v textu. S takovouto postavou je v textu zacházeno jako s nehotovou instancí, „celek postavy se [...] i na konci jakoby ztrácí v nekonečnu, dílo odkazuje mimo text.“ Postava-hypotéza rovněž inklinuje k spontánnosti a nenadálým výstupům, jak je nám asi jasné, opět v kontrastu s postavou-definicí.²⁰

Mohlo by se nám jevit, že směr vývoje postavy šel od definitivní koncepce k hypotetické. Hodrová však nemluví o vývoji, jako spíše o obecných tendencích dané doby v jednotlivých literaturách a nesčetněkrát poukazuje na časovou koexistenci těchto dvou typů postav, přičemž dále dodává, že jeden z nich většinou převládá. S vymezováním těchto pojmů začíná u literatury středověku, u této doby čerpá z Michaila Bachtina, který zaznamenává u některých středověkých textů posun od postavy-definice k postavě-hypotéze. Tento pohyb však nebyl čímsi absolutním. Postavu-definici začali posléze upřednostňovat renesance a klasicismus ve svých vysokých žánrech (v nízkých docházelo k narušování). K rozleptávání kontur postavy-definice se zase v reakci na klasicismus uchýlovaly některé romány osvícensko-sentimentalistické a taktéž romantické.²¹ Realismus se zase ve větší míře začíná opírat o definitivní typ postavy, nicméně „realistická postava

16 Tamtéž, s. 544.

17 Tamtéž, s. 547.

18 Hodrová posléze upozorňuje na to, že přisouzením realistické postavy k postavě-definici poměrně zjednodušujeme (viz tamtéž, s. 556).

19 Tamtéž, s. 555–556.

20 Tamtéž, s. 556–557.

21 Tamtéž, s. 547–548 (číselný index se vztahuje k celé předcházející části).

se nalézá někde mezi oběma póly, respektive se vyvíjí od jednoho pólu k druhému.²² Symbolismus, tedy 90. léta 19. století, přichází se subjektivizací jedince, jež je pojmána jako prvek hypotetizační, který narušuje i prózu realistickou.²³ Přelom 19. a 20. století do literatury postupně zanášel, ve spojení se secesí, „prvky tvořené skutečností,“ které s sebou přinesly pochybnosti o jistotě²⁴ a „postava-definice se [...] v kontextu 20. století proměnila v postavu-hypotézu, zneklidňující svou dvojznačností.“²⁵

Zajímáme-li se pak, s ohledem na náš výběr rozebíraných knih v praktické části, o poetiku postavy 20. století, bude pro nás stěžejní právě ona tendence, které si od konce 19. století není možné nevšimnout – totiž, že stále častěji (samozřejmě jen v některých dílech) dochází k narušování postavy-definice v realistickém pojetí a sílí a převládá směřování k postavě-hypotéze. K narušování onoho definitivního konceptu postavy potom dochází především díky odklonu od vševědoucího vypravěče, využitím sebeanalýzy postavy, jako už zmiňovanou subjektivizací jedince a v neposlední řadě díky vznikajícímu rozporu mezi tím, jaká se postava v díle jeví být a mezi tím, jaká skutečně je. Protože „postava-definice je tím, kým se jeví, plně či takřka plně se kryje se svou charakteristikou v textu,“ což samozřejmě u postavy-hypotézy neplatí.²⁶ To jsou ovšem jen zlomky prvků, díky nimž dochází k hypotetizaci. My se tak nyní zaměříme na další prvky a postupy hypotetizace, díky nimž docházelo k oslabování postavy-definice a to nejenom v její realistické podobě. To všechno za účelem, abychom je následně byli schopni rozeznat v samotné analýze našich textů a vymezit je oproti prvkům definitivním se snahou určit, které prvky v jednotlivých textech převládají.

Ve středověku se často uplatňovala tzv. postava-charakter, jejíž ucelenou a ustálenou podobu znevážil prvek individuálnosti,²⁷ v osvícensko-sentimentalistickém a romantickém románu se zase vedle subjektivizace jednalo o karnevalizaci, jež pracovala s dvojakostí znaků postavy.²⁸ V naturalistickém románu se často pracovalo se zdvojováním postav.²⁹ Flaubert pak používal vypravěče, který postavy neanalyzoval a sám zůstával nezapojen.³⁰ To všechno vedlo k domněnkám, Hodrová ale zároveň upozorňuje, že „hypotetizace [...] zdaleka neznamena odklon od reality směrem k smyšlence. Naopak namnoze přispívá k vytvoření komplexnějšího, vícedimenzionálního obrazu reality [...], je pokusem o hledání úplnější pravdy.“³¹

I u charakteristiky postav dochází u dílčích typů postav k příznačným jevům. S postupně narůstající hypotetizací se charakteristika postav vytrácí, až ztrácí, či se jí

22 Tamtéž, s. 556.

23 Tamtéž, s. 548.

24 Tamtéž, s. 550–551.

25 Tamtéž, s. 552.

26 Tamtéž, s. 556.

27 Tamtéž, s. 547.

28 Tamtéž, s. 547–548.

29 Tamtéž, s. 549.

30 Tamtéž, s. 557.

31 Tamtéž, s. 552.

začíná užívat jinak – o slovo se hlásí ambiguita. „Postava často „ztrácí“ tělo, tvář, oděv, charakter, jméno, minulost [...], tedy de facto podstatnou součást toho, co tvořilo její signifiant.“ Paradoxně se však oním uždibováním z jedné části, stává obdařenější část druhá, významová. Před námi tak vyvstává vlastně subjekt oplývající ne už definitivními charakteristikami, ale možnými významy, kterých může být daleko víc. Podstatným se zde stává čtenář, podle Daniely Hodrové se zde dokonce začíná projevovat jako druh postavy-hypotézy.³²

Hypotetizace představuje komplexní jev zasahující do všech složek díla. Nevyhnula se tak ani vypravěči, ani samotnému příběhu a jeho formě. Od vševědoucího vypravěče spojeného s postavou-definicí, po různá nová pojetí vypravěče, po nárůst nepřímé charakteristiky, rušení distance mezi autorem a postavou, nárůst jeho hlasitosti a účasti v ději, po jeho pouhé pozorování...³³ To vše mělo za následek, že se postava díky vypravěči začala jevit nejednoznačně, posunulo ji to opět o krok blíže k hypotéze. V rámci kompozice se díla s hypotetickými postavami vyznačovala mnohvrstevnatostí, nelineárností, střídalo se více perspektiv, hlavní hrdina často pozbýval ústředního postavení v ději, čas a prostor byl bez pevnějšího určení. Hypotetizace tedy před čtenáře začala klást situace, o kterých musí pochybovat, uvažovat o jejich ambiguitě.³⁴ Autor se se čtenářem pouští do větší spolupráce, více se na něj spoléhá, částečně nechává v jeho rukou „konečný“ význam textu. To vše i nás staví při naší interpretaci před nelehký úkol – se snahou odhalit ty či ony prvky spadající k tomu či onomu konceptu, budeme, parafrázují-li Danielu Hodrovou, zkrátka pochybovat o všem, jen o samotném faktu vyprávění ne.³⁵

1.3 POSTAVA-SUBJEKT A POSTAVA-OBJEKT

Hodrová rovněž zmiňuje postavu-subjekt a postavu-objekt, hovoří o nich v souvislosti s typy předešlými. Začíná s postavou-hypotézou, která směřuje k subjektu. Mezi takové postavy řadí ty tzv. problematizující, jejichž jedinečnost až výjimečnost jakožto subjektů jim dovoluje vměšovat se i do ukázněného řádu světa a do kompozice textu, nahlodávat jej a ničit.³⁶ Hodrová je charakterizuje jako „extrémní podoby Druhého, Jiného, ne-já, postavy s tajemstvím“ mezi něž ve 20. století patřily hlavně „tulák, loupežník, exotický člověk a kouzelník.“³⁷ Další postavou-hypotézou, ovšem tentokrát ocitající se na pomezí mezi objektem a subjektem, je pak zvláštní druh postavy – dvojník. Ten, vyšel-li z postavy, směřuje k objektu, nebo naopak, vyšel-li z nějakého předmětu, přeměňuje se z objektu na subjekt.³⁸ S hypotetizací je pak jako další spojena přeměna

32 Tamtéž, s. 560–561 (číselný odkaz se vztahuje k celému odstavci).

33 Tamtéž, s. 562–563

34 Tamtéž, s. 568–569.

35 Tamtéž, s. 569.

36 Tamtéž, s. 571–572.

37 Tamtéž, s. 571.

38 Tamtéž, s. 572, 574.

detektivního žánru, jako i fantastická povídka. U obvyklého detektivního žánru je rozdělení role subjektu (vrah) a objektu (oběť) jasné. S jeho převrácením pak začíná jít převážně o postup uvědomování si oné záhady i možných výkladů postavy, než o její konec, Hodrová mluví v této souvislosti o noetické variantě postavy-hypotézy. U ní často figuruje motiv zastřené identity oběti (objektu), které se snažíme dopátrat.³⁹

Daniela Hodrová se dále v tomto ohledu věnuje vypravěči ve vztahu s postavou. Vysvětluje, že postava může být subjektem nejen, když se přibližuje vypravěči, ale i když je od něj distancována – jelikož nespadá-li pod jeho přímý drobnohled a manipulátorství, je jí dovoleno projevit svoji „vlastní“ subjektivitu. Postava-objekt rovněž zaujímá dvojí pozici – nepochybně jak v distanci, tak možná překvapivě i v splynutí s vypravěčem a jeho hlediskem, při němž ztrácí svou jedinečnost.⁴⁰ K jednotlivým druhům vypravěče pak dále přiřazuje dílčí postavy, o nichž je zde řeč:

Vševědoucí vypravěč je postavou „bez těla,“ redukovanou na jedinou funkci – vyprávění, které však není tematizováno – je tedy krajní podobou redukované postavy, jejím jakýmsi „nulovým stavem.“ S vševědoucím vypravěčem se zjevně váže iluzivně pojatá postava-definice, která usiluje o to stát se subjektem. S hlasitým, tematizovaným vypravěčem se pojí postavy obou typů – hypotézy i definice, subjekty i objekty, častěji však postavy-hypotézy a postavy-objekty.⁴¹

Další způsob dobrání se postavy-hypotézy byl spojen s rozvolněním pevných kontur schematizovaného typu postavy-definice a její spění k hypotetickému typu postavy-marionety. Taková postava existovala jen svým „vnějším tělem,“ mířila převážně k objektu.⁴² Hodrová ji spatřuje „v ožívající věci, loutce, soše, automatu, homunkulovi.“⁴³ Důležitým případem jsou pro ni Čapkovi roboti, kteří postrádají jedinečnost a také jejich „lidské“ projevy jsou značně omezeny. Jsou typem tzv. kolektivní postavy (jako mloci), vyznačují se četností, jsou jakýmsi „makrosubjektem.“ Postava-loutka podobně jako dvojník osciluje mezi subjektem a objektem. Dalo by se říci, že je snad jeho jakýmsi podtypem, neboť se vznikem loutky je stvořena druhá „osobnost,“ která s tou první koexistuje v jednom těle tíhnoucím tu k loutce (objektu), tam zase k své lidské podobě (subjektu). Nejdůslednější marionetizace pak spočívá v absolutním převzetí rolí původní postavy loutkou (objektivizace).⁴⁴

Hodrová vidí v rámci postavy ještě jednu oscilaci mezi dvěma póly, vedle subjekt ↔ objekt, definice ↔ hypotéza, jmenuje také heroičnost ↔ neheroičnost, která se všemi předešlymi souvisí. Heroická postava představuje postavu-subjekt a postavu-definici. Nehrdinská postava se zase potýká převážně s objektivostí, jako i s postavou-definicí a postavou-hypotézou. Hrdina většinou bývá v centru vyprávění, vyniká svou subjektivostí,

39 Tamtéž, s. 574–577.

40 Tamtéž, s. 582.

41 Tamtéž, s. 582.

42 Tamtéž, s. 584.

43 Tamtéž, s. 585.

44 Tamtéž, s. 587–589.

osobitostí, ale především jedná; zatímco pro nehrdinu je typické, že může převzít středové, tak i okrajové postavení, jedinečnost postrádá a subjektivost ztrácí, má nezajímavý život („chce být jenom živ“), a co je hlavní, nejedná, nýbrž mluví. V jeho řeči pak převládá ta vesměs pokleslá, „pro kterou jsou charakteristické různé stereotypy, floskule a historky.“⁴⁵

Probrali jsme dvojí možné pojetí postav s jeho převažujícími tendencemi. Avšak Daniela Hodrová klade důraz na fakt, že ve 20. století se hranice mezi jednotlivými typy prostupují, doposud typické prvky jednoho typu se začínají klonit i k typu druhému. Jako příklad takového elementu uvádí nejednoznačnost, již nyní začíná využívat i postava-definice.⁴⁶ Do analýzy a interpretace tak budeme muset zařadit dané druhy postav v jejich komplexnosti, brát v úvahu veškeré jejich možné spojitosti i o nich uvažovat jako o samostatných jednotkách.

I.4 VYPRAVĚČ A JEHO VZTAH K POSTAVÁM

S pojetím postavy souvisí taktéž stanovení vypravěče a jeho typu. Daný vypravěč pak postavu charakterizuje, to dělá buď přímo anebo nepřímo. Popisuje „vnější“ a „vnitřní tělo“ postavy. Od realistické převahy popisu „vnějšího těla“ (která ovšem odráží celistvost postavy a tedy nezbytně i „tělo vnitřní“, jež je ve shodě s tím „vnějším“) po postupně nabývající převahu popisu „vnitřního těla“ – tedy od popisu vzhledu, ošacení po popis pocitů, smýšlení a jednání. Spojujeme-li zde přímou charakteristiku jen s popisem vzhledu a nepřímou s popisem nitra postavy, chybujeme. Vševědoucí vypravěč si dovoluje vědět opravdu vše – zasahuje i do vnitřního života postavy, přímo promlouvá i o její povaze. Moderní próza pak od tohoto zvnějšnění nitra postavy převážně opouští a to nejenom v rámci vševědoucí promluvy vypravěče, záhy se jí znelíbí i zdánlivě přímé vyjevení nitra spojené s vnitřním monologem.⁴⁷

Jiný stupeň ve vývoji vypravěče znamenal pomalý odklon od vpádu do nitra postavy, vyznačoval se postupným odmítnutím vnitřního hlediska – vypravěč se stával pouhým popisovatelem jednání postavy. To se ovšem děje podle Hodrové na začátku jen pomocí „výpadků vypravěčova vědění o postavě,“ které „lze chápat jako předstupeň ke stavu, v němž se už vypravěč veskrze pouze domnívá (v další fázi se pak už vystříhá jakýchkoli domněnek, prezentuje postavu pouze z vnějšku).“⁴⁸

Jak můžeme sledovat, poetika 20. století byla velmi různorodá, vedle sebe existovaly různé typy vypravěčů s různými perspektivami. Nicméně převažovala tendence k pozvolnému odklání od vypravěčovy vševědoucnosti. S takovými proměnami vypravěče se podle Daniely Hodrové mění i typ věrohodnosti-fiktivnosti. Zatímco

45 Tamtéž, s. 593–594 (číselný odkaz se vztahuje k celému odstavci).

46 Tamtéž, s. 596.

47 Tamtéž, s. 520–522 (číselný odkaz se vztahuje k celé části odstavce, jež je před ním).

48 Tamtéž, s. 522–523.

u vševědoucího vypravěče s postavou charakterizovanou přímo mluvíme o věrohodnosti způsobené právě vypravěčovou vševědouností, druhý pohled na věrohodnost se opírá o možnost postavu skrytě pozorovat nebo zveřejnit její nezprostředkované stanovisko či promluvu.⁴⁹

„Postava vypravěče může být buď neosobní nebo v různém stupni osobní, ale je „bez těla,“ nebo dostává „tělo,“ taková postava pak „dává v té či oné míře najevo svou tělesnost. [...] Takoví vypravěči „s tělem“ [...] vyprávějí nejčastěji vlastní příběh, zatímco vypravěči „bez těla“ [...] svůj příběh nemají, a nemají ani statut postavy, jsou jen moderm vyprávění [...].“⁵⁰

S postupnou převahou požadavku nepřímých charakteristik se začal jevit vševědoucí vypravěč jako značně nevyhovující. Obecná tendence pak tento druh málo individualizovaného vypravěče opouští a jde vstříc vypravěči, který vstupuje do děje, prožívá ho a komentuje, vypravěči s „tělem a vlastnostmi.“ V tomto bodě se zde jeví čím dál ožehavěji problém nebezpečného sblížení vypravěče s postavou, neboť získává-li vypravěč „tělo,“ stává se vlastně svého druhu postavou, tematizuje se. Toto sblížení až sjednocení pak dochází rovnou na dvou úrovních – v rámci jejich jednotlivých pásem promluv, jako i v rámci hranice subjektivnosti postavy a vypravěče. V prvním případě se Hodrová odkazuje na Lubomíra Doležela, který zároveň uvádí, že provázejícím jevem rušení jednotlivých pásem v moderní próze je nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč a smíšená řeč. Ve druhém případě to znamená, že prožívající já se stává zároveň i vyprávějším já, figuruje zde vnitřní monolog.⁵¹

Následky tohoto posunu se objevily na více frontách. Jednou z poznamenaných představovala řeč postav, nadále se nedala považovat za jednu z jejích charakteristik. Vždyť postava začala mluvit jako vypravěč a vypravěč zase jako postava! Docházelo k předtím nepředstavitelnému prolévání prvků jednotlivých způsobů řeči. Další následek ztělesňovala sama postava se svými roztékajícími se obrysy, získanou nejednotností a ambiguitou. V neposlední řadě bylo postiženo i vnímání fikční „reality“ postavy. Poněvadž došlo ke splynutí vědomí vypravěče s vědomím postavy, ztrácí vypravěč své objektivní nahlížení reality a naopak získává subjektivní nahlížení postavy. Hlavním prostředkem takové koncepce vědomí se potom stává vnitřní monolog (s jeho podobou proudu vědomí) a proud vyprávění.⁵²

Nicméně ono odbočení od vševědoucího vypravěče ve 20. století, kdy literatura toužila po větší hodnověrnosti, probíhalo více způsoby:

1. Autor rezignoval na zobrazení nitra postavy prostřednictvím vypravěče [...]
2. nitro se zobrazovalo jakoby zevnitř postavy prostřednictvím zapojení hlediska postavy, vnitřního monologu, proudu vědomí [...];
3. sdělení o duševních stavech hrdiny doprovází vypravěč relativizujícími výroky [...]

49 Tamtéž, s. 527.

50 Tamtéž, s. 527.

51 Tamtéž, s. 528–529 (číselný odkaz se vztahuje k celému odstavci).

52 Tamtéž, s. 529.

Byla tu však ještě 4. cesta, která úplně vševědoucího vypravěče nezavrhlá, stále mu dovoľovala vstupovat do míst niterního prožívání postavy, ač prostřednictvím stanoviska postavy, ale co je důležitější, začínala ho pojímat jako vypravěče-ironika.⁵³

Závěrem této podkapitoly můžeme konstatovat, že od dob klasické realistické postavy proběhlo mnoho změn. Daniela Hodrová ale zároveň připomíná, že to zdaleka neznamená její překonání. „Jednak se poetika modifikuje [...], obohacuje a „zdokonaluje,“ jednak v tradiční podobě přežívá v některých literárních směrech, v dílech ovlivněných určitou ideologií a v jistých literárních sférách a žánrech [...].“⁵⁴ Avšak převažující tendence jevila potřebu nějakým způsobem se vypořádat se stále „hlasitějším“ nitrem postavy. Vypravěč, který tak dostal za úkol reagovat na nové podmínky věrohodnosti, se s tím vypořádával po svém. To s sebou neslo jeho nevyhnutelnou proměnu, která ovlivnila i status postavy – totiž, že její dosud celkem neochvějně kontury se začaly pozvolna vytrácet. V praktické části práce se pak bude brát zřetel právě na tyto možné proměny se snahou stanovit typ vypravěče, způsob jeho charakteristiky postavy, jakož i jeho vztah s ní.

1.5 JMÉNO POSTAVY

Jméno, či jeho absence, se účastní prezentace postavy, ba co víc, zasahuje i do budování díla v rámci jeho jednotlivých sfér – zvukové, syžetové a významové. Způsobem pojmenování a jeho načasováním si pak autor může hrát s jeho věrohodností. Vstupuje-li postava do textu už se jménem, působí věrohodněji; zatímco je-li pojmenování součástí textu samotného, odkazuje se na její stvořenost a literárnost. Jméno může být s postavou ve shodě, vyjadřovat její podstatu, stejně tak může být nahodilé (alespoň zdánlivě), nebo jeho spojitost s ním nemusí být jasná. Hodrová zde hovoří o různých stupních motivace jména. Zároveň dodává, že pojmenování je většinou prosto jiných podnětů, než je ten základní – tedy „nutnost“ samotného činu pojmenování. Ačkoli ještě upřesňuje, že literární jména v sobě jistou motivaci mají už zakořeněnou, jsou součástí určitého díla, jeho poetiky. Jméno se rovněž vztahuje k příběhu, buď je jeho pevnou součástí od začátku, nebo se spolu s příběhem vytváří, či se stává svědkem jeho přeměny.⁵⁵

Daniela Hodrová se v rámci vývoje poetiky jména věnuje jejím dvěma odlišným podobám – romantické a realistické. Romantická „se opírá o jména vyznačující se určitou zastřeností a napětím mezi jménem a charakterem postavy, motivovanost není zřejmá, jméno často bývá záhadou [...]. Podobné jméno se shoduje se záhadným, postupně se vyjevujícím, často však i na konci ambivalentním charakterem postavy.“ Realistická se projevuje opakem – zdánlivou nemotivovaností, netečností jména k postavě.

53 Tamtéž, s. 530–531 (číselný odkaz se vztahuje i k předešlé citaci).

54 Tamtéž, s. 531.

55 Tamtéž, s. 599–601.

Doplňuje, že ač se jeví jako protiklady, mohou spolu koexistovat v jednom díle.⁵⁶ Dále zmiňuje, že forma jména se od 19. století začíná těšit u autorů větší oblibě, coby spoluúčastník kompozice díla i jejího významového dopadu.⁵⁷ Hovoří o „sémantičnosti“ jména. Vloží-li autor do jména větší významové konotace, přiznává tím vlastně jeho fiktičnost. Bude-li k významu a motivaci jména na druhou stranu lhostejný, zvyšuje tím jeho autenticitu. Od romantické vazby jména s postavou se tak dostáváme k jejímu realistickému ztracení. Což vede opět k postupné hypotetizaci, jména o postavě přestávají vypovídat přesné informace, začínají pouze naznačovat.⁵⁸

Někdy jméno postavy není v textu přítomno, je nahrazeno zájmeny, nejčastěji zájmenem „já“ a „on“ a jejich tvary. Pak může jít o text blízký se životopisu, podobenství či může jít o záměrnou hru autora, pokud zařadí i dvojznačné oslovení „ty“ a „vy.“ Bezejmennost však může představovat i jasně vytrácející se totožnost postavy, či typ „každého člověka,“ nebo pravý opak všední postavy – postavu výjimečnou.⁵⁹ Často status jména postavy získává i jméno obecné (např. krysař -> Krysař, svého druhu vlastně stále bezejmenná postava). Jak bylo řečeno, i v tomto případě může jít o postavu nadmíru jedinečnou, nebo takovou, která svou jedinečnost v davu typově „stejnomených“ ztrácí, jedná se podle autorky buď o podobenství, nebo o jinotaj. Bezejmennost může být způsobena jak pochybnostmi (postava-hypotéza), tak i žánrem (podobenství a s ním spojená postava-definice). Pozici jména můžou zaujmout jeho různé redukce (tzn. všechny vybočující ze schématu: křestní jméno + příjmení), ty autorka však většinou vnímá jen jako jejich zástupce, upírá jim právoplatnou pozici jména, postavy s těmito „jmény“ stále vidí jako bezejmenné, či k bezejmennosti tendující a to se všemi předpoklady, jež jsou bezejmennosti vlastní.⁶⁰

Nový styl pojmenovávání znamenal, že se ze jmen staly znaky, což podle autorky bylo mimo jiné spojeno s dezindividualizací a dehumanizací lidského jedince ve 20. století. Do této skupiny patří tzv. jméno mluvící, „které se opírá o zdůrazněný rys postavy, o vyhraněný postoj k životu a světu [...]“. Před námi se rýsuje postava, již autor stvořil s určitou motivací, jejímž vedlejším účinkem zdá se být její zneosobnění – redukcí na její jedinou stránku, začíná postrádat stránky ostatní. Vrátime-li se k bezejmennosti, zjistíme, že jako může představovat ztracenost totožnosti, stejně tak může být symbolem vysvobození, možnosti přisvojit si nové jméno, novou totožnost.⁶¹

Dalším typem jména je jméno zvukově či jinak ozvláštňené, jeho využitím autor dává jasně najevo jeho literárnost a zároveň se stává výraznou syžetotvornou

56 Tamtéž, s. 601–602.

57 Tamtéž, s. 601.

58 Tamtéž, s. 603–604.

59 Tamtéž, s. 605–606.

60 Tamtéž, s. 606–608.

61 Tamtéž, s. 608–610.

a zvukovou složkou textu. Význam složky pak roste s jeho frekvencí výskytu.⁶² Taková jména jsou spojena především s žánrem komiky, satiry, parodie a grotesky. Hodrová zde staví na Tyňanovi, který je přesvědčen, že tyto jména jsou častěji v rámci charakteristiky důležitější než samotné postavy. Rovněž se domnívá, „že polysémie a významová „otevřenost“ jména je součástí systému díla, polysémantického a otevřeného i jako celek, [...]“⁶³ Oproti tomu jistou uzavřeností se může vyznačovat jméno systémové, jelikož dává najevo svou náležitost k systému. Do této skupiny spadají všechna jména mluvící. Je pro ně typické, že jsou „příznakem příslušnosti postavy k určitému bloku [...], k určité skupině, vyznačující se jistým postojem ke světu, určitým životním stylem, nebo signalizující, že se postavy nalézají v téže životní situaci či fázi [...]“⁶⁴

Dozvěděli jsme se, že koncepci jména zdaleka nelze chápat jen ve vztahu s postavou, k jeho analýze musíme být schopni širšího pohledu. Jméno se proto budeme snažit zasadit do kontextu díla se soustředěním na složku zvukovou, syžetovou a významovou. Také se pokusíme vytyčit jeho existenci na ose fiktičnost ↔ věrohodnost, zjistit, co to o něm vypovídá. Nakonec, bude-li to možné, přiřadíme jméno k jeho dílčímu typu.

62 Tamtéž, s. 611.

63 Tamtéž, s. 612.

64 Tamtéž, s. 612–613.

II. POSTAVA VE VZTAHU K PROSTORU

Daniela Hodrová k pojmu prostor přičleňuje pojem místo, které chápe jako jeho jakousi podsložku. Místo spojuje se subjektem a jeho bytím. Teprve tím, že daný subjekt na daném místě je (ve smyslu existuje), se místo stává místem a nadále jím může být.

Subjekty (v literárním díle postavy) splývají s místy, postava je místem, které je pro ni charakteristické (případně sledem míst, kterými prochází), nese si místo (místa) v sobě, tvoří si je jako pavouk pavučinu [...] – místo ožívá určitou postavou, začíná existovat skrze ni.⁶⁵

Prostor je pak spleť takovýchto míst, může ožít a žít až právě skrze ně – skrze jednotlivé postavy s jejich jednotlivými „událostmi bytí.“⁶⁶

Vrátíme-li se k místu, tak tam, kde je jeho propojení s postavou očividné, jedná se dle Hodrové o místo s tajemstvím, tam, kde není, jde o místo všední. Místo s tajemstvím je typické svou jinakostí a netypičností, hovoříme o něm tedy jako o místě jinakém, ozvláštňeném, jiném než všedním.⁶⁷ Podstatnou vlastností jinakého, ozvláštňeného místa je pak jeho nápadná schopnost uchovávat paměť (nápadnější než u všedního místa). Tyto místa si pamatují veškeré postavy i s jejich událostmi, které se jim zde staly a mají schopnost odkazovat i na podobná místa napříč texty. Avšak i všední místa mohou pro dalšího nabývat neobvyklé, jiné podoby, jako místa neobvyklá zase podoby všední. Motivem se stává i samotná přeměna jednoho místa v druhé. Taková přeměna může probíhat i celkem viditelně, všední místo může být přeměněno v místo nevšední díky objevivší se postavě, která nese znaky jinakosti (postava s tajemstvím).⁶⁸ Za příčinou opačné proměny zase stojí objasnění (a tím zevšednění) jinakosti a s ním získaná jednoznačnost. Tam, kde záhada jinakosti není vysvětlena (nezevšední) ani na konci, zjišťujeme, že všechna místa jsou vlastně jiná, neobvykle záhadná (ač jen v dané chvíli a při daném vědomí). Na druhé straně tam, kde dochází k vysvětlení záhady, se nám rýsuje zjištění, že všechna místa jsou zase všední, jen se nám místy zjevují jinak.⁶⁹ To nám evokuje nepevnost hranic mezi jednotlivými místy a závislost určení místa na stavu vědomí.

S různými modely světa se různí i vnímání míst. Od karteziánsko-newtonovského modelu s jeho ostře vyhraněnými hranicemi jednotlivých všedních míst po model einsteinovsko-bohrovský, ve kterém se dílčí místa (vnímaná jako všední, či nevšední podle okolních faktorů a stavu vědomí) přibližují, až splývají, někdy už dokonce nejsme

65 HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (Kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994, s. 10.

66 Tamtéž, s. 10.

67 Toto pojmenování se jeví v našem kontextu jako vhodnější, „jinakost“ se zdá být přístupnější než „tajemství“, zvláště když chceme zdůraznit, že jinaké může být každé místo, stejně jako může být jinaká i každá postava (nejen typicky s tajemstvím spojený loupežník, kouzelník apod.). Jinakost jako by přímo zahrnovala vnímatele a jeho úhel pohledu a právě o takovou očividnou evokaci nám jde. Ovšem jinakost s tímto místem spojuje i Hodrová, my ji jenom více zdůrazňujeme.

68 Tamtéž, s. 118 (vztahuje se k pojmu „postava s tajemstvím“).

69 Tamtéž, s. 10–11 (číselný index se vztahuje k celému odstavci).

schopni spatřit rozdíl mezi místem a samotným všepojímajícím vědomím. Do hry vstupuje nevšední místo jako „místo individuální lidské zkušenosti,“ se svým monologem oproti místu všednímu, místu tak jak ho pojímá běžně kolektiv, jehož typickým rysem je dialog či polylog. Nevšedním místem se pak nezdá stává nitro postavy. Co se zde tedy vyjevuje jako nezvratné, je to, že každé místo se může stát místem nějakým způsobem neobvyklým. Souběžně se změnou všedního místa se však proměňuje i postava – její postavení v díle se znejišťuje a zdvojakuje, postava nabývá jinakých znaků,⁷⁰ díky čemuž se nám vybavuje již zmíněná postava s tajemstvím.⁷¹ Každé nevšední místo potom zahrnuje elementy labyrintu. Tyto elementy ovšem většinou nejsou uspořádané, jak by se na první pohled na labyrint mohlo zdát. Právě naopak, takový labyrint, který proměňuje dříve systematický prostor, se mění v chaos. „Individuum v podobně ztajemněném, „labyrintizovaném“ profánním prostoru bloudí, protože nezná smysl, uniká mu jeho řád, není schopno jej rozpoznat.“⁷² Změna ovšem může probíhat i opačně, nejenže místo umí proměnit postavu, i postava dokáže proměnit místo. Tedy postava s jinakými rysy má schopnost změnit místo všední v nevšední (o tom už i výš). To činí svou jinakostí, která logicky kontrastuje s podobností kolektivu.⁷³ Abychom zde však mohly vysledovat jinakost, bude nejprve nutné zhodnotit onu podobnost kolektivu, tedy to, co je v dané době (i v daném díle) pro postavy typické. Podobně budeme činit s místy – budeme se snažit stanovit, kdy je možné je vnímat jako jinaké a kdy zase jako typické, všední. Zároveň se budeme snažit zohlednit, jak tato místa asi vnímá kolektiv a jak zase daná postava, či menšina postava.

II.1 POSTAVA A JEJÍ BYTÍ (V PROSTORU)

Hodrová se také zabývá postavou a bytím. Bytí pak vysvětluje jako „bytosný vztah individua k vlastní existenci a k tomu, co ji přesahuje.“⁷⁴ Otázky týkající se tajemství lidského bytí vyvolávají mimo jiné postavy ozvláštněné svou jinakostí, a to svým objevením na scéně a následným vytracením. „Často to bývají postavy jen zpola reálné, jakoby ve stavu hypotézy je – není?“ S takovouto dvojnásobnou postavou se pak zdvojuje realita, jako i místo, kde se postava vyjevuje (stává se z něj místo s jinakými rysy). To ovšem neplatí vždy, pokud je dvojnásobnost (a tedy jinakost) této postavy v závěru vysvětlena, těžko bude přeneseným vyslovením postoje k bytí.⁷⁵ Jednou z důležitých postav s nevšedními rysy ve vztahu k bytí je postava cizince. Představuje bytosť, která je jiná právě tím, že je odjinud a její vztah k bytí je problematický, protože

70 Tamtéž, s. 11–12 (číselný index se vztahuje k celé předešlé části).

71 Hodrová vedle pojmu „místo s tajemstvím“ hovoří také o pojmu „postava s tajemstvím,“ my rovněž o postavě (jako už o místě) budeme dále mluvit jako o jinaké postavě, nikoli o postavě s tajemstvím (ze stejných důvodů jako u místa – viz pozn. 61).

72 Tamtéž, s. 11–12 (číselný index se vztahuje k celému odstavci).

73 Tamtéž, s. 118.

74 HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 664.

75 Tamtéž, s. 684–685 (číselný index se vztahuje k celé předešlé části).

nemá žádné ukotvení v čase a prostoru. Ostatní postavy v ní pak mohou spatřovat „svou vlastní – „zapomenutou“ jinakost, své zapomenuté bytí,“ jako i své potencionální možnosti, projevy bytí, neboť cizinec představuje cestu jinam, která může vyvolávat touhu po vlastní takové cestě jinam, jinému životnímu zabočení.⁷⁶ Taková postava tedy dozajisté nabourává prostor postav, do kterého vstupuje.

Další vztah k bytí prezentuje pocit lhostejnosti a s ní spojená duševní prázdnota jedince, takový člověk jen přežívá v rámci svého každodenního života a není už schopen či nechce reagovat na jeho jakékoli přesahy, individuálně se projevovat ve vztahu ke svému bytí – existuje ve své každodennosti, ale už jaksi zapomíná být. Tento stav lhostejnosti k bytí orámovaný každodenností, který Hodrová váže k „obyčejnému člověku“ se ve 20. století značně narušuje – každodennost jako stav i prostor začíná být vnímána ve své dvojsmyslnosti, jelikož v sobě skrývá „možný přesah k ne-každodennímu.“ Rozpoznání této dvojsmyslnosti zůstává pak většinou na postavě – jejím probuzením a uvědoměním si dalších životních eventualit.⁷⁷

Další typ postavy se ke svému bytí staví rovněž pasivně, zapomíná na něj. Řeč je o kolektivní postavě, které je odepřena jinakost. Má identické či podobné rysy jako další taková postava, tvoří kolektiv, jakýsi makrosubjekt/makroobjekt. Tyto postavy fungují jako „figurky ve hře“ a to v předem určené. Jejich „úspěch spočívá v zabrání co největšího území.“ Existují dohromady, individuálně nejsou. Tvoří vlastně uzavřený neautentický prostor povětšinou složený z postav-objektů. Avšak občas se, stejně jako u každodennosti, postava (jedna její složka) probudí – uvědomí si stav své pouhé existence, ve kterém se ocitla. Následuje její snaha o převrat (často pod nebezpečím smrti), projevem jejího nově nabytého bytí pak zhusta bývá pokus o lásku. Ten však většinou ztroskotává a vydává ji napospas smrti či ji navrací snad ještě do pevněji sevřeného prostoru neautenticity a kolektivního živoření.⁷⁸

Jiný případ nastává, když „bytí nemusí být hledáno, je totiž inherentní součástí takového existování.“ Ten nastává v idyle a v typu románu, kde se hrdina „nechá unášet, strhávat proudem života a k dotyku s bytím dochází v procesu samotného existování a jeho intenzivního prožívání.“⁷⁹ Patrný je zde přímý kontakt s prostředím, s kterým jakoby taková postava splývala, byla jeho součástí.

Pro Danielu Hodrovou je v rovině „postava a bytí“ stěžejní motiv právě jeho opomíjení postavou, což podle ní ve 20. století vystavovalo lidskou bytost ohrožení. Souhlasí s Milanem Kunderou, který román dává do vztahu s bytím, vidí v něm zkoumanou existenci jako „pole lidských možností.“⁸⁰

76 Tamtéž, s. 686–687 (číselný index se vztahuje k celé předešlé části).

77 Tamtéž, s. 687–689 (číselný index se vztahuje k celému odstavci).

78 Tamtéž, s. 689–692 (číselný index se vztahuje k celému odstavci).

79 Tamtéž, s. 692.

80 Tamtéž, s. 694.

II.2 POSTAVA A JEJÍ VNITŘNÍ MÍSTO

Dalším prvkem, který dle Hodrové člověka 20. století uvrhl do nebezpečství, se stala stále se zvětšující propast mezi subjektem a objektem, mezi „člověkem a přírodou, člověkem a vesmírem, mikrokosmem a makrokosmem,“ jejíž hlavní příčinou se stal proces zvnějšňování. „Člověk, postupně pozbývajících své duše a ztrácejících Boha [...], je vydán napospas trýznivým pochybnostem – o sobě, o životě, o světě, o poznání, o skutečnosti.“ To člověka obrací do nitra, jelikož chce nalézt svou pravou totožnost, jako chce opět směřovat své bytí a zjistit jeho smysl.⁸¹ Vnitřní místo tedy chápeme jako místo autentického bytí, jako místo, ve kterém můžeme zrcadlit svět jako celek, snažit se ho reflektovat. Daniela Hodrová ho dále vnímá v jeho procesualnosti (jako neustálou cestu k poznání) a zároveň k takovému místu přiřazuje vnitřního člověka, jímž se člověk stává právě vytvářením onoho vnitřního místa. Oproti němu je postaven vnější člověk, který se soustředí na vnější místo. „Vnější člověk trpí dvojitostí – on a svět jsou dva, vnitřní člověk zakouší Jednotu – on a svět jsou jedno.“⁸² Vnější člověk spatřuje svět zvnějšku, ten vnitřní ho reflektuje, ztotožňuje se s ním po svém, vytváří si jeho vlastní podobu, zvnitřňuje si ho, stává se mu vnitřním místem. V závěru tedy není rozdíl mezi vnitřním člověkem a vnitřním místem. V praktické analýze se pak budeme zabírat možnými důsledky, které mohou nastat, když je člověku tato jednota rozvrácena, je okraden o vlastní reflexi světa nebo ji přinejmenším nemůže svobodně projevit.

II.3 MÍSTO JAKO PRVEK PROJEKCE (NE)MOŽNOSTÍ POSTAVY

Už jsme se zabývali tím, že Hodrová spojuje postavy s místy. Tím, že postava na nějakém místě je, něco se jí na takovém místě děje, vstupuje ono místo v existenci (viz výše). Autorka tak činí i s městem (centrem) a jeho periferií. Centru přisvojuje volnost a víc příležitostí pro člověka, proto se podle ní stává tak častá „cesta z periferie do středu.“⁸³ Pokud tedy jsou centru města přiřazeny tyto atributy, periferie se stává místem živení, přežívání, nekončící touze po městu (centru) – cestě k znovunalezení svého bytí, využití všech potencionálních životních možností. Nicméně není neobvyklé, že se uvnitř města nalézají i místa (místa), jež se podobně jako periferie jeví být „místem nepravého bytí.“ Takovým místům je vlastní vzezření labyrintu, ve kterém je postava odsouzena k existenciálnímu bloudění. Ovšem Hodrová se vyjadřuje o různých typech měst a Prahu, její tajemnou starou část, vidí jako labyrint v její celistvosti – díky jejímu půdorysu (početné spletené uličky, zákoutí, ...). V ní je tak postava opět ponechána již zmíněnému bloudění.⁸⁴ Nás bude zajímat, jak se naše postavy vypořádávají s předem určeným a vymezeným prostorem v periferii od lidské společnosti a jaké významy (možnosti) potom připisují prostorům, jež jim byly odňaty.

81 HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (Kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994, s. 185–186.

82 Tamtéž, s. 195.

83 Tamtéž, s. 101.

84 Tamtéž, s. 101–102.

III. POMOCNÉ TECHNICKÉ PRAPORY

Pomocné technické prapory (PTP) vznikly ze silničních praporů⁸⁵ 1. září 1950, a to s nástupem Alexeje Čepičky na post ministra národní obrany. První čtyři takto vzniklé prapory se označovaly jako lehké, jež byly určeny především pro stavební práce. Následně vznikly další oddíly, tentokrát těžké (báňské, důlní) – určené pro práci v dolech, jež měly být náhradou za vojenské báňské oddíly (VBO).⁸⁶ K PTP byli zařazováni především tzv. politicky nespolehliví (klasifikace „E“), nicméně armáda potřebovala více pracovních sil, zařazováni tak byli i odvedenci pracující v civilu jako horníci, či náležící do kategorií „Cj“ (schopen pro těžkou fyzickou práci) a „Cd“ (schopen pro středně těžkou fyzickou práci). K dubnu 1951 byly vytvořeny další tři lehké PTP, opět určené pro pomoc ve vojenském stavebnictví. V květnu téhož roku pak byly, za účelem stavby utajovaných vojenských objektů, zřízeny Technické prapory (TP), kam byli zařazováni politicky spolehliví (klasifikace „Cj“ a „Cd“), kteří oproti PTP mohli cvičit se zbraní a rovněž měli i vyšší plat. Na podzim byl založen institut tzv. výjimečných vojenských cvičení, který představoval nový způsob jak naplnit stavy PTP. Ten umožňoval povolát „nespolehlivé“ mezi 18–60 lety, povolání byli i muži propuštění z rušených táborů nucených prací (TNP), jako i například kulaci, bývalí továrníci a mnoho dalších. Tento institut byl však protiprávní, neboť jeho prostřednictvím odvedení byli povoláváni na neurčito (oproti obvyklým 16 týdnům pro povolání záložníků), nadto byli povoláváni i nevojáci. V říjnu a prosinci vzniklo dohromady dalších šest lehkých PTP. V prosinci 1951 existovalo celkem 11 lehkých PTP, 6 těžkých PTP a 2 TP. Roku 1952 bylo vytvořeno jednotné velení všech těchto útvarů – Velitelství vojenských pracovních jednotek (VVPJ).⁸⁷

Od roku 1952 začal sílit počet nově zřizovaných TP nad počtem nově vytvářených PTP. Zásadní zlom znamenal rok 1953, opadl strmý nárůst vojenských pracovních jednotek, zřizovány byly už jen TP, navíc i řada PTP byla transformována na TP. Jednou z příčin byl nedostatek branců a záložníků klasifikace „E“ a nárůst branců s klasifikací „Cj“ a „Cd.“ Další příčinou byla ta politická – smrt J. V. Stalina a K. Gottwalda znamenala postupné uvolňování v mezinárodních vztazích, byla nutná modifikace politiky, v jejímž rámci bylo žádoucí odstranění útvarů PTP, jež se staly předmětem zahraniční kritiky i kritiky ze stran rodinných příslušníků odvedených. K hlavnímu přetvoření PTP na TP došlo v listopadu 1953, kdy se takto přetvořilo 7 jednotek. V rámci této přeměny byla řadě mužů odebrána klasifikace „E“ a ti, kteří byli shledáni „převychovanými“

85 Silniční prapory byly zřízeny pro práci „politicky nespolehlivých osob“ v říjnu 1948, byly využívány k stavebním a zemním pracím, jejich vojáci však mohli cvičit se zbraní (oproti později zřízeným PTP).

86 Vojenské báňské oddíly sloužily už od roku 1946 k těžbě uhlí.

87 Celý odstavec kombinace 2 zdrojů:

BÍLEK, Jiří. *Pomocné technické prapory: O jedné z forem zneužití armády k politické perzekuci*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2002, s. 44–50.

LOUČ, Michal. Pomocné technické prapory (PTP). In: *Politici vězni* [online].

a odsloužili nejméně 2 roky základní služby, byli propuštěni do civilu, často však na nich byla vynucena podmínka podepsání náboru do hornictví nebo stavebnictví. Ti, kteří byli nadále označeni za politicky nespolehlivé, buď přeřadili do zbylých PTP, nebo je nechali v nových TP. Koncem roku 1953 TP nabyly počtu 19 praporů oproti 10 PTP. V roce 1954 pokračovalo rušení a přetváření PTP, v dubnu pak bylo rozhodnuto o zrušení zbývajících 4 PTP, klasifikace „E“ a výjimečných vojenských cvičení. Opět docházelo k propouštění těch, co odsloužili minimálně 2 roky do zálohy, většina zase oproti podpisu upisujícímu se k další práci v dolech či ve stavebnictví. Konec PTP a jejich přetvoření na TP pak byla ověřena propagandistickou kampaní přesvědčující veřejnost o prospěšnosti pracujících jednotek a o tom, že jde plnohodnotnou vojenskou službu. Nicméně muži se špatným kádrovým posudkem byli k těmto jednotkám zařazováni i nadále.⁸⁸

V Bílých břízách na podzim čas ani místo není specifikováno, nicméně z kontextu lze usoudit, že měl autor na mysli ztvárnění lehkých PTP, jelikož mužstvo vykonávalo stavební práce a nebyly jim povoleny zbraně. Z časových údajů se dozvídáme jen to, že většina děje probíhá na podzim a zmínka je ještě o předešlém létě, nadto odvedenci kromě pár výjimek už na vojně nějakou dobou jsou. S určitostí lze tak říct jen to, že děj se odehrává v první polovině 50. let.

To v *Žertu* je autor konkrétnější – Ludvík Jahn vzpomíná na čas na univerzitě, kdy byl 1. rok po únoru 1948, o letních prázdninách pak napsal onu nešťastnou pohlednici Markétě a v září začalo jeho vyšetřování, o dalším podzimu byl pak odveden mezi černé. Ludvík tedy nastupuje k PTP v roce 1950, a to do Ostravy, tentokrát k těžkým PTP – na práci v dolech. U *Žertu* pak nelze nezmínit fakt, že se trochu vymyká – tematika PTP, kterou zkoumáme jako prostředek totality, je sice stěžejním námětem, jež se Ludvíkovi stává křivdou, nicméně román je vyprávěn postupně 4 osobami, které jsou rovněž ovlivněny totalitou, ač jiným způsobem. Pro nás však bude stěžejní právě Ludvík, jeho vzpomínání na PTP a život u této jednotky, ale nelze nezmínit i vazby jiných osob na Ludvíka, jelikož i je PTP nepřímo ovlivnily.

Miloslav Švandrlík a jeho *Černí baroni* se také jeví být vcelku explicitní, ale jen ohledně místa – Kefalín nastupuje nejprve na Zelenou Horu, po vycvičení se přesouvá na pracoviště do Janovic nad Úhlavou, kde se má podílet na stavbě kasárny, poté se celá rota přesunuje na nové stanoviště do Srní na Šumavě, pak náš hrdina putuje zpět na Zelenou Horu (kvůli údajnému zánětu hrtanu), odtud po průšvihů na vojenské přehlídce na pracoviště do Sušice, aby se pak nakonec připojil ke své staré rotě v Táboře. Čas je zmiňován jen letmo, na Zelené Hoře je zmiňován podzim, při působení v Janovicích je

⁸⁸ Opět celý odstavec kombinace 2 zdrojů:

BÍLEK, Jiří. *Pomocné technické prapory: O jedné z forem zneužití armády k politické perzekuci*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2002, s. 50–55.

LOUČ, Michal. Pomocné technické prapory (PTP). In: *Politici vězni* [online].

řečeno, že je zima, zde je nadto mluveno o Stanislavu Horákovi, který sloužil již pátým rokem a nynější stav mužstva komentuje slovy:

Když já jsem narukoval, tak to tady nebylo místo pro nějaký čajičky. To ještě byli čistokrevný pétépáci, z kterých šla hrůza. Galejníci, a ne štáckriplové.⁸⁹

Když se Kefalín znovu ocitá na Zelené Hoře, mluví se o jaru, tam jim také kpt. Ořech nastiňuje možnost, že se oddíl PTP nejspíše také bude považovat za řádný útvar, což bude mít za následek, že se zde bude pracovat „uvědoměle a zdarma.“⁹⁰

Můžeme tak jen konstatovat, že děj knihy se pravděpodobně odehrává během jednoho roku v 1. polovině 50. let, nicméně spíše k jejímu konci. Dále je pak jisté, že Kefalín rozhodně neslouží u těžkých pomocných praporů (pracuje na stavbách) a nejspíše ani u lehkých, ale u TP, ač se samo jeho mužstvo za „pétépáky“ označuje, ale na tom, jak sám Švandrlík uvádí, není nic divného: „Technické prapory byly logickým pokračováním „pétépáků.“ Když jsem ve třiapadesátém roce narukoval, jinak se jim neřeklo.“⁹¹

Tato záměna PTP za TP však není vlastní jen Švandrlíkovu dílu, už u samotného Švandrlíka je často chybně uváděno, že sloužil u PTP (v Zelené Hoře u Nepomuku v letech 1953–1955).⁹² Jde však o chybný údaj, neboť Zelená Hora u Nepomuku byla od svého počátku TP, nikoli PTP.⁹³

V letech 1951 až 1957 byl v tomto objektu umístěn 1. technický prapor, který mezi pétépáky, přes jistou podobnost názvu, nepatřil. U tohoto technického praporu také absolvoval svoji vojenskou službu Miloslav Švandrlík a skutečné poměry u pomocných technických praporů tak nikdy nepoznal.⁹⁴

Jak již bylo uvedeno výše, jde o prapor, který neměl tak drsné podmínky jako PTP. A tak není divu, že když Švandrlík ve svém díle mluví o PTP realitou TP, ozvaly se hlasy, kterým se to nelíbí, neboť to považují za pokřivení reality pro veřejnost, která je pak za „pétépáky“ schopna považovat všechny vojáky, kteří byli v letech 1948–1989 využíváni na výpomoc v hospodářství nebo jejich výcvik probíhal podílem na pracích v civilním sektoru.⁹⁵ Tomu rozhodně nepřidá ani fakt, že se jedná o humoristicko-satirický román, jehož kousavý humor se sice pouští do nešvarů socialistické společnosti, ale ve kterém celá tahle podivná vojna vyznívá jako velká sranda, neboť nadřizení jsou líčeni jako negramoti, nad nimiž se poměrně snadno dá vyzrát a celkem pohodově se ulít.

89 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 45.

90 Tamtéž, s. 161.

91 Černí baroni. In: *Zelená Hora* [online].

92 Např.: HEMELÍKOVÁ, Blanka. Miloslav ŠVANDRLÍK. In: *Slovník české literatury* [online].

93 BÍLEK, Jiří. *Pomocné technické prapory: O jedné z forem zneužití armády k politické perzekuci*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2002, s. 50..

94 Černí baroni. In: *Zelená Hora* [online].

95 BÍLEK, Jiří. *Pomocné technické prapory: O jedné z forem zneužití armády k politické perzekuci*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2002, s. 8.

Zjistili jsme tedy, že každá rozebíraná kniha pojímá vojenskou službu trochu jinak, avšak v každé je přítomna totalita, která se stává faktorem různých omezení, na jejichž odlišnost, popřípadě podobnost se zaměříme.

III.1 VNĚJŠÍ PROSTOR – PERIFERIE

S nástupem k PTP se našim hrdinům vymezuje prostor, místy jejich existence se stává kasárna a místo/místa pracovního výkonu. V *Bílých břízách na podzim* jsou pak tato místa zasazena do prostoru ne úplně specifikovaného, tušíme jen, že jde o západní pohraničí, jelikož „pětáci“ chodili pracovat „směrem k bavorské hranici, [...], padesát metrů od hraniční čáry.“⁹⁶ Dále se dozvídáme, že jde o okrajovou část, periferii, neboť „město bylo daleko.“⁹⁷ Autor pak vedle prostorové vyděšenosti poukazuje na tu společenskou, a to jak na nesnášenlivost pocházející od lidí zvenčí, tak i z řad jiných útvarů armády, pěšáků. Nicméně lidé ze statku, který se tu nacházel, mezi vojáky nerozlišovali, „brali vojáky na vědomí, jen když nebylo vyhnutí; asi se báli pomocného praporu, nebo aby si pěšáci nevíšali jejich žen a dcer.“⁹⁸ To pěšáci, snad aby ukázali, kdo má navrch, je na vědomí brali často a rádi: „Utečte, šlechta jede sloužit, nepřítel nečeká...“⁹⁹ popichovali je podobně nadřazenými výroky. To vše jako by rozvíjelo úvodní větu, že „[k]rajina byla studená a holá jako poušť.“¹⁰⁰ Ačkoli tedy autor nespécifikuje přesnou lokaci, o to víc si dává záležet na vykreslení neutěšenosti zdejšího prostředí a postav. Vždyť i zmíněním odsunu Němců ze zdejších vesnic toto místo rezonuje a dává tušit, že vykořeněním jedněch to zdaleka nekončí. Ve stejném duchu se pokračuje, ponurá atmosféra je dotvářena i ročním obdobím – podzimem. Bílé břízy se pak stávají symbolem svobody, jelikož se nacházejí na kopci, kde to už není „tak holé; ale tam se ještě nikdo z nich nedostal.“¹⁰¹ Příznačné je pak i vybrání místa „nahore“, které jako by kontrastovalo s nimi – se spodinou socialistické společnosti, pro niž je vymezováno místo dole a zároveň je jim odepřena cesta vzhůru.

V *Žertu* Ludvík na působení u PTP vzpomíná s odstupem 15 let, spíše než na popis neutěšeného prostředí se tak soustředí na vyličení neutěšené duše, která se stává nosným pohonem pro jeho plánovanou pomstu. Chceme-li pak mluvit o periférii, podstatné se zdá být hlavně její uvědomění, připuštění, že i jeho se tato realita dotýká, že není výjimkou a tedy, že stranit se nemá cenu:

– Vole, a my sem patříme? – Chtěl jsem mu znovu objasnit svůj názor (hledal jsem přirozenější slova) a Honza, polknuv poslední sousto, řekl pomalu: – Kdybys byl tak vysoký, jak seš blbě, tak by ti slunko propálilo lebku. – Z té věty se na mne vesele šklebil plebejský duch periférie a já jsem se náhle zastyděl nad tím, že se pořád zhýčkaně dovolávám ztracených privilegií, když jsem své přesvědčení přece vystavěl právě na odporu k privilegiím a zhýčkanosti.¹⁰²

96 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 7..

97 Tamtéž, s. 5.

98 Tamtéž, s. 5.

99 Tamtéž, s. 6..

100 Tamtéž, s. 5.

101 Tamtéž, s. 5.

102 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 54.

Právě toto uvědomění je klíčové – jedině tak může Ludvík začít vnímat periferii, když ji „přijme,“ ztotožní se s ostatními, pochopí křivdu, která se udála jim všem, nejen jemu. Jak bylo řečeno, Ludvíkovo vzpomínání je postaveno hodně na citových stavech, princip vyprávění je dále vystavěn na významných událostech. Neobjevuje se zde tedy typický popis Ostravy ani konkrétnější popis práce v dolech, i tak lze však neutěšenost ostravské prostředí vytušit – odráží se na jeho duši, která na ní reaguje po svém. Přijal-li onu vyděděnost ostatních i za svou, přijímá i drobné nepatřičnosti tohoto města, ztotožňuje se s nimi:

[Ch]ápal jsem, že sem nepatřím, stejně jako sem nepatřila smuteční vrba a domek s břečťanem, stejně jako sem nepatřily krátké ulice vedoucí do prázdna a nikam, [...], nepatřil jsem sem, stejně jako sem nepatřily – v krajině kdysi tak útěšně venkovské – obludné čtvrtě nízkých nouzových baráků, a uvědomoval jsem si, že právě proto, že sem nijak nepatřím, musím tu být, v tomto úděsném městě nepatřičností, v městě, které svázalo do bezohledných objetí vše, co si je cizí.¹⁰³

Uvědomuje si, že sem do tohoto šíleného světa nepatří nikdo a právě proto tu všichni jsou, že hledat zákonitosti v absurdním světě je zbytečné. Ostrava se mu tak stává místem omezení, místem celoživotní křivdy, kterou si nese s sebou. Vzpomínkami mu narušuje i vnímání svého rodného města, oškliví mu ho:

Tak jsem se po mnoha letech octl zase najednou doma. Stál jsem na hlavním náměstí [...] a necítil jsem žádné dojetí; naopak pomyslel jsem, že to ploché náměstí, nad jehož střechami ční radniční věž (podobná vojáku se starodávnou helmou), vypadá jako velké kasárenské cvičiště a že vojenská minulost tohoto jihomoravského města, [...], vtiskla do jeho tváře rys neodvolatelné ohavnosti.¹⁰⁴

Města mají tu známou schopnost nastavovat si vzájemně zrcadlo a já jsem v této scénérii [...] uviděl najednou Ostravu [...]. Byl jsem zaskočen; stál jsem tu na mostě jako člověk vystavěný kulometné palbě.¹⁰⁵

Pro Švandrlíka se pak v *Černých baronech* stává stěžejní vyzdvihnutí absurdnosti jednotlivých situací, čímž vlastně také nepřímou poukazuje na prostorovou vyděděnost. Využívá situační komiky, často založené na kontrastech:

Slavný a pověstmi opředený zámek na Zelené Hoře u Nepomuku byl proměněn v půvabná kasárna. V místnosti, kdy byl nalezen Lindův falzifikát Libušin soud, chlemtali nováčci za dozoru svobodníka Halíka segedínský guláš.¹⁰⁶

103 Tamtéž, s. 63.

104 Tamtéž, s. 5.

105 Tamtéž, s. 25..

106 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 9..

Dalším příkladem popisu absurdnosti prostředí jsou Janovice nad Úhlavou:

Právě zde národní podnik ARMASTAV začal stavět rozlehlá kasárna, budoucí domov celých generací mladých mužů. Na několika hektarech orné půdy se začalo rýsovat budoucí staveniště. Celý prostor byl řádně oplocen a zajištěn proti nepřátelským rozvědkám. Uvnitř pak měli pracovat kulaci, faráři a jiné podezřelé živly, což s ostražitostí a bdělostí značně kontrastovalo.¹⁰⁷

Sociální vyvrženost a vlastní nadřazenost pak baronům rád dává najevo např. vždy se povyšující svobodník Halík, kupříkladu v této situaci:

- Chlape, vy v tom vypadáte jako ponocnej, – piští svobodník, „čím jste v civilu? –
- Asistent režie, – zajektá zuby Kefalín. –
- To je něco jako profesor, že jo? – zaraduje se svobodník. – Z toho vás, chlape, dostaneme.
- Dáte si dvě stě metrů plížení, pár klencáků do kaluže a bude po inteligenci! –

Postavy v *Žertu* a v *Černých baronech* jsou zachyceni při jejich odvodu k PTP. Hovoří-li pak Daniela Hodrová o místech ozvláštňených svou jinakostí a místech všedních,¹⁰⁸ při odvodu se jim prostor PTP rozhodně jeví jako nevšední, neb spousta z nich ani netuší, že rukují právě k PTP. Nicméně jsou zachyceni v delším časovém období, rutinní vojenský řád se jim tak velmi brzy zevšedňuje. *Bílé břízy na podzim* nás oproti tomu vtahují už do hotového procesu, postavy zde se začátkem děje nevstupují do nového stavu, nýbrž už vojáky nějakou dobu jsou, neradostnost všedních dnů zde souzní s podzimním ročním obdobím, dalo by se říct, že už se jim prostor zevšednil, stal se pro ně typickým, tak jako se stává typický pro postavy v *Žertu* a v *Černých baronech*. Byl-li tedy subjekt před nástupem k PTP opředěn charakteristickými místy, jako i vlastní individualitou, s nastoupením a obléknutím nepadnoucí uniformy nejenže tyto charakteristiky ztrácí, ale je nucen obléknout nové – nový prostor, jako i nové role v něm. Nastává tak bizarní situace, kdy jemu všední místa se mu mění v místa nevšední a nedostupná a místa záhadná (jinaká) se mu stávají trpkou realitou. Realitou se kterou by se měl ještě ztotožnit! Nepadnoucí uniforma se pak stává přívažkem lidské degradaci moci, která jako by své nositele, aby snad nezapomněli, měla upamatovávat v jejich vyvrženém osudu a stala se tak i pro ostatní jejich charakteristickým znakem. Znakem, ke kterému už všichni mají přiřazené určité role – vytrácí se jedinec, lidé je házejí „do jednoho pytle,“ přičítají jim stejné vlastnosti, nejsou pro ně záhadou, ztělesněním jinakosti – neboť jsou přeci schopni všeho. Hodrová v podobném kontextu mluví o tzv. kolektivní postavě, již tvoří kolektiv – masa neindividualizovaných lidí.¹⁰⁹

107 Tamtéž, s. 44.

108 HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (Kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994, s. 10..

109 Tamtéž, s. 10..

Jak bylo řečeno, naše postavy se nacházejí v periférii. Tu vidí Hodrová v kontrastu s městským centrem, v němž spatřuje symbol volnosti a více příležitostí pro člověka, proto je podle ní tak častá „cesta z periferie do středu.“¹¹⁰ V té vidí naši hrdinové vyvážnutí z existenciálního bloudění, znovunalezení svého bytí a využití všech potenciálních životních možností. V *Bílých břízách na podzim* se nicméně připomínkou svobody a ztracených možností stávají spíše věci, které vidí, a přesto je nemůžou mít. Prvním případem jsou již uvedené bílé břízy na kopci. Další kontrast svobody a nesvobody představují „tři cesty,“ které udržovali, ale po kterých nemohli jít libovolně dál – „dvě k velitelství a jednu ke statku.“¹¹¹ Jiný zajímavý moment, v němž je patrná jejich nesvoboda a unikající možnosti představuje vyslovení „stráže“ bývalým zpěvákem: „Když říkal slovo stráž, bylo to, jako by zároveň říkal slovo volnost, nebo slovo vězení, anebo nebe. [...]. Bylo v něm něco i pro ně tady uvnitř, odlesk nedosažitelnosti.“¹¹² Pro kapitána se zase symbolem svobody stává káně, již často sleduje triedrem, jak krouží po nebi.

V *Žertu* se stávají jedinými světlými body pobytu u PTP vycházky (v *Bílých břízách na podzim* se nijak nezdůrazňují). Na rozdíl od ozbrojených útvarů si totiž „pétépáci“ vydělávali peníze, kterých sice nebylo „mnoho, ale pro vojáka a jeho dvě vycházky za měsíc to bylo takové jmění, že se mohl v těch několika hodinách svobody (na těch několika povolených místech) chovat jako boháč a vynahradiť si tak chronickou bezmocnost ostatních dlouhých dnů.“¹¹³ Avšak že tato svoboda je celkem relativní, je více než očividné: „Neměli jsme příliš mnoho možností kam jít: do vnitřní Ostravy nám byl přístup zakázán a byly nám povoleny jen některé čtvrti a v nich zas jen některé hospody.“¹¹⁴ I přes to je však nekončící touha po vyvážnutí z periferie viditelná. Není pak překvapující, že vycházky jsou nejráději spojovány se ženami. To, co se z počátku zdá projevem svobody, tedy získání vůbec nějaké ženy, se v důsledku převrací do kruté připomínky vlastního vyloučení a určenosti nynějšího osudu – totiž, že za těchto podmínek je k máni jen nějaká žena (většinou nevalné pověsti):

[Z]askočila mne lítost. Lítost z jasnozřivého poznání, že tato situace nebyla čímsi výjimečným, co jsem volil z nadbytku, z rozmaru, z neposedné touhy poznat a prožít vše (vznešené i sprosté), nýbrž že se stala příznačnou a obvyklou situací mého nynějšího života. [...]. Že tato situace nebyla výrazem mé svobody [...], nýbrž výrazem mé determinace, mého omezení, mého odsouzení.¹¹⁵

Sama vycházka, ale i útěky, se zde ukazují být nejzřetelnějším symbolem nesvobody, neboť je na ní člověku ve střetu s realitou za plotem připomínáno, co všechno mu bylo uzmuťo.

110 Tamtéž, s. 101.

111 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 7.

112 Tamtéž, s. 71.

113 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 55..

114 Tamtéž, s. 54.

115 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 61.

I v *Černých baronech* jsou zdůrazňovány vycházky, nadto i neustálá snaha jakkoli vyváznout z denního režimu u praporu, jako jsou i více vykreslovány jednotlivé útky. Zářným příkladem je divadlo, které je organizováno mimo kasárny (jak jinak než s děvčaty). Po přemlouvání nadřízený nakonec souhlasí s tím, že to může vylepšit pověst PTP u veřejnosti – budou-li s nimi v představení hrát svazáčky. Toto vyváznutí z denního režimu, které mělo zajistit alespoň na chvíli útěk z kasáren, však nebylo určeno jen tak pro někoho, uchazeči na post herců byli řádně vybíráni, nesměli mít politický škrálop a další nelibivé prohřešky. Nicméně pod rouškou zdánlivého úniku těch vybraných, tak jako v *Žertu*, vyplývá na povrch ještě větší sevřenost opustivšího prostoru. Herečky jsou po zkoušení s podezřelými živly viděny v očích veřejnosti jako jejich konkubíny a tak jim postupně odmítají účinkování. Kefalín tak vymyslí plán, že účinkující „pétépáci“ na veřejnosti vzbudí punc toho, že jsou zadaní, a to s jinými ženami než ze souboru. Sám Kefalín se tak obětuje a podlehne už dlouho se o něj snažící vdově Šošolákové, uteče za ní v době vyhlášení bojové pohotovosti, to, že má průšvih, zjišťuje, když se vrací nad ránem do vyprázdněného tábora (rota se přesunula na jiné pracoviště). Na dalším pracovišti je potrestán 5 dny prosté vazby, ale jelikož ostatní pracují za velké zimy v lese, je to pro něj něco jako dovolená. A tak je to se vším, hlavní hrdina s důvtipem sobě vlastním proklouzá životem u PTP bez nějaké větší újmy. Tato pomyslná „bezújmovost“ je dokreslována a zvýrazňována kousavým humorem, jež se snaží poukázat na nesmyslnost doby a absurdnost chování nadřízených, které ona spodina společnosti celkem hravě přelstí. Ovšem toto přelstění má své meze, leč ono krátkodobé nadšení z útěku, z divadla apod. je záhy zaraženo a navrací vás do mašinerie, z které jste se snažili uniknout. Dílo náleží do humoristicko-satirické prózy, na první pohled má tak pobavit, ale díky satirické složce je přítomna i kritika, ovšem ta, jak podotýká Mocná et al. je závislá i na znalosti kontextu a čtenářovy myšlenkové spoluúčasti.¹¹⁶ Stejně, ač ne tak viditelně jako zbylá 2 díla, odráží omezení daná náležitostí k PTP, neboť to, že párkrát přelstíte nadřízené, vám svobodu nevrátí. Není se pak čemu divit, že když má v závěru Kefalín jako uvědomělý svazák uklidnit mužstvo po oznámení, že základní vojenská služba se prodlužuje o rok, raději se místo toho „svazáčky“ opije.

116 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 612.

III.2 BYTÍ VYMEZENÉ PROSTOREM

O okleštění bytí, jako i vlastní individuality vypovídá v *Bílých břízách na podzim* už jenom způsob „pojmenování“ postav. Žádná z postav nevstupuje do děje s celým jménem, dokonce ani s jeho částí – jsou označovány svými hodnostmi (velitel, kapitán), zaměstnáním (stavbyvedoucí, kuchaři), zaměstnáním před odvodem (kněz, nedostudovaný medik, bývalý zpěvák), věkem (devatenáctiletý), pohlavím (děvče) či třeba tím, že se rádi perou (dva rváči) nebo mají přezdívku (Prokurátor, Somrák, Tetovaný, Hou-hou, Jidáš). Jako kdyby jméno bylo v tomto okleštěném světě nepodstatné, jako kdyby představovalo něco, co už vás tady stejně nezachrání, jelikož vaše individualita odlétla s vaším fajnovým oblečením a už se jen tak nevrátí, protože „teď je teď“ se stává synonymem k „tady je tady“, bez klíče k minulosti. Teď jste jedním z mnoha, jste zaměnitelným. Nové označení se tak stává jedním ze znaků neindividualizovanosti. To platí i o přezdívce, neboť i ta postrádá podstatnější klíče k minulosti, je stvořena tady a teď, v souvztáhnosti s tímto šíleným světem. Jeden by tady mohl oponovat, že o redukci bytí se související redukcí jména se dá hovořit jen ve spojení s „pétápáky“, vždyť jedinými „odsouzcenci“ by tu měli být právě oni. Nicméně je naznačeno, že ani kapitán tu není za odměnu a u kuchařů a stavbyvedoucího se dá rovněž předpokládat, že také neměli, dle jejich „nadšení“, zrovna dvakrát na výběr. Dalo by se tak říct, že i je zasahují omezení prostoru, jelikož hlídající omezení druhých jsou vlastně sami do jisté míry nutně omezováni. Vždyť i na kapitánovi je vidět, že je postaven do role, která mu nesedí, že si uvědomuje nespravedlivost, která se tu děje, a přesto je kolikrát nucen použít moci, aby se stal sám příčinou jejich nelidského útlaku. Aleš Haman v této souvislosti zmiňuje „moment mravní odpovědnosti člověka pověřeného ovládnutím lidí [...]“. ¹¹⁷ Hořkostí jeho údělu se mu tedy stává, že má svědomí, že mu není lhostejné, jak jedná:

Bylo třeba použít moci, i když ne jenom proto, aby tu sám neseseděl, až by zčernal. Ale i on chtěl najít něco, co by mu dalo vědomí, že byl spravedlivý. Propadal se do svých vlastních chyb a úvah. Ale měl také zlost a nepříjemný pocit, jako vždycky, když byly ve vzduchu věci, na které nestačil. ¹¹⁸

Těžko i jim pak upřít jisté omezení vlastního bytí (i když je samozřejmé, že ne u každého se bude projevovat „nutným“ jednáním proti svému svědomí).

V *Černých baronech* pak pojmenování postav nijak speciálně ke ztrátě jejich individuality nepřispívá, tedy ne více než u ostatních útvarů – většinou jsou zmiňovány vojenskou hodností a příjmením, či jenom příjmením. Příjmení zde převládá i v přímé řeči v hovorech bez nadřizených, celé jméno (tzn. jméno a příjmení) je zmiňováno jen při představování postavy. Četnost pojmenování příjmením lze pak přičíst i stavbě románu, neboť román je složen z aktuálně se dějících jednotlivých příhod – postav je

117 HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H & H, 1995. Profily (H & H), s. 80–81..

118 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 79..

tam tak příliš a často jsou zmiňovány jen jednou. Oproti tomu v *Žertu* Ludvík (vypravěč-postava) lidi z vojny zmiňuje často pouze křestními jmény (až na nadřízené, u nich se nejčastěji drží schématu vojenská hodnost + příjmení). Nicméně Ludvík zde na vojnu jen retrospektivně vzpomíná a nejvíce zmiňuje kamarády, jména tak redukuje spíše z tohoto důvodu, než že by zdůrazňoval jejich vyprázdněné bytí, ani zde tak nemůžeme mluvit o tom, že by takové pojmenování přispívalo ke ztrátě totožnosti postav.

Další oblastí, ve které se dá zkoumat bytí, je řeč. V *Bílých břízách na podzim* jsou velmi charakteristické výroky „pétépáků“, jejichž opakování se stává výrazným motivem napříč textem. Nejčastěji se vykytuje výrok „umělý zuby“, po němž většinou následuje druhý, „protézy“. Ty poprvé vstupují do textu jako odpovědi na posměšky pěšáků na jejich adresu a od té doby se stávají součástí skoro každé komunikační situace. Je zřejmé, že jde o náznak, že to, co se říká, není doslovné, že to má jakýsi skrytý, nedořečený význam. Nicméně narážka na umělost a v pozadí snad jakési varování je více než patrné. Podobně smýšlí i Josef Galík, tvrdí, že „to označení má sugerovat představu vlastního „chlapáctví“ a v protikladu k němu náhražkovitost protěžované vrstvy“¹¹⁹ (myšleno pěšáků). Podruhé se výroky ocitnou v kontextu sporu s kuchaři:

– Jestli s tím nevyrukuješ, než napočítám do tří, ty bezcharakterní lumpe, utopím tě v tý bryndě vlastníma rukama, – řekl jiný z mužů, kteří stáli za ním. Devatenáctiletý už neřekl nic.

– Umělý zuby, – řekl Hou-hou.

[...]

– Neměli si tak vyskakovat, – ozval se kněz.

Ale nebylo zřejmé, komu to vlastně říkal.

– Protézy, – řekl medik.¹²⁰

Zdá se tedy, že ona umělost je mířena na okolní svět, nejen na pěšáky. V protikladu umělému světu pak stojí oni – ti, co si už nemusejí na nic hrát, jsou opravdoví svým „chlapáctvím“, jsou režimem už vyřazení – čeká se od nich to nejhorší, nejprimitivnější, nemusejí tedy nasazovat masky a předstírat, že jsou pro režim dokonalí, a i kdyby předstírali, nemělo by to ten správný efekt, nikdo by jim totiž nevěřil (viz Jidáš). V naší ukázce se pak tyto výroky stávají pochvalným doprovodem, kvitováním jejich „chlapáctví“, ve smyslu „s námi si nezahrávejte, my se na vás klidně vrhneme.“ Nicméně „chlapáctví“ se kvituje těmito výroky i v jiných situacích, pro shrnutí je to v každé, kde se nějaký „pétépák“ projevuje opravdově (nebo tento projev naznačuje, touží po něm), vzdoruje nesvobodě, poukazuje na ní, jedná tak, že porušuje zákony umělosti. Těmito projevy opravdovosti jsou pak právě jeho vlastnosti opravdového chlapa, neboť tomu je vlastní síla, odvaha, dobývání žen a pití piva (či jiného alkoholu). K dalším projevům opravdovosti pak

119 GALÍK, Josef. *Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim*. Česká literatura. 1966, 1966(6), s. 593..

120 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 10.3.

lze přiřadit i výroky – „povyražení“ a „pivo“ (a jeho další varianty – např.: „chmelovou vodu,“ „pil bych“). Oproti „umělým zubům“ a „protézám“ se „povyražení“ a „pivo“ stávají charakteristickými výroky určitých postav – „povyražení“ používá Prokurátor a „pivo“ je zase typické pro Somráka. Tyto výroky pak někdy bývají kvitovány právě „umělými zuby“ a „protézami.“

– Přál bych vám to umírání prožít aspoň na ty poslední dvě vteřiny, - řekl zase Prokurátor.

– Povyražení. –

[...]

– Eště nevím, - řekl Prokurátor, - ale asi budete mít možnost. –

– Pamatuj na mě, - řekl zpěvák se sametovým hlasem.

– Kruci, jak dlouho jsem vlastně už nikoho neměl? - zeptal se někdo.

– Takhle tě neznáme, - řekl Hou-hou.“

– Umělý zuby, - řekl medik. - Protézy. ⁻¹²¹

Nebo:

– Pil bych, - řekl zas Somrák.

– Umělý zuby, - ozval se medik.

– Ráno zase najdeme v boudě bandasku s čajem a vejce, - dodával Prokurátor. - A možná taky pivo. Když seženeme prachy. Anebo když na něj vybereme. [...] ¹²²

V první ukázce tedy dochází našimi dvěma výroky k odsouhlasení a podpoře „povyražení,“ které je spojeno s děvčetem, jež Prokurátor dobyl, nebo se aspoň kasá, že to tak bylo. Tím se zase dostáváme k náznakovitému kvitování „chlapáctví,“ chlapa jako dobyvatele žen a zároveň odvážlivce, který se nebál vypařit, i přesto, že by ho za to mohl stihnout trest. Druhá ukázka k tomu ještě ukazuje, že by byl schopen ještě sehnat i to pivo a vyslyšet tak přání nejednoho druhu, ale především Somráka, který se neprojevuje jinak, než tak, že žebrá o pivo. Nicméně častěji ve výrociích „umělý zuby, protézy“ převažuje narážka na umělost a hráčství než vyzdvihování „chlapáctví:“

– Se mnou jí to nevyšlo, - řekl Prokurátor. - Vyšlo jí to tu s někým? –

– Se mnou, - řekl Hou-hou.

– Lžeš jako když tiskne, - řekl bývalý zpěvák.

– Nelžu, - řekl Hou-hou, - vyšlo jí to se mnou. Něco z toho měla. –

– Studený nohy, - zařehal se medik. - Leda to. –

– Umělý zuby, - řekl první z obou rváčů.

– Protéza, - řekl nějaký hlas. ¹²³

121 Tamtéž, s. 35.

122 Tamtéž, s. 37..

123 Tamtéž, s. 55..

Nebo:

Jidáš stále nechápal, kam se to dostalo. Přál si, aby přišel kapitán dřív, než k něčemu dojde.

Pustil na zem prkno z kavalce, aby ho přivolal kraválem. Všichni ztichli.

– Někdo se asi zbláznil, – řekl Hou-hou.

– Somrákovi vypadly umělé zuby, – řekl medik.

– Jidášovi umělá protéza, měl ji pod polštářem, – řekl jeho soused.¹²⁴

Jak již bylo zmíněno, opakování výroků je pro text příznačné a je to právě časté opakování, co způsobuje jejich frázovitost. Dochází k jejich zevšednění, zbanálnění závažnosti jejich sdělení, pronášejí se bez nějakého většího důrazu (nejsou doplněny ani vykřičníky), se samozřejmostí, leč jen tak mimochodem. Čím blíže se dostáváme ke konci textu, tím víc je nám jasné, že tyto fráze si dokonce začínají žít vlastním životem a tedy spíše než obranou proti nesvobodě se stávají jejím symbolem:

– Co je? – ptal se stavbyvedoucí.

– Nic, to je moje věc, – odvětil kapitán.

– Umělé zuby, – řekl Hou-hou tiše a do země.

Věděli hned, že je jich o jednoho méně a čekali kolektivní trest.

– Protézy, – dodal Hou-hou.

– Nedělej si starost, – řekl Prokurátor. – Povyražení. –

– Žold dostaneme, ale odměny jsou v troubě, – řekl Hou-hou.

[...]

– Já chci pivo, – řekl Somrák. Jediný nepostřehl, co se stalo.¹²⁵

Ještě patrnější se tato symbolika nesvobody jeví v posledním použití „umělých zubů“ a „protéz“, výroky přebírá děvče a obrací je proti nim v celé své hrůznosti:

Devatenáctiletý do děvčete něco hučel. Snad aby na něho počkala, že se dostanou někam, kde je nikdo nezná. Říkal jí to velice naléhavě. Možná, že říkal, že ukradnou ve statku auto a ujedou. Děvče stálo skoro netečně, jako by je to už nezajímalo. Dívalo se teď na kapitána číhavě, jako by něco čekalo.

– Jak to u vás říkali? Umělé zuby. Protézy, – řekla.¹²⁶

Pronesením výroků je zdůrazněna opět jejich vyřazenost, na kterou snad na chvíli kvůli děvčeti zapomínali (nebo si ji aspoň dokázali zpříjemnit), hořkou tečkou se pak stává to, že je to právě ona, která jim ji opět připomíná. Je poukazováno na nemožnost úniku, jako i na nesmyslnost snahy o něj – na umělostí prorostlý svět, kde opravdovost nemá šanci na výhru, protože každé povyražení je po zásluze potrestáno. A tak se vyprázdňenost bytí projevuje i v řeči – opakující se náznaková slova přecházející ve fráze a v závěru tragicky převracující význam jsou toho jasným důkazem. Vždyť se doslova obracejí proti nim!

124 Tamtéž, s. 69.

125 Tamtéž, s. 79.

126 Tamtéž, s. 85..

Viditelný je i skrovný repertoár slovní zásoby, krátké věty a celková strohost vyjádření, to vše již zmíněné potvrzuje – odráží to vymezený prostor, jako i bytí v něm. „Jako by prostředí [...] ovlivňovalo i kontakty mezi lidmi, jako by lidské vztahy kazily i řeč,“¹²⁷ vyjadřuje se k tomuto tématu Aleš Haman.

Výrazně se s řečí pracuje i v *Černých baronech*, Švandrlík vedle situační komiky využívá právě té jazykové – při níž:

Řeč vypravěče hýří kuriózními příklady a nadsázkou [...], dialogy postav přecházejí v sáhodlouhé slovní souboje a tvoří tak [...] pásmo rovnocenné dějové akci. Zdrojem slovního humoru se stává parodie vyjadřovacích stereotypů [...], výrazně nestandardní mluva některé z postav [...], zejména pak s bizarně nesourodými rysy (zmrzačená „čechoslovenština“ majora Halušky ze Švandrlíkových Černých baronů, proložená nadto ideologizující důstojnickou frazeologií).¹²⁸

Často ji využívá, aby poukázal na nesmyslnost rozkazů a hloupé činy vedení, jež se povětšinou podílejí právě na omezování bytí svých podřízených. Právě zmiňovaný major Haluška, přezdíváný Terazky je toho jasným důkazem. Bývalý dřevorubec Haluška se po válce naučil číst, což mu spolu se získanými řády pomohlo stát se důstojníkem, po pár průšvihích byl však přeložen k PTP. „ – Čo bolo, bolo, – bylo jeho nejoblíbenější přísloví. – Terazky som majorom! –“¹²⁹ A že je majorem a může si dovolit leccos, patřičně ukazoval, se svým nástupem na Zelenou Horu udělal na zámku řadu nesmyslných změn – nechal pokácet stoleté cedry, stejně tak nechal rozbourat barokní kašnu apod. V samotném zámku, který měl sloužit jako kasárna, se mu zase znelíbil nábytek:

- Som ja volajaká baronesa, aby som sedzel za takým stolikom – ukázal na šachový stolek.
- S všetkým týmto buržoáznym svinstvom do krbu! –
- Ale, – odvážil se namítnout nadporučík, – to snad je škoda –
- Škóda? – podivil se major. – Aká škoda? Pracujúci ľud zúčtuje s vykorisťovateľskými stolíkmi a nikto mu v tem nemôže zabrániť! Súdruh nadporučík, splňte rozkaz! –¹³⁰

Další postavou, jejíž řeč je svým způsobem typická, představuje poručík Hamáček. V jeho řeči můžeme vidět zmiňovanou parodii vyjadřovacích způsobů – parodii toho, jak se poručík vžívá do své nadřazené role, jejímž znakem se stává časté opakování tázacích dovětek:

- Soudruzi, – řekl poručík Hamáček, – máme zajisté mnoho krásných písní, které budeme co? Které budeme zpívat! V Národním divadle a na vojně se zpívalo odjakživa. Jenže v Národním divadle se zpívá na jevišti a na vojně za pochodu. V tom je veliký rozdíl. Písnička nám pomáhá překlenout co? Písnička nám pomáhá překlenout všechny strasti, zejména když je to píseň vojenská. Naši skladatelé složili řadu překrásných písní, [...]. Proto je budeme radostně zpívat a běda tomu, kdo se bude ulejšvat! [...] –¹³¹

127 HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H & H, 1995. Profily (H & H), s. 80..

128 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 262.

129 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 11.

130 Tamtéž, s. 11–12.

131 Tamtéž, s. 17...

Slovní humor je pak často umocněn v přímém kontrastu nadřizený versus podřizený. Povyšující se svobodník Halík si tak například zvyšuje své malé ego (v civilu tahá gumy pro Michelin) na akademickém malíři Vločkovi, dává mu vydrhnout záchody s tím, že „musí být tak čisté, aby se z nich dalo nažrat!“ Načež Vločka hlásí splnění rozkazu: „Mísy jsou čisté! Můžete se z nich jít nažrat!“¹³² Satira „[k]omického způsobu zobrazení využívá k výsměšně kompromitujícímu demaskování nežádoucích jevů“¹³³ – zde se tedy pouští do kritiky zneužití moci, do poměrů u PTP a vůbec do kritiky celé socialistické společnosti. V oblasti jazyka se tak mimo jiné opírá i do ideologické frazeologie, stejně tak i do budovatelské poezie. Tu se zanícením píše zatvrzelý komunista Jasánek a v opozici s ním i Kefalín, který ji však píše z jiného důvodu – aby si vydělal nějaké peníze navíc.

Oproti *Bílým břízám na podzim* se tedy v *Černých baronech* objevuje bohatá slovní zásoba, jako i delší rozvitě věty. Obě knihy využívají jazyk jinak, přesto jim slouží ke stejnému cíli – k zobrazení člověka v jeho omezeném bytí způsobeným prostorem PTP, tedy totalitou. Je už pak jedno, jestli to činí skrze jazyk, již ztrácí v tomto šíleném světě svou původní sémantičnost a stává se odrazem vyprázdněného bytí nebo skrze ostrou satirickou kritiku frází a vyjadřování důstojnictva, jež je vlastně nepřímou kritikou moci (a jejího útlaku) jako takové. V *Žertu* se pak jazyk, vzhledem k tomu, že jde o retrospektivní vzpomínání na PTP a tedy převládá vypravěčský monolog nad dialogem postav, nijak výrazně na odrazu vyprázdněného bytí nepodílí.

Je-li tedy člověku u PTP všelijakými způsoby omezováno vlastní bytí, nabízí se pak otázka – jaký vůbec naši hrdinové k takovému bytí mohou mít vztah... Dozajisté se shodneme, že se nabízí jistá netečnost k němu, přestává se mu věnovat náležitá pozornost, postavy zkrátka jen existují, žijí ve své každodennosti, jsou redukovány na své úkony, které vykonávají ve shodě s vojenským režimem – jak můžeme vidět na ukázce z *Žertu*:

Zvěcnění, které nás postihlo, zdálo se mi být v prvních dnech zcela neprůhledné; neosobní, nařízené funkce, které jsme vykonávali, zastoupily veškeré naše lidské projevy [...].¹³⁴

Postavy jsou „vhozeny“ do prostoru, který se jim začíná mechanickými úkony velice rychle zevšedňovat, odtrženy od normálního života, začíná být patrná v jejich počínání pasivita a rezignace. Jako kdyby v tomto prostředí dokonce zapomínali, jaké je to být člověkem – viz *Bílé břízy na podzim*:

Kromě Hou-hou nikoho, ani kněze nenapadlo, aby se před jídlem umyl. Jejich ruce byly od hlíny a asfaltu.

Kněz už dávno nemyslel na to, co napadalo kapitána, když jedli a proč raději odcházel.

Jídlem jako by se k něčemu vraceli.¹³⁵

132 Tamtéž, s. 21..

133 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 612.

134 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 47..

135 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 12.

Nicméně se zde objevují momenty, ve kterých si svou každodennost uvědomí, jsou si najednou vědomi onoho „možného přesahu k ne-každodennímu,“¹³⁶ svých (ne)možností. Jakékoli „povyražení“ (narušení mechaničnosti, řádu a tedy nesvobody) tak vítají, touží po jinakosti, ale mechaničnost každodenního počínání (respektive rutinní vojenský řád) je mocný nepřítel, dokáže projevy jinakosti semlít zase v onu jednotvárnost... To je případ *Černých baronů*, v rámci svého žánru jsou zobrazována právě jen ona „povyražení,“ či jejich plánování, která sice končí trestem a navrácením do přísnějšího režimu, nebrání to však vojínům, oproti důstojnictvu, vyjít z „boje“ jako hrdinové, jimž se podařilo aspoň na chvíli vyvrát nad nadřizenými a pořádně se při tom pobavit. Ač i „pétépáci“ z tohoto díla by se dali vnímat v jistém směru jako kolektivní postava, jelikož i oni podléhají vojenskému řádu se svým denním režimem, a proto se i u nich projevují snad jakési kolektivní projevy, nelze asi říci, že kolektivně zapomínají na své bytí, neboť jak bylo řečeno, jsou v něm zobrazována nejčastěji právě ona „povyražení“ a jejich dopady, které svědčí o skoro neustálé snaze vyváznout z každodennosti.

V *Žertu* by se pak o kolektivní postavě dalo hovořit spíše, neboť Ludvík sice převážně vypráví o svých pocitech, ale často zařazuje i pocity, které byly všem společné – viz ono „zvěcnění“ z ukázky dříve. Avšak toto zvěcnění je myšleno spíše na počáteční stav, tedy nástup k PTP, který vás hodil do šílené mašinerie, ve které jste nejdřív jen tupě vykonávali funkce a až po čase jste kolem sebe začali vnímat i lidi – „začínalo být vidět na lidech lidské.“¹³⁷ Dalo by se tak říct, že v té chvíli člověk kolektivně zapomněl na své bytí. Nicméně pak, jako v *Černých baronech*, dochází k častému hledání „povyražení,“ nejčastěji se ženami. A tak ani zde nelze mluvit o kolektivní postavě v pravém slova smyslu – neboť i zde postavy skoro neustále bojují o únik z všednosti, ač také většinou končí nezdarem.

V případě *Bílých bříz na podzim* však nejde jen o probuzení se z každodennosti, do každodennosti jsou totiž naše postavy dostávány stejnou nesvobodou, vymezeností prostoru a stejnou dezindividualizací, což je uvrhuje do kolektivních projevů – nejen ke kolektivní lhostejnosti, ale i ke kolektivnímu zapomínání svého bytí – zde můžeme mluvit o kolektivní postavě, jak o ní mluví Daniela Hodrová. Tyto postavy fungují jako „figurky ve hře,“ a to v předem určené. Existují dohromady, individuálně nejsou. Tvoří vlastně uzavřený neautentický prostor povětšinou složený z postav-objektů.¹³⁸ Objektivší se děvče se stává symbolem neúspěšné snahy o převrat, tedy vymanění se z kolektivní neindividualizovanosti, ale také symbolem převrácení všedního místa v místo nevšední, jedná se totiž o postavu opředenu jinakostí (tou je i Lucie v *Žertu*).

136 HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 688.

137 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 47.

138 HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 689–692.

Jinakost děvčete spočívá v tom, že je zvenčí, z prostoru za plotem. Ostatní postavy v ní pak spatřují „svou vlastní – „zapomenutou jinakost, své zapomenuté bytí,“¹³⁹ tedy své zapomenuté možnosti, po kterých začnou s jejím objevením opět toužit. Podle Hodrové jsou to typické znaky postavy cizince. Děvče se jim tak stává připomínkou svobody, byť u každého nabývá jiné podoby. U devatenáctiletého, hlavního aktéra novely, je to probuzení touhy po lásce, po citu, který ještě nikdy předtím nezažil. Právě probuzením tohoto neznámého, způsobuje jeho uvědomění si své dosavadní pouhé existence, přežívání:

„Pocítil najednou zvláštní tíhu odloučenosti, zimy a špíny. Už se nedokázal příkrývkami zahřát. Představa dívčího tepla přinášela zároveň chlad. Byl to jiný chlad a mrazení, než jaké znal.“¹⁴⁰

„Devatenáctiletý se držel příkrývek. Chtěl něco, čemu nerozuměl.“¹⁴¹

Nutnost jít za tímto puzením se mu potom stává existenciálním, tak silným, že na to nelze zapomenout a nelze jinak než jednat. Najednou má důvod pro co žít. Tragédií jeho závěrečné neúspěšné scény se mu stává vědomí toho, že najednou ví, co ztratil. Ironií osudu je pak zjištění, že to ani neměl, že to byla přetvářka, hra na opravdovost, že to neměl a ani mít třeba nebude. Jen o tom ví. Ví, že to jde mít a že on to mít nemůže. Jako příznačné se zde jeví vybrání mladého životem nezkušeného hrdiny, neboť právě na bezbranném a zranitelném mládí jsou nejvíce vidět hrůzné dopady nesvobody. Nelze pak než nesouhlasit s Hodrovou, která snahu o zvrácení dezindividualizace vidí povětšinou tragicky. Náš hrdina je dopaden na útěku, děvče ho zanechává svému osudu a návrat do ještě sevřenějšího prostoru neautenticity a kolektivního živoření je více než patrný:

„Potom viděli vojáci a psi, jak kapitán vedl devatenáctiletého vedle sebe a jak ho kněz podpíral.

Byli zaprášeni a podobali se každý někomu nebo něčemu jinému.“¹⁴²

III.3 ÚNIK DO VNITŘNÍHO SVĚTA?

V našem případě za příčinou rozvrácení jednoty vlastního ztotožnění, jako i vlastní reflexe světa stojí režim. Protože je to právě on, kdo vyžaduje od člověka, aby se s ním plně ztotožnil, přijal jeho vnější svět bez námitek, zvnitřnil si ho. Toto zvnitřnění ovšem ne vždy nastává a dává tak vedle autentického vnitřního člověka vzniknout člověku pro vnější svět. Do kontrastu je tak postaveno objektivní odosobnění

139 Tamtéž, s. 686.

140 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 38.

141 Tamtéž, s. 39.

142 Tamtéž, s. 86.

postav stojících v pozadí oproti psychicky vykreslenějším postavám, jež se tomuto odosobnění alespoň svým nitrem snaží vzdorovat (někdy to činí i nevědomě). Jejich nitro se stává centrem stupňovaného psychického napětí, centrem dění. To se týká především *Bílých bříz na podzim* a *Žertu*, pro humoristický román, tedy pro *Černé barony platí*, že „[p]ostavy v zájmu nutné komické distance nebývají hlouběji psychologicky propracovány a – jakoby nedotčeny událostmi – vesměs nepodléhají žádnému vývoji.“¹⁴³ Nitro je zde tak sice zobrazováno, nicméně slouží jen k dokreslení situační komiky, či komiky postavy jako takové – myšlenky postav jsou zveličovány a slouží k výsměchu jejich vlastností, které jsou typizovány:

Dušan Jasánek se zamyslel. A ihned dospěl k názoru, že tu je vlastně v bojové linii. Na přední výspě! Bude politicky působit a nedopustí, aby se neduživí vojáci stali obětí klerikálů. Neboť tam, kde se ostražitě nebdí, roztahuje své černé pařáty nepřátelská ideologie.¹⁴⁴

Rozebírat zde tak vnitřní místo se jeví jako celkem neopodstatněné. Vrátime-li se však k *Bílým břízám na podzim*, zjistíme, že mezi hlavní „aktéry“ zde patří kněz, kapitán, devatenáctiletý a děvče, v *Žertu* je to pak Ludvík, v jehož nitru se odehrává skoro celé dění (bereme-li v potaz naši tematiku PTP, onu křivdu, která děj pohání a vede k nevydařené pomstě), ostatní postavy-vypravěči svým vyprávěním a svými nitry jen příběh dokreslují, obohacují ho o širší perspektivu.

Je-li pak vnitřní místo reflexí toho vnějšího, je jasné, že v případě neztotožnění je právě jeho neustálou připomínkou, stává se centrem mučivých úvah o tom, v čem a jak musejí postavy žít – viz ukázka z *Bílých bříz na podzim*:

Byla v tom vášně opovržení, a kapitán se jí naučil číst; byla v tom nenávist za pohrdání a zároveň otupělost, která by dovedla zabít. V té chvíli si přál kapitán, aby byl starší o deset, padesát nebo sto let, až takové prapory, které dostal k velení, nebudou ani jako mizerná vzpomínka.¹⁴⁵

Není pak divu, že se zde hledají prostředky zapomnění, útěky do prázdna, do nepřemýšlení či jiných myšlenek, prostředky, které tyto mučivé projevy nitra dokáží přehlušit. Budeme-li se dále soustředit na *Bílé břízy na podzim*, kapitán se zde uchyluje k procházkám do přírody, pozorování triedrem a také k častému střílení do plechovek (tento motiv přebírá dokonce od bývalého velitele). Mužstvo pak své zapomnění nalézá v boudě s plakáty žen, v alkoholu, v různých povyraženích, jako i v odevzdání se oné výsledné mechančnosti všedních dnů. Jenže konám-li přidělené úkoly automaticky, nepřemýšlím-li o nich, vlastně se stávám člověkem bez nitra, tedy člověkem vnějším

143 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 262.

144 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 8.

145 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 17.

– soustředím se jen na vnější svět. To mi pak nutně mění charakter, vždyť vyřazují vědomí. Právě nad tím, jako by se zamýšlel kněz:

Ve chvíli, kdy si už také on myslel, že jsou to vyvrhelové, kteří páchají to nejhorší i sami proti sobě, napadal ho i opak; loni si četa nechala zmrzačit krumpáčem dlaně, aby nemohli dodělat tankový ohoz. Někdy chodili špinaví, i když nemuseli. Chtěli přesvědčit o svém vyvržení alespoň sebe samé, jestliže to ostatní pokládali za předem samozřejmé?¹⁴⁶

Později své úvahy ještě upřesňuje, když si je v konfrontaci nenechává pro sebe:

– Každý z nás může zůstat, čím byl, – řekl kněz druhému z obou rváčů.

[...]

– Omyl, – řekl medik. – To je čirej idealismus. –

– Kdo chtěl zůstat, zůstane čím byl, – opakoval kněz.

– Ale kdo zůstane? Kdo bude mít sílu, a kdo bude chtít. –¹⁴⁷

Paradoxem je, že se od ostatních vyčleňuje, jako kdyby si neuvědomoval, že to zasahuje i jeho – vždyť na stavbě „[k]romě Hou-hou nikoho, ani kněze, nenapadlo, aby se před jídlem umyl. Jejich ruce byly od hlíny a asfaltu.“¹⁴⁸ I on skrze tyto zdánlivě titěrné záležitosti ztrácí sám sebe, stává se kolektivní postavou.

To kapitán si je naopak nespravedlnosti vědom, nedokáže ji pochopit, jako ji nedokáže zapomenout, vkrádá se mu nejen do každé myšlenky, ale dokonce i do snu. Avšak nitra těchto postav (i dalších) jako by jen dotvářely atmosféru psychického napětí nitra hlavní postavy – devatenáctiletého. Protože je to právě jeho nitro, jež nejakčňěji a tedy nejviditelněji reaguje na nesvobodu, jeho nitro, jež se stává hlavní „dějovou“ linií novely, je to hlavně jeho psychická aktivita vyúsťující v „hrdinský“ čin, která posouvá děj. Všechno to pak začíná jeho probuzením touhy po lásce, která mu přetváří vnitřní místo v nereálný sen o normálním životě, který se stává vlastně nevědomou reflexí nesvobody, neboť ve své mladistvé naivnosti (a v náhle se probudivší touze nevidící nic jiného) opravdu věří, že lze uniknout. Na závažné důsledky této naivní zaslepenosti, jako celé nesvobody pak poukazuje fakt, že je nejen schopen zabít psa, ale že to vnímá jako nutnost a ještě to bezcitně pln zášti plánuje, jako by to byl právě nevinný pes, kdo mu jako jediný stojí v cestě za svobodou. Bez debat to tak představuje výstižnou ukázkou toho, jak režim překrucuje charaktery, jak nás nutí zpronevěřovat se sami sobě: „Sníl o děvčeti a jeho jménu. Nenáviděl Jidáše, kapitána, Prokurátora, velitele a psa i sebe.“¹⁴⁹ Čím je pak jeho sen více atakován nepříznivou realitou, tím bláznivěji sní. Do jeho blouznění dokonce vstupují bílé břízy na podzim, které už od začátku symbolizují odepřenou svobodu, v doprovodu s nepříznivým podzimem pak dotvářejí absurditu celé situace, nemožnost úspěchu. Aleš Haman se domnívá, že právě *Bílé břízy na podzim*

146 Tamtéž, s. 33.

147 Tamtéž, s. 69–70.

148 Tamtéž, s. 12.

149 Tamtéž, 61.

jsou ukázkovým příkladem, „kdy „vnější“ svět se počíná stávat „krajinou duše“ evokující atmosféru vnitřního dění či stavu postav.“¹⁵⁰ S tím se nedá než souhlasit, podzim rozhodně vstupuje do nejedné duše, zdůrazňuje její mizérii, jako i její spění k deziluzi, rozkladu. V závěru dokonce ztmavne nebe a nic na něm nekrouží (předtím na něm vždy kroužilo káně). Devatenáctiletý je v této fázi opět lapen spáry kolektivního živoření a tím mizí i ta sebemenší naděje svobody.

Jako devatenáctiletý, tak i děvče svým mládím a nezkušeností reprezentuje zranitelnost, jeho zneužitelnost a ve výsledku i ona z dané situace vychází s překrouceným charakterem. Podvolením se se stává něčím, co vlastně nechtěla:

Vše bylo u konce. Věděla, že zítra už nepůjde ani do statku, ani jinam. Nejlepší by bylo nasednout na autobus a odjet. Někam, kde ji nikdo nezná. Nebyla spokojena, jak chtěla být. Zmohlo ji vyčerpání. A pak tu byl stud, který si zapírala.¹⁵¹

Když pak vidí, že se v ní devatenáctiletý vzhlídně, začne v něm vidět možnost vykoupení. Jako kdyby jí to alespoň částečně navracelo důstojnost, dělá jí dobře, že jí chrání před ostatními, nechová se jako oni. Nicméně dává najevo, že jí na něm nezáleží, vlastně s ním ani nechce utéct, prchá s ním snad proto, že si chce uchovat ještě na chvíli onu bublinu, že všechno bude jako dřív. Od začátku tomu však nevěří, už prokoukla nemožnost návratu, cítí to, že už nikdy nebude stejná, že už nikdy nebude věřit. Snad to však přece jen chce zkusit, když pak ale dochází na závěrečnou scénu dopadení, je to právě ona, kdo si jako jediná uvědomuje paradox žádosti návratu a dávání věcí do pořádku:

- Co chcete? – řeklo děvče hrubě. – Nevidíte snad nic? –
- Stručně, – řekl znovu kapitán a ani se jí nedotkl pohledem.
- Když se vrátíme do večerního rozkazu, nebude to dezerce. Tu věc chci vyřídit osobně. –
- [...]
- Nevidíte snad nic? – opakovalo.
- Přišli jsme dát stav praporu do pořádku, – řekl kapitán.
- Co chcete? – řeklo zase děvče. – Tak to jste asi slepí. Ale to ste byli vždycky. –¹⁵²

Byla-li pak na začátku odrazem nevědomé nesvobody, teď jí chápe se všemi důsledky, stává se devatenáctiletému zasvětitelkou do světa bez iluzí, je obrazem toho, co je nevyhnutelné:

- Jak to u vás říkali? Umělý zuby. Protézy, – řekla.
- [...]
- To jsem věděla, – řeklo děvče. – Sám vidíš, že to nejde. Nejde to už. Jako když jste slibovali, jak krásně mi budete hrát na tu španělskou kytaru. –¹⁵³

150 HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H & H, 1995. Profily (H & H), s. 90.

151 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 44.

152 Tamtéž, s. 84–85.

153 Tamtéž, s. 85.

V *Žertu* se pak hlavní hrdina Ludvík s nástupem k PTP drží zuby nehty svého starého ztotožnění vnitřního místa s tím vnějším – nechce si připustit, že už není komunistou, že nyní patří mezi PTP, snaží se vzdorovat. Nicméně po čase zjišťuje, že to nemá cenu:

Zvykal jsem si tedy pomalu na to, že můj život ztratil svou kontinuitu, že mi vypadl z rukou a že mi nezbude nic jiného než začít konečně být i vnitřně tam, kde opravdu a neodvolatelně jsem.¹⁵⁴

To značí ztrátu iluzí, jistou rezignaci, nepřijetí nového vnějšího místa a tedy nutné rozdvojení na člověka vnitřního a člověka vnějšího. Vnitřní místo se tak Ludvíkovi stává místem neustálého neztotožnění, nepřijetí křivdy, která na něm byla spáchána. Nemožnost zapomenout na tuto křivdu i roky poté se mu stává osudným. Stejně jako devatenáctiletý v *Bílých břízách na podzim*, i Ludvík je ukázkovým příkladem překroucení charakteru, jeho vnitřní místo vygraduje oním neztotožněním v plánování pomsty, jež ho zcela pohltil.

Člověk, ta bytost prahnoucí po rovnováze, vyrovnává tíhu zla, která mu byla hozena na hřbet tíhou své nenávisti. Ale zkuste namířit nenávist na pouhé abstraktno principů, na nespravedlivost, fanatismus, krutost, anebo došli-li jste k tomu, že nenáviděný je sám lidský princip, zkuste nenávidět lidstvo! Takové nenávisti jsou příliš nadlidské a tak člověk, aby si ulehčil svému hněvu [...], soustředí ho nakonec vždycky jen na jednotlivce.¹⁵⁵

A touto osobou, na kterou Ludvík směřuje veškerou svou nenávist, je Pavel Zemánek, ten ke kterému šel pro pomoc, když poslal Markétě na stranické školení žertem pohlednici s protrockistickým zvoláním (v rámci jeho žárlivosti, že Markéta netráví čas s ním a je šťastná, že může být na školení), ten, který na rozhodující plenární schůzi jeho fakulty navrhl jeho vyloučení ze strany a ze studia. Když se pak po letech náhodně setká s jeho ženou, rozhodne se, že se mu pomstí skrze ni. Nicméně i tento žert se v závěru obrací proti Ludvíkovi – Helena už se svým mužem dávno nežije a nadto se její muž proměnil – už není oním zapáleným komunistou, nýbrž tak jako mnozí další prozřel a stal se nositelem reformních myšlenek. Nevydařená pomsta mu tak nepřináší ono ztracené ztotožnění vnějšího místa s vnitřním, a tedy jisté zadostiučinění a navrácení harmonie, ale právě naopak – začíná si být vědom nenapravitelné propasti mezi těmito místy. Toho, že jedinec je ve střetu s historií bezmocný, semílá ho:

[I] kdyby to bylo možné a já opravdu vymazal těch několik zbytečných dnů ze svého života, co to pomůže, když celý můj životní příběh byl počat v omylu, špatným žertem pohlednice, tou náhodou, tím nesmyslem? A pocítil jsem náhle děs, že věci vzniklé omylem jsou stejně skutečné jako věci vzniklé právem a nutně.¹⁵⁶

A tu jsem si uvědomil, jak bezmocné je chtít odvolat svůj vlastní žert, když já sám s celým svým životem jsem zahrnut do žertu mnohem všeobsáhlejšího (pro mne nedohledného) a naprosto neodvolatelného.¹⁵⁷

154 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 52.

155 Tamtéž, s. 261.

156 Tamtéž, s. 273.

157 Tamtéž, s. 274.

Nadto si uvědomuje, že i sám křivdil, neboť nebyl schopen nahlídnout za křivdu, která se mu udála:

Žili jsme, já i Lucie, ve zpusťšeném světě; a protože jsme neuměli zpusťšené věci litovat, odvrátili jsme se od nich, ubližující tak jim i sobě.¹⁵⁸

Zpusťšenou hodnotou se Ludvíkovi stal i jeho nejlepší kamarád z dětství Jaroslav, jehož si nechal vzít, neboť pro něj byl připomínkou toho, co mu bylo odňato a toho čím po pobytu u PTP opovrhoval – dobou zprofanovaným folklórem a tím i samotnou dobou dovolující příkoří, jež na Ludvíkovi bylo spácháno. Tak jako devatenáctiletému bylo v *Bílých břízách na podzim* zasvětitelkou do světa bez iluzí děvče, stává se Ludvík předznamenáním nevyhnutelného prozření Jaroslavovi: „Zatracený Ludvík. Proč se právě dnes objevil. Bojím se, že je to černé znamení.“¹⁵⁹ Poté co ho zahlédne v davu, jak se dívá na jízdu králů, se věci začínají dávat do pohybu – zjišťuje, že jeho syn v jízdě nejede jako král, že ho se ženou obelhali, zradili ho skrze to, co mu bylo nejdražší, skrze jeho svět – jeho milovaný folklór. Rozcupovali mu jeho ztotožnění vnějšího místa s vnitřním:

Najednou se mi zachtělo nade vším mávnout rukou. Odejít a přestat se o všechno starat. Nechci být už v tomhle světě hmotných věcí, kterým nerozumím a které mne klamou. Existuje ještě jiný svět. Svět, kde jsem doma a kde se vyznám. Je tam cesta, šípkový keř, dezertér, potulný muzikant a maminka.¹⁶⁰

Nabourali se do jeho světa realitou, kterou nebyl ochoten přijímat, nerozuměl jí:

– Miloš nesmí kvůli dědečkovi vůbec studovat. Jenom proto, že měl děda stavitelskou firmu. Vladimír má dveře všude otevřené. Jenom proto, že jeho otec jsi ty. Vladimírovi je to trapné. [...] –¹⁶¹

Vlasta solila nudle a řekla, že prý je to se mnou těžké. Žiji prý ve svém světě. Jsem snílek. Nechtějí mi brát mé ideály, ale Vladimír je jiný. Nemá smysl pro moje písničky a juchání. Nebaví ho to. Nudí ho to. Musím se s tím prý smířit. Vladimír je moderní člověk.¹⁶²

U Jaroslava tak dochází k uvědomování si změny, k postupnému vystřízlivění z mladistvých ideálů daných dobou:

Neuměl jsem si představit pokračování. Žil jsem vždycky zároveň ve dvou světech. Věřil jsem v jejich vzájemnou harmonii. To byl klam. Teď jsem z jednoho světa vyloučen. Z toho skutečného světa. Zbývá mi jen ten vymyšlený. Ale já nemohu žít jen ve vymyšleném světě. [...] Teď jsem teprve chápal, proč musí mít král zahalenou tvář! Ne aby nebyl viděn, nýbrž aby neviděl!¹⁶³

158 Tamtéž, s. 298.

159 Tamtéž, s. 135.

160 Tamtéž, s. 265.

161 Tamtéž, s. 291.

162 Tamtéž, s. 291.

163 Tamtéž, s. 293.

Závěrečný návrat k zpusťšeným hodnotám, shledání a smíření Ludvíka s Jaroslavem a jejich společné hraní, tak nutně musí dopadnout tragicky, vždyť ho provází Ludvíkovo uvědomění, že jde o ztracené hodnoty, jež na sebe ve své čisté podobě dávají jen vzpomínat:

[Z]dalo se mi, že uvnitř těchto písni jsem doma, že z nich jsem vyšel, že jejich svět je mé původní poznamenání, můj domov, jemuž jsem se zpronevěřil, ale jenž tím víc je mým domovem [...]; ale hned jsem si také uvědomoval, že tento domov není z tohoto světa [...], že to, jak tu zpíváme a hrajeme, je jenom vzpomínka, [...] čehosi, co už není, a cítil jsem, jak pevnina tohoto domova mi klesá dolů pod nohama, jak se propadám, [...], a říkal jsem si s údivem, že můj jediný domov je právě toto propadání, tento hledavý a touživý pád, [...].¹⁶⁴

To jako by jim připomínalo i lhostejné a stále hlučnější publikum, Jaroslav se proto snaží o zoufalý únik, snaží se uchovat si jejich (opět jejich!) svět nedotčen, chce jít hrát do polí, hrát si pro sebe, ale mají to zde domluvené a tak pokračují. Tato situace pak graduje tím, že Jaroslav dostává infarkt, což dává za vinu tomu, že nezůstali ve svém světě, že si dovolili nechat se vyrušit okolím, „že tu nechtěl zůstat, že chtěl jít do polí, zvláště když já jsem se vrátil, že jsme si mohli v přírodě krásně hrát.“¹⁶⁵ I Jaroslav tak spěje k nevyhnutelnému prozření (které navíc umocňuje fyzické selhání a jeho budoucí následky), že nic už nebude jako dřív, že to bude právě jen ten pád a neustálé neztotožnění.

Jako nezvratný se tedy jeví fakt, že vnitřní místo našich hrdinů je neustále atakováno tím vnějším, vede tak pak k jeho ztrátě, či k jeho nevyhnutelnému překroucení. Původně místo únikové, místo, kde můžu být sám sebou, se stává místem mučivých reflexí o nesvobodě. Otázkou pak je, zda je horší o těchto reflexích nesvobody vědomě přemýšlet, nebo zda pod přesvědčením, že jim vzdoruju je vlastně sám nevědomě odrážet...

164 Tamtéž, s. 301.

165 Tamtéž, s. 302.

IV. CHARAKTER POSTAV

IV.1 ZPŮSOB ZOBRAZENÍ POSTAV VYPRAVĚČI

Vyprávění v *Bílých břízách na podzim* by se dalo charakterizovat jako poměrně strohé, ze začátku převládají stručné popisy prostředí, které se střídají s úsečnými dialogy postav. „Krajina byla studená a holá jako poušť“,¹⁶⁶ zní úvodní věta, která dává tušit neutěšenost zdejšího prostředí, jež jako by se odrážela později i v samotné řeči našich postav. Ty do děje vstupují jako neindividualizovaný celek, mužstvo, a to prostřednictvím vypravěče-pozorovatele, který vypráví er-formou, nevkládá do vyprávění své pocity, ani nic nevysvětluje, jen pozoruje a popisuje:

Když šli na cvičné střelby a pochodovali kolem pracovních čet, které spravovali silnici, křičeli na ně:

– Utečte, šlechta jede sloužit, nepřítel nečeká... –

Z pomocného praporu, který nikdy, co tu byli, neměl plný stav, jim odpovídali:

– Držte tlamy, až se sem dostanete, rozsekáme vám je nadranc... – Anebo: – Umělý zuby, protézy. –¹⁶⁷

Záhy se z mužstva začínají vydělovat jednotlivé postavy, které když vypravěč charakterizuje, tak většinou nepřímou. Nejčastěji je pak charakterizuje prostřednictvím jejich činů, i tak však zůstává poměrně strohý a věcný:

– Příště si nechám radši poslat z domova balík, – řekl Hou-hou. Přišel houpavě jako námořník. Jeden čas se říkalo, že má v kufru bibli, ale s knězem se nikdy nesblížili. Někdy rozdával cigarety, protože nekouřil, a jindy zkoušel kouřit a kuckal se přitom jako batole. Někdy se třeba desetkrát za den myl.¹⁶⁸

Nicméně už začínáme tušit, že o pouhého vypravěče-pozorovatele nepůjde, vždyť jeho charakteristika Hou-hou sahá i do minulosti a dává tušit, že ví víc než jen pouhý pozorovatel. To by mluvilo pro jistou vševědoucnost, kterou podporuje i fakt, že pásmo vypravěče a pásma postav jsou zřetelně odlišeny. Na jednu stranu by se tedy dalo hovořit o vševědoucím vypravěči, na druhou stranu, jak už bylo zmíněno, zůstává poměrně úsečný a postavy, ač je někdy charakterizuje, stejně se nevymaňují z oné počáteční neindividualizovanosti. Vždyť žádná z postav zde nenesé ani jméno a nese-li jako v případě Hou-hou a předešlé ukázky přezdívku, vztahuje se stejně jen k tomuto vymezenému prostoru (skrže přezdívku se pojmenovávají jen projevy z tohoto místa pramenící), který už sám o sobě případné individuální rysy postav stírá. Když pak k bezejmennosti postav přičteme jejich řeč, která v závěru přechází v prázdné fráze, jež svědčí jen o vyprázdněnosti

166 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 5.

167 Tamtéž, s. 6.

168 Tamtéž, s. 11.

jejich bytí a objektovosti, které je na tomto místě postihuje,¹⁶⁹ musíme konstatovat, že vypravěč je možná vševědoucí, leč ne vždy nám svoji vševědoucnost dává tak ostentativně najevo. Ovšem to by se dalo přičíst obecné tendenci 20. století, která vševědoucího vypravěče začala považovat za málo hodnověrného a postupně tak opouštěla jeho pevné kontury.¹⁷⁰ Tuto tendenci pak lze vidět i v tom, že v textu hlavně ze začátku převládají již zmiňované strohé dialogy a stručné popisy prostředí, jako i to, že vypravěč zdaleka nenahlíží do všech niter postav (viz jejich neindividualizovanost) a když, tak se někdy jen domnívá:

Ten, kterému říkali Jidáš, chtěl asi před kuchařem zdůraznit rozdíl mezi sebou a těmi nejhrubšími.¹⁷¹

Devatenáctiletý se díval bez zájmu před sebe. Mohlo se zdát, že něco hledá, někde v sobě.¹⁷²

Kněz chvíli stál s jídlem, obrácen k mdlému slunci. Díval se na holou zem; snad se v duchu modlil [...].¹⁷³

Avšak toto domnívání v rámci zobrazování niter postav není pravidlem:

Pak se opřel o boudu a dlouze přemýšlel, aby si mohl odpovědět, kde končí jen fyzická existence člověka a kde začíná to, s čím chtěl u všech počítat. Byla to těžká otázka a kapitán cítil, jak ho zmáhá pochybnost.¹⁷⁴

Hou-hou někdy před sobotní prohlídkou snil o tom, jak prchá; ale neměl kam. Rodiče by měli spoustu nepříjemností. Tady měl zajištěnou stravu. A kapitána, s kterým se mohlo mluvit, když stavbyvedoucí ztratil rozum. Hlasitě si vzdychl.¹⁷⁵

Zdá se pak, že se zde tak doplňuje hodnověrnost založená na vševědoucnosti, která nahlíží do niter postav (ač se vypravěč místy jen domnívá) s věrohodností založenou na pouhém pozorování. Jako by jedna hodnověrnost zde dokládala druhou. Jako by pocity nitra zobrazené vševědoucím vypravěčem mělo potvrdit následující úsečné a zdánlivě objektivní svědectví pozorovaného. Vždyť jak již bylo zmiňováno, podzim vstupuje do nejedné duše,¹⁷⁶ nitro se tedy stává odrazem vnějšího světa rozkladu. Ač tedy v závěru díky této koncepci díla nepochybujeme o jeho stvořenosti, nic to neubírá na závažnosti sdělovaného a na tom, že jako čtenáři se děsíme a věříme tomu, že se to opravdu takhle mohlo stát.

V *Černých baronech* pak vypravěč není tak strohý, jako tomu bylo u vypravěče v *Bílých břízách na podzim*. Ba naopak, vyprávění probíhá v delších a rozvitějších

169 Viz kapitola III.2 Bytí vymezené prostorem.

170 Viz kapitola 1.4 Vypravěč a jeho vztah k postavám.

171 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 10.

172 Tamtéž, s. 11.

173 Tamtéž, s. 12.

174 Tamtéž, s. 18.

175 Tamtéž, s. 32.

176 Viz kapitola III.3 Únik do vnitřního světa?

větech a patrnější je i bohatší slovní zásoba. Postavy jsou tak například často obdařovány přívlastky, jež se zde podílí na celkové komice a absurditě situace:

Do řeči vpadne holohlavý, silně šilhající mladík. – Soudruhu desátníku, já šilhám a mám regma v ramenu, – pochlubí se.

– Pámbu tě potěš, – ušklíbne se desátník. – Na svy léta toho máš akorát! –

– Ale já nemohu střílet“ – triumfuje šilhavec.

– Tady se taky nestřílí, – řekne desátník. – Jo, mančafte, vám asi ještě neřekli, k jakýmu veleváženému útvaru jste narukovali. Tak tedy dávejte bacha! Právě jste vstoupili mezi černý barony nebo též pétépáky, – a rozhlíží se, jaký to udělalo dojem.

– To není možné! – zaúpěl vychrtlý obrýlený blondák.¹⁷⁷

Vypravěč si dále libuje v expresivnosti, jež mu dopomáhá k zesměšnění praktik u PTP a moci jako takové. A tak zde např. svobodník běžně piští,¹⁷⁸ kvičí a loupe očima¹⁷⁹ apod. Vyprávění pak, jako v Bílých břízách na podzim probíhá v er-formě. Jelikož se jedná o humoristicko-satirický román, dílo staví na komice, v našem případě na té jazykové a situační. Převažují tedy dialogy, které „přecházejí v sáhodlouhé slovní souboje a tvoří tak [...] pásmo rovnocenné dějové akci.“¹⁸⁰ Co se týče situační komiky, rovněž se objevují i popisy prostředí, které staví na kontrastech. K přílišné charakteristice postav pak nedochází, neboť, jak jsme si již uváděli, postavy v rámci žánru nejsou hlouběji psychologicky propracovány. Když se objevují nějaké charakteristické rysy, tak spíše slouží k typizaci vlastností dané skupiny lidí, které jsou opět zesměšňovány. Pak je používána nepřímá charakteristika, tyto postavy jsou zesměšňovány svými činy a myšlenkami, jako např. už rozebíranou řečí. Nitro postav je zde tedy sice zobrazováno, ovšem díky ploché charakteristice postav dané žánrem slouží jen k dokreslení situační komiky, či komiky postavy jako takové:

Dušan Jasánek se zamyslel. A ihned dospěl k názoru, že tu je vlastně v bojové linii. Na přední výspě! Bude politicky působit a nedopustí, aby se neduživí vojáci stali obětí klerikálů. Neboť tam, kde se ostražitě nebdí, roztahuje své černé pařáty nepřátelská ideologie.¹⁸¹

Roman Kefalín se ocitl v rozpacích. Cítil, že jeho vlastní zásluhy a účast v tomto znamenitém kolektivu jsou pramalé. Zdálo se mu, že tupozraké oko a platfus nemohou vyvážit životní zkušenosti ostatních.¹⁸²

177 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 8.

178 Tamtéž, s. 7.

179 Tamtéž, s. 9.

180 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 262.

181 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 8.

182 Tamtéž, s. 30.

V první ukázce jsou myšlenky postavy zveličovány, je zde typizována a satirizována přílišná snaživost komunisty Jasánka, který nedokáže prohlédnout totalitu a její dopady, ani když ji má přímo pod nosem. V druhé ukázce jsou myšlenky postavy, rovněž hyperbolizovány, když je Kefalín rozesmutněn nad tím, že nemá zajímavou historku, jak se sem dostal (místo, aby byl rozesmutněn, že se sem vůbec dostal). Hyperbolizované rozesmutnění pak poukazuje na nesmyslnost doby, neboť zdravotní obtíže se jeví být holým nesmyslem k zařazení ke skupině politicky nespolehlivých, ale v závěru o nic menším nesmyslem než samotné rozzařování na politicky spolehlivé a nespolehlivé.

Dalo by se tedy soudit, že jde o vševědoucího vypravěče, neboť sice nenahlíží do nitra všech postav, nicméně přesto zvládá střídat jednotlivé perspektivy, jako odlišuje pásmo vypravěče a postav, stejně tak leckdy vypráví i o jejich minulosti (viz důstojníci a jejich povolání před armádou – např. major Haluška, který býval dřevorubcem), jak je to vševědoucímu vypravěči vlastní. Jak bylo zmiňováno, vypravěč využívá k ironii i expresivitu v řeči, dále jsou mu vlastní ironické komentáře: „Teprve vojna dělá z lidí chlapy! Asistent režie Kefalín stojí nahý pod ledovou sprchou a třese se zimou. Je to však nutné, neboť imperialisté číhají na hranicích!“¹⁸³ A vůbec komentáře, které dávají najevo stvořenost díla: „První rota pomocného technického praporu (neboť o tu nyní jde) [...]“¹⁸⁴ Tu podporují i komentáře hodnotící, jako např. hodnocení nástupu majora Halušky na Zelenou Horu: „Jeho nástup na Zelenou Horu byl velkolepý.“¹⁸⁵ Tyto komentáře pak jako by nás utvrzovali v tom, co je nám vyprávěno. Jeví se pak, že mají podobnou roli jako svědectví místy převážně spíše pozorujícího vypravěče v *Bílých břizách na podzim* – tedy potvrdit pravdivost vyprávěného. Dále můžeme konstatovat, že je to právě žánr díla, který se vyhýbá zmiňované tendenci 20. století a jejímu odklánění se od již nevyhovujícího vševědoucího vypravěče. Zdá se totiž, že tomuto žánru naopak vševědoucí vypravěč dobře svědčí – jeho hodnověrnost je dokládána právě ironií a zveličováním, jelikož je to právě zveličení dané situace či rysu, které nám ho i přes jeho absurdnost nedovolí ignorovat a nutí nás tak přemýšlet o tom, že na tom přece jen něco bude.

V *Žertu* nás pak dějem provází vypravěči rovnou čtyři, všichni jsou sami postavami, jde tedy vždy o vypravěče s tělem a vlastnostmi, vyprávějící já je rovněž prožívajícím já, často tak dochází k náhledu do nitra tohoto vypravěče-postavy. Všechny čtyři postavy – Ludvík, Helena, Kostka i Jaroslav pak vyprávějí ich-formou. Spojujícím prvkem mezi nimi je hlavní postava Ludvík, neboť právě jeho příběh, jeho křivda, kterou bylo přiřazení k PTP, je pohonem děje, jeho spojnicí. Ludvík přijíždí do rodného města vykonat pomstu a vzpomíná na příčiny, které ji podněcují. V rodném městě se setkává po letech s Kostkou, kterému v životě několikrát pomohl a neustále potkává i kamaráda

183 Tamtéž, s. 7.

184 Tamtéž, s. 9.

185 Tamtéž, s. 11.

z dětství Jaroslava, kterému se ze začátku vyhýbá. Pak za ním přijíždí Helena, jež je prostředkem zmiňované pomsty. Ludvíkovo vyprávění tedy spojuje současné dění s tím minulým, s retrospektivními vzpomínkami. Sám Ludvík se pak stává podnětem vzpomínání i ostatních postav-vypravěčů. Každý vypravěč-postava je tak omezen na svůj úhel pohledu, na své subjektivní pocity a vnímání, tedy chybí mu objektivita širšího nazírání na věc. Ostatně k tomu dochází i Ludvík, když po Kostkově vyprávění zjišťuje, jak to bylo s Lucií doopravdy, že byl příliš zaslepen tím, čím byla pro něj, než aby dokázal vnímat to, čím byla sama o sobě:

Nevnímal jsem na ní (v slepém egocentrismu) nic než ty stránky své bytosti, které se bezprostředně obracely ke mně (k mé opuštěnosti, k mé nesvobodě, k mé touze po něze a laskavosti); nebyla pro mne ničím víc než funkcí mé vlastní životní situace; všechno, čím tuto konkrétní životní situaci přesahovala, všechno, čím byla jen sama sebou, mi unikalo.¹⁸⁶

S vypravěčem-postavou procházíme jeho reflexemi na dobu jeho mládí, sledujeme jeho vývoj, a právě tato reflexe, nevázanost jen na bezprostřední situaci, mu umožňuje ve střetu s další subjektivitou (zde Kostka) v závěru přece jen dosáhnout jistého širšího pohledu na věc, ač trochu opožděného a deziluzivního. Podobné je to se čtenářem, který skrze čtyři různé subjektivity získává, či si vlastně sám (na základě vlastní subjektivity) tvoří svůj pohled na věc, vlastní pravdivost. Toto skládání si své pravdivosti díla se pak vztahuje i na tvoření jednotlivých charakterů, ty se nám nepřímo charakterizují sami svým vyprávěním, jako jsou charakterizováni přímo a nepřímo i ostatními postavami. Tyto charakteristiky si pak nezdědka odporují - viz Helenina přímá charakteristika Ludvíka, která přímo oponuje tomu, jak Ludvík plánuje pomstu a jak je zahořklý, když má pocit, že mu celý svět křivdí: „[...] proto se mi tolik líbil Ludvík, protože když jsem s ním, nemusím měnit své ideály a vkus, je obyčejný, prostý, veselý, jasný, a to je to, co miluju, co jsem vždycky milovala.“¹⁸⁷

Můžeme tedy potvrdit, že *Žert* podléhá oné obecné tendenci 20. století – zcela opouští málo věrohodného vševědoucího vypravěče a jde vstříc vypravěči individualizovanému, který hodnověrnosti dosahuje svou nezprostředkovanou promluvou, jako i nezprostředkovanými náhledy do nitra. To na čtenáře působí věrohodně, vždyť získáváme společně s postavou-vypravěčem jeho subjektivní nazírání na svět, jako tomu je ve skutečnosti. Nicméně objevují-li se v díle postavy-vypravěči čtyři, dalo by se říct, že čtenář vlastně stojí nad nimi. Vždyť s nimi nahlíží na fikční realitu rovnou ze čtyř subjektivních úhlů! O stvořenosti díla tak ani v tomto případě nepochybujeme, avšak to neubírá nic na jeho věrohodnosti, vždyť všechny postavy-vypravěči docházejí v závěru ke stejné deziluzi z doby, jako by tak jedno vyprávění dokládalo vlastně pravdivost toho druhého.

186 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 240.

187 Tamtéž, s. 15.

Jak jsme zjistili, každé z děl se sice zabývá PTP a snaží se tak podat jakési svědectví o době, nicméně každé dílo si bere na pomoc odlišného vypravěče a činí to tak jeho prostřednictvím vlastně jiným způsobem. Postavy v *Bílých břízách na podzim* jsou tak prezentovány pomocí vševědouceho vypravěče, který však ztrácí své pevné kontury a spíše než na vševědoucnost za každou cenu (někdy se stává spíše pozorovatelem) se soustředí na vyličení vyprázdněného bytí postav na tomto místě (úsečné dialogy, řeč, která přechází ve fráze, postavy dokonce postrádají jména, nenahlíží se do niter všech postav nebo se často vypravěč při zobrazení jejich nitra jen domnívá). Vyprázdněnost bytí pak tento vypravěč nadto podtrhuje i strohými popisy prostředí. To společně s roční dobou, která s ním souzní (podzim) je zde samo o sobě zobrazeno jako tak neutěšené, že vstupuje do nejedné duše. Oproti tomu *Černí baroni* se svědectví o době snaží podat poukázáním na její nedostatky zesměšněním – je zde viditelná snaha zesměšnit praktiky u PTP a moc jako takovou, k čemuž dobře slouží ironie a zveličování vševědouceho vypravěče. Jeho vševědoucnost je zde pak limitována snad pouze snahou docílit komického účinku, kterého dosahuje situační a jazykovou komikou. Právě proto zde tak nevyužívá příliš hluboké sondy do niter postav, ale dobře si vystačuje převážně s jejich dialogy, se svojí expresivností a ironickými komentáři. *Žert* se zase své svědectví o době snaží doložit skrze čtyři různé subjektivity – volí rovnou čtyři vypravěče s těly a vlastnostmi, zaměřuje se na jejich duševní pochody, spoléhá na jejich autentičnost a reflektuje tak vlastně jejich prostřednictvím dobu a její důsledky v jejím vývoji. Jako čtenáři se tak společně s postavami-vypravěči potýkáme s jejich postupným prozíráním z doby, se ztrátou jejich osobní víry a s následným spěním k deziluzi. Svědectví o době a její absurditě je tedy posíleno čtyřmi ze začátku zdánlivě různými osudy, jež se v závěru od sebe vlastně moc neliší.

IV.2 POSTAVY V BÍLÝCH BŘÍZÁCH NA PODZIM

V *Bílých břízách na podzim* vstupují postavy do děje nikoli se jmény, ale s jejich zástupci, neboť jsou označovány jen svými hodnotami (velitel, kapitán), zaměstnáním (stavbyvedoucí, kuchaři), zaměstnáním před odvodem (kněz, nedostudovaný medik, bývalý zpěvák), věkem (devatenáctiletý), pohlavím (děvče) či třeba tím, že se rádí perou (dva rváči) nebo mají přezdívku (Prokurátor, Somrác, Tetovaný, Hou-hou, Jidáš). Jak bylo rozebíráno dříve,¹⁸⁸ tato bezejmennost odráží sepjatost s omezeným prostorem, značí jasně se vytrácející totožnost. To platí i o přezdívkách, neboť i ty jsou tvořeny v tomto omezeném prostředí, ve vztahu s ním. Ač se sice jako čtenáři neúčastníme tohoto pojmenování, je nám převážně vysvětleno, jak daná postava k novému pojmenování přišla nebo to vyplývá z jejího chování, což na nás jako na čtenáře působí věrohodně. Přezdívka je pak sama o sobě motivovaná, vzniká ve vztahu s osobou, nějakým způsobem ji odráží, je neoficiálním jménem, které vytvářejí ostatní v kolektivu.

188 Viz III.2 Bytí vymezené prostorem.

V *Bílých břízách na podzim* se objevuje přezdívka pět. Prokurátor, který stanul u vojenského soudu před prokurátorem, byl amnestován a má osm roků na deset podmínek, tedy unikl trestu, potažmo prokurátorovi a jeho obvinění. Tato symbolická přezdívka mu tak přináší uznání toho, že unikl – jako by se stal zástupcem zájmů našich „pétépáků,“ vždyť právě on je hlavním obstaravatelem „povyražení“ a vedoucím hlasem různých střetů. Somrákovi pak říkají Somrák, „protože nikdy neměl ženskou a zasvětil život pivu,“¹⁸⁹ o které zde neustále škemrá (viz jeho neustále se opakující výrok „pivo“ a jeho obměny). Tetovaný býval vojákem cizinecké legie a teď neustále vypráví historky o ženách, spjatých zejména s jeho cestami. Svoji přezdívku získal jak jinak než, že je tetovaný:

Jeden z mužů s lopatou si vyhrnul rukávy, aby děvče vidělo, jaké má obrázky na těle. Na prsou měl tetovanou velkou mořskou pannu. Vlastníma rukama si objal pas. Předváděl milostnou hru sám se sebou.

Ozval se uznalý řehot. Vyznamenání jednoho byla najednou vyznamenáním všech. [...]

– Přepychovej, co? – řekl jeden z rváčů. [...]

– Má taky něco za sebou, – řekl jeho společník. – Alžír, Vietnam... šest roků. Říkáme mu Tetovanej. Umělý zuby, protézy. –¹⁹⁰

Nicméně i to, že je ze všech obrázků, co má údajně na těle zmíněna explicitně jen mořská panna, může být příznačné. Vždyť i jeho předvádění milostné hry je kvitováno „uznalým řehotem,“¹⁹¹ jako našimi výroky „umělý zuby, protézy,“ jimiž se v textu často uznávají podobné projevy „chlapáctví.“¹⁹² Jeho přezdívka tak může být narážkou přímo na tetování ženy, na schvalování tohoto projevu „chlapáctví“ – uznávání ho za to, že se prezentuje být velkým svůdcem žen. Hou-hou pak dobře charakterizuje tato ukázka:

Přišel houpavě jako námořník. Jeden čas se říkalo, že má v kufru bibli, ale s knězem se nikdy nesblížili. Někdy rozdával cigarety, protože nekouřil, a jindy zkoušel kouřit a kuckal se přitom jako batole. Někdy se třeba desetkrát za den myl.¹⁹³

Hou-hou tedy přezdívku získává především díky své kolíhavé chůzi, avšak zdá se, že se nehoupá jen v ní, jako by představoval postavu, která má znázorňovat výkyvy od „normálu.“ I jindy se projevuje celkem nestandardně:

189 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 27.

190 Tamtéž, s. 23.

191 Tamtéž, s. 23.

192 Pojmu „chlapáctví“ využívá Josef Galík (a následně i my už v kapitole III.2 Bytí vymezené prostorem), který tvrdí, že výroky „umělý zuby“ a „protézy“ mají „sugerovat představu vlastního „chlapáctví“ a v protikladu k němu náhražkovitost protěžované vrstvy.“ (*Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim*. Česká literatura. 1966, 1966(6), s. 593.)

193 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 11.

Kromě Hou-hou nikoho, ani kněze nenapadlo, aby si před jídlem umyl. Jejich ruce byly od hlíny a asfaltu.

Kněz už dávno nemyslel na to, co napadalo kapitána, když jedli a proč raději odcházel. Jídlem jako by se k něčemu vraceli. Byl teď opravdu daleko.

– Jaká je morálka v mužstvu? – zeptal se Hou-hou a odpovídal sám sobě bručivým hlasem.

– Mizerná, málo rumu. –¹⁹⁴

Jidáš je pak jasnou biblickou aluzí, stejně jako tam je ztělesněním zrady. Zde se neztotožňuje s tím, že byl zařazen k PTP, cítí se být stále komunistou a podle toho také jedná, nejenže neustále dává najevo, že sem nepatří, je taktéž příčinou prozrazení návštěv děvčete na baráku, když o jejích návštěvách řekne kapitánovi.

Zůstaneme-li na chvíli u motivace pojmenování, zjistíme, že jsou skrze rádobu individuální přezdívky pojmenovávány vlastně nepřímo primitivní projevy života jednotky, na které se vesměs postavy omezují, jsou vlastní omezenému prostoru, tedy vlastní všem – hledání „povyražení“ (Prokurátor), touha po pivu (Somrák), ženách (Tetovaný), podivné chování (Hou-hou), zrada a jí vyvolaná nenávist (Jidáš). Nicméně zlomovým bodem v projevování touhy po pivu a ženách se jeví děvče, neboť Somrák po jejím objevení omezuje své projevy právě jen na pivo a žebrání o něj, před jeho objevením tomu tak nebylo:

Když dostal ten, kterému říkali Somrák, jídlo docela poslední, lízl si do omáčky.

– Vochutnej, nebo se mě štítíš? –

Kuchař se podíval na Somráka, poslechl a opatrně srkl studenou omáčku.

– Jaký to je? – zeptal se Somrák.

– No, jaký, trochu vlažný, – řekl nejistě kuchař.

– Svině, vlažný, je to zmrzlina! – řekl Somrák a vyklopil to na zem. Nastavil misku.

– Plnou polívky! –¹⁹⁵

Jak jsme o tom hovořili už dříve,¹⁹⁶ děvče se stává ostatním připomínkou nynější nesvobody, možností, jež jim byly vzaty. Tetovaný dokonce vchází do děje skoro současně s děvčetem, což jako by ještě umocňovalo význam toho, že pak díky děvčeti nepřestává vyprávět o ženách, které měl za svobody, a teď jsou mu jen vzpomínkou. Prokurátor se sice objevuje už před děvčetem a dokonce i před jejím vstupem do děje užívá svého typického výrazu „povyražení,“ avšak po jejím objevení se ono „povyražení“ začne vztahovat hlavně na děvče. Děvče jim tedy proměňuje zevšednělý prostor v nevšední, chvílemi zapomínají na své pouhé živoření a užívají si zakázané. Prokurátor, Tetovaný a další si děvčetem částečně berou své možnosti zpět, Somrák je oproti tomu celou dobu

194 Tamtéž, s. 12–13.

195 Tamtéž, s. 12.

196 Viz III.2 Bytí vymezené prostorem.

mimo, jako v deliriu blouzní o pivu, je dokonalým odrazem vyprázdněného bytí, spolu s Jidášem, který se také tohoto „povyražení“ neúčastní, se tak stávají jejich protipólem a jakýmsi předznamenáním toho, co se nutně musí stát – zrada a návrat k pouhému snění bez možnosti reality.

Když se zaměříme na postavy a na jejich případné definitivní či hypotetické pojetí podle Daniely Hodrové, stěžejní se zdá už samotný jejich vstup do děje. Jak už jsme zmiňovali,¹⁹⁷ postavy totiž do děje vstupují jako neindividualizovaný celek, mužstvo:

Když šli na cvičné střelby a pochodovali kolem pracovních čet, které spravovali silnici, křičeli na ně:

– Utečte, šlechta jede sloužit, nepřítel nečeká... –

Z pomocného praporu, který nikdy, co tu byli, neměl plný stav, jim odpovídali:

– Držte tlamy, až se sem dostanete, rozsekáme vám je nadranc... – Anebo: – Umělé zuby, protézy. –¹⁹⁸

Ostatní je vidí jen jako „pétépáky,“ nepřátele režimu, schopné všeho – mají k nim už přiřazené své definice, je jim upírána jedinečnost jakožto osob:

Odbývali si základní vojenskou službu nebo nasluhovali z trestu. V tom viděli ostatní jejich výsadu, zranitelnost i jejich nebezpečnost. Mohlo jim být jedno ledacos z toho, co pro pěšáky znamenalo zábranu.¹⁹⁹

– Všichni, co vás tu pamatuju, – řekl stavbyvedoucí, – byli, jsou a budou na jedno brdo. [...] Vyhnout se práci, jak je to jen možný. Vychlastat všechno, co teče, a alespoň se pokusit o každou ženskou, která včas neuteče nebo neskočí do vody. [...] –²⁰⁰

Záhy se sice z mužstva začínají vydělovat jednotlivé postavy, které jsou sice někdy i na první pohled individuálně charakterizovány, ale posléze si všímáme, že tyto charakteristiky se stejně vztahují jen k tomuto vymezenému prostoru. To je dobře vidět na postavách, které nesou přezdívky, neboť jak bylo řečeno výše, skrze rádoby individuální přezdívky jsou vlastně pojmenovávány nepřímou primitivní projevy života jednotky, které jsou v závěru vlastní všem v tomto prostoru. Ztráta individuality pak jako by byla přítomna i v řeči, která se stává jedním ze znaků neindividualizovanosti, vždyť doslova ztrácí význam a přechází v prázdné fráze! Výrazná je tedy nejednoznačnost postav – v textu nejsou skoro zmínky o jejich vnějším těle, vůbec o jménech, někdy ani o jejich minulosti (např. devatenáctiletý) a jsou charakterizovány převážně nepřímou. Ač se nejednoznačnost spíše pojí s postavami-hypotézami, v našem případě je tato nejednoznačnost daná ztrátou individuality a objektivizací, která však naše postavy posouvá k definitivnosti. Vždyť se všem jeví jako stejné postavy-definice, „pétépáci.“ Začínáme tušit, že jde o kolektivní

197 Viz IV.1 Způsob zobrazení postav vypravěči.

198 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 6.

199 Tamtéž, s. 7.

200 Tamtéž, s. 22.

postavu složenou z postav-objektů, které kolektivně zapomínají na své bytí, každá jedna postava se zdá být zaměnitelná za druhou, patrná je tak jejich loutkovitost a redukce na pouhé funkce, jež vykonávají v rámci vojenského režimu:

Připadlo mu zvláštní, že je tu kněz a vypadá skoro jako všichni ostatní.²⁰¹

[N]ikdy však nikdo nepřipustil, ani starý velitel, ani kapitán nebo lidé z divize, že by byli pokládáni za trestance. V rozkaze jim četl:

– Jste vojáci zrovna tak jako všichni ostatní. –

Nosili záplatované uniformy, většinou bez opasků, a nikdy jim nikdo, ani starý velitel, ani nový kapitán, nedokázal dát vojenský vzhled.

[...]

Při průchodu branou na ně byl nepěkný pohled; vypadali jako nějaké silniční vojsko, zaprášení a zarostlí; ráno když odcházeli, a dvanáct hodin nato, když se vraceli, připomínali strážným zajatce.²⁰²

Nicméně s příchodem děvčete se vše mění, najednou mají „povyražení,“ důvod pro co žít. Začínají si totiž uvědomovat své ztracené bytí a pouhé přežívání na tomto místě. Děvče jim tedy skrze částečně s její osobou navrácené možnosti navrácí ztracenou subjektivitu, devatenáctiletý dokonce díky ní a naivní vidině života s ní začíná plánovat útek. S jejím objevením začíná totiž toužit po lásce, citu, který nikdy předtím nezažil. Jak už jsme rozebírali,²⁰³ tragédií jeho závěrečné neúspěšné scény, když ho děvče na útěku zanechává svému osudu, se mu stává vědomí toho, že najednou ví, co ztratil, respektive zjištění, že to ani neměl, že to byla přetvářka, hra na opravdovost, že to ani neměl a ani mít třeba nebude. Jen o tom ví. Nadto je nanejvýš očividné, že „pétépáci“ naplnili ony očekávané role – viz vyšetřování dezerce devatenáctiletého v závěru:

– Je někdo, kdo by mi to chtěl ještě vysvětlit? –

Kněz se narovnal.

– Je-li někomu vyčítána v jednom kuse jen minulost, člověk otupí. –²⁰⁴

Vždyť už na začátku je naznačen onen stále se opakující kolotoč (který na konci potvrzují, když si berou děvče do kasáren a devatenáctiletý následně prchá), kdy „pétépáci“ něco provedou, jednoho velitele vystřídá druhý a začíná se nanovo:

– Z kurvy synové, – řekl starý velitel, – věděl jsem od začátku, že to tak musí dopadnout. –

– Snad se mi povede alespoň to, že se mezi sebou nebudou zabíjet, – odpověděl mu kapitán.

– Uvidíme, – řekl starý velitel.²⁰⁵

201 Tamtéž, s. 14.

202 Tamtéž, s. 6–7.

203 Viz III.2 Bytí vymezené prostorem.

204 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 82.

205 Tamtéž, s. 6.

O návratu k objektovosti pak v závěru nepochybujeme:

Potom viděli vojáci a psi, jak kapitán vedl devatenáctiletého vedle sebe a jak ho kněz podpíral.

Byli zaprášení a podobali se každý někomu nebo něčemu jinému.

Ráno šel pomocný prapor do práce ještě za tmy. Měli dohánět práci za včerejší odpoledne.

Pochodovali rázně, ošumělí, zadělaní a v záplatách, většinou bez opasků.²⁰⁶

Patrný je návrat k oné kolektivnosti, záměnnosti jedné postavy za druhou a k opětovné redukci na pouhé funkce. I v závěru tak postavy zůstávají věrny původnímu definitivnímu modelu, jsou pouze „pétépáky,“ loutkami doby, ničím víc. Jako by na nic víc neměly nárok. Není úniku. Definitivní pojetí postav pak podporuje i vševědoucí vypravěč (ač se místy jen domnívá a místy jen pozoruje), neboť s vševědoucím vypravěčem se zjevně váže iluzivně pojatá postava-definice, která usiluje o to stát se subjektem,²⁰⁷ což jsme mohli vidět nejvýrazněji u postavy devatenáctiletého.

Další postava, kapitán, se pak zpočátku jeví spíše jako postava-definice, očekáváme, že v rámci jeho postavení bude proti vojákům. Poté se nám však začíná jevit dvojnásobně, jeho nitro je totiž zveřejňováno vševědoucím vypravěčem, ve kterém dává často najevo své svědomí, to, že je mu nepříjemné použít moci k útlaku jiných:²⁰⁸

Bylo třeba použít moci, i když ne jenom proto, aby tu sám neseděl, až by zčernal. Ale i on chtěl najít něco, co by mu dalo vědomí, že byl spravedlivý. Propadal se do svých vlastních chyb a úvah. Ale měl také zlost a nepříjemný pocit, jako vždycky, když byly ve vzduchu věci, na které nestačil.²⁰⁹

Ač se tedy zdá, že s vyjevením nitra je postavou bez tajemství, cítíme rozpor mezi tím, kým má být a mezi tím, kým je, je zde patrné jisté neztotožnění, které nás posouvá k postavě-hypotéze. Nadto je díky vševědoučnosti vypravěče omezena do značné míry jeho subjektivita, to by svědčilo spíše o postavě-objektu. O vytrácející subjektivitě dále svědčí, stejně jako u kolektivní postavy i to, že kapitán není obdařen vnější charakteristikou, nemá jméno a i jeho minulost je popsána dost vágně, jelikož je v textu zmíněno jen to, že je to bývalý kontrarozvědčík a nepřímo je řečeno i to, že tu není za odměnu, protože „ho žena pokládala za packala, i kvůli tady tomu.“²¹⁰ Další prvky ambiguity vedoucí k domněnkám a tedy k postavě-hypotéze vnáší jeho podobnost s knězem, jež je v textu několikrát zmiňována – např.: „Pomocník si prohlížel urostlou postavu důstojníka a napadlo mu, že jsou si s knězem podobní.“²¹¹ O této podobnosti svědčí i úvahy kněze, který sice pochybuje

206 Tamtéž, s. 86.

207 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 582.

208 Rozebíráno i v kapitole III.2 Bytí vymezené prostorem.

209 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 79.

210 Tamtéž, s. 21.

211 Tamtéž, s. 14.

o kapitánově charakteru, ale v závěru to vyznívá, že toto pochybovačství je spíše aktem nenávisti, protože v něm vidí někoho, kdo mu bere posláním, které zde sám nemůže vykonávat tak, jak by chtěl a nadto ho převrací:

A pak tu byl kapitán. Byla jeho zdrženlivost jen pastí, na kterou si bylo nutno zvyknout, aby pak nepřekvapovala všechny? A čím? Bylo léčkou to, že někdy nečekaně přicházel v sobotu odpoledne, když bylo volno, rozmlouval s mužstvem o něčem, oč je možné se podělit, protože je to koláč dost velký pro všechny? Minule vylovil z kapsy klíče a poslal si z mužstva do kanceláře pro cigarety; nešel se přesvědčit, zda toho zneužili. Kněz teď myslel na jeho zbraň. Kapitánova revoluce potřebovala pistole a také věznice jako kdysi církev, a pomocné prapory pro levnou práci, jenže teď ve jménu třídy proti třídě a také člověka, a ne už boha. Nebylo to trochu příliš hořké sypání na kapitánův sladký koláč? [...] Měl dojem, že kapitána nenávidí. Chtěl sám sebe přemluvit, že to byla lítost, ale bylo to blíž nenávisti, nevěděl, proč to bylo tak osobní a proč zrovna teď.²¹²

Jako by mu kněz záviděl to, že si může ponechat alespoň nějakou subjektivitu, že má snadnější být či spíše zůstat tím, čím chce. O tom, že jeho pochybovačství o kapitánovi není založeno na pravdě, že to bude spíše jeho závist, svědčí i to, jak sám kapitán přemýšlí o mužstvu, chce věřit v jeho lidské stránky:

Pak se opřel o boudu a dlouho přemýšlel, aby si mohl odpovědět, kde končí fyzická existence člověka a kde začíná to, s čím chtěl u všech počítat.²¹³

Vzhledem k zmiňované podobnosti se pak zajímavým momentem jeví být situace, kdy kapitán po prvním neúspěšném pokusu plánuje druhé hledání devatenáctiletého:

– Půjdeme znovu se psy a kněz půjde se mnou, – řekl.

– Jako rukojmí? –

– Ne, jako vy a já jako já, – řekl kapitán.²¹⁴

Je naznačeno, že kapitán si chce vzít s sebou kněze právě proto, čím býval (tuto minulost si však, zdá se, neuvědomuje), snad doufá v podporu, že tak snáze přesvědčí devatenáctiletého, aby se vrátil. To, jak se zmýlil, když věřil v jejich možnou subjektivitu i na tomto místě, je pak vidět v závěru, ve kterém se i on přibližuje ke kolektivní postavě, stává se zaměnitelný jako každý jiný:

Potom viděli vojáci a psi, jak kapitán vedl devatenáctiletého vedle sebe a jak ho kněz podpíral.

Byli zaprášení a podobali se každý někomu nebo něčemu jinému.²¹⁵

212 Tamtéž, s. 33.

213 Tamtéž, s. 18.

214 Tamtéž, s. 83.

215 Tamtéž, s. 86.

Závěr tedy slibované subjektivitě nepřeje, zdá se, že ani kapitán se svým shovívavým postojem k mužstvu, kterým jako by jim dával šanci ponechat si ony lidské projevy, nemá šanci na jejich uchování, jako by i on se stával postavou-loutkou v tomto šíleném světě zmítaným totalitou. Vždyť opět musí přitakat režimu a naplnit tak postavení toho, kdo stojí proti „pétépákům,“ dostává tak svému označení a tedy i na začátku zmíněné postavě-definici.

Děvče pak od začátku inklinuje spíše k postavě-hypotéze, její vnější tělo je popsáno jen tak, že je hubená, má plavé vlasy a nadto není „zrovna nejlíp oblečená.“²¹⁶ Dále se dozvídáme, že jí bylo „sotva sedmnáct, ale tělo a tvář měla napohled alespoň o pět let starší.“²¹⁷ Také její minulost je opředena oparem tajemství, stejně tak postrádá i jméno a k tomu je charakterizována nepřímou. Z počátku pak jeví znaky subjektivity, vypadá to, že i sama chtěla, aby si jí všimli, sama to iniciovala:

Teď šlo pomalým krokem, jako by si na tom dávalo záležet.

[...]

Všimla si, jak na ni Prokurátor mává a zároveň viděla kapitána, jak se opírá o stěnu. [...]

– Co je? – zeptala se nahlas. Asi chtěla, aby si jí všiml kapitán. Zase zachytila Prokurátorovo znamení; přivřela oči; sama nevěděla, proč to udělala; ale najednou se jí to zachtělo udělat.

Rozluštil to správně, aby počkal, až se bude ze statku vracet.²¹⁸

Co se děje s jejím vstupem do děje už bylo popisováno,²¹⁹ převrací „pétépákům“ jejich zevšednělé místo v nevšední. Díky své jinakosti, tomu, že není, tak jako cizinec, ukotvena k prostoru v ní spatřují možnosti, jež jim byly vzaty a po kterých teď s jejím objevením začínají znovu toužit. Vypadá to, že jde o tzv. problematizující postavu,²²⁰ která je specifická tím, že její jedinečná až výjimečná subjektivita jí dovoluje vměšovat se i do ukázněného řádu světa a do kompozice textu, nahlodávat jej a ničit. Jde tedy o postavu-hypotézu, která směřuje k subjektu. Její vyhraněná subjektivita spočívá pak v tom, že má oproti „pétépákům“ možnosti a tím, že v ní ostatní postavy spatřují „svou vlastní – zapomenutou jinakost, své zapomenuté bytí.“²²¹ Hypotetičnost pak lze vidět v tom, že si každý do ní promítne něco jiného, svou vlastní subjektivitu, jež mu byla vzata. Avšak toto promítání vlastní subjektivity do děvčete, chápání ji jenom v tom smyslu, co znamená pro tu či onu postavu ji vlastně o její subjektivitu okrádá, neboť s ní ostatní postavy začínají zacházet jako s objektem. Pro Prokurátora a další je jenom „povyražením“ a pro devatenáctiletého je jen prostředkem snahy o převrat, neboť i u něj jde jenom o jeho vidinu šťastného života, také on nebere v potaz subjektivitu děvčete, zvěčňuje si její osobu a přivlastňuje:

216 Tamtéž, s. 19.

217 Tamtéž, s. 65.

218 Tamtéž, s. 19.

219 Viz III.2 Bytí vymezené prostorem.

220 HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 571–572.

221 Tamtéž, s. 686.

– Nikam tě nepustím, i kdybys chtěla. Sem poslední, s kterým to bylo. Teď budeme muset spolu zdrhnout. Někdo to prásknul. —²²²

Nicméně tato redukce na objekt jí začíná být nepříjemná, dochází k prozření z poddajnosti a k částečnému návratu k vlastní subjektivitě:

Náhle vědělo, že tomu zabrání, aby to už teď nebyli oni první, co něco řeknou.²²³

– Kdo na mě sáhne, když nechci, tomu vyškrábu oči. Vypadal u té boudy jinak. Teď nechci. Můžou mně slibovat hory doly. Nebo vyhrožovat. To je zas moje povyražení. —²²⁴

– Mám toho dost. Nebudu už sem chodit. [...] —²²⁵

Právě s uvědoměním si své pouhé objektovosti, která ji na tomto místě postihla, se rozhodne, že s devatenáctiletým prchne, přece jen se k ní chová lépe než ostatní a ač úplně nevěří v možnost návratu k tomu, jaká snad mohla být předtím, vlastně už nemá moc co ztratit. V závěru pak stojí její znovu získaná subjektivita ve sporu s kapitánem a jeho řečí o dávání věcí do pořádku, když vyžaduje návrat devatenáctiletého. Jako jediná si uvědomuje paradox žádosti návratu a dávání věcí do pořádku.²²⁶ Stává se devatenáctiletému zasvětitelkou do světa bez iluzí, nezvratitelně mu bere jeho vysněný svět, jako i ostatním na chvíli alespoň částečně její osobou navrácené možnosti. Jako problematizující postava jim tedy převrátila svět, když jim na chvíli připomněla to, co ztratili a teď sama v podobné deziluzi ztraceného prchá. V závěru se tak neodchyluje od problematizující postavy, která představuje postavu-hypotézu, jež směřuje k subjektu.

Zaměříme-li se na osu heroičnost ↔ neheroičnost, o postavách „pétépácích“ můžeme díky převládající objektovosti hovořit spíše o jejich neheroičnosti, vždyť jedinečnost postrádají a subjektivost ztrácejí, mají nezajímavý život a místo jednání spíše mluví.²²⁷ To však platí jen do příchodu děvčete, po něm se devatenáctiletý svým subjektivním převratem v podobě útěku vyřazuje z kolektivnosti, dostává se do centra dění a jedná, stává se tedy na okamžik hrdinou, který však v závěru dospívá do nehrdinského (tedy i znovu objektivního) konce. I kapitán pak představuje nehrdinu, vždyť na jednu stranu je mu nepříjemné použít moci k útlaku jiných, na straně druhé se výrazněji nevzepře, ač devatenáctiletého útěk nechce hlásit jako dezerci, stejně nakonec používá moci k útlaku, když devatenáctiletého navrací do opustivšího prostoru PTP. I on je loutkou doby (jako i prostoru), nehrdinsky se krčící v jejích stínech. Děvče pak představuje jistý protipól k ostatním postavám, vždyť jako jediná není vázaná na prostor PTP, oproti nim tak ze začátku vyniká vlastní subjektivitou, možnostmi, které má na rozdíl od nich. Zdá se

222 LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 66.

223 Tamtéž, s. 65.

224 Tamtéž, s. 67.

225 Tamtéž, s. 68.

226 Viz III.3 Únik do vnitřního světa?

227 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 593–594.

pak, že i jedná, když očividně chce, aby si jí všimli. To by mluvilo o heroičnosti, nicméně posléze je z této středové pozice sesazena „pétépáky,“ nejvýrazněji devatenáctiletým, když s ní začínají zacházet jako s objektem. Ovšem následné vzepření a návrat k vlastní subjektivitě, který končí jejím útekem od lapeného devatenáctiletého, zase spíše svědčí o heroičnosti, která však v závěru nevyznívá vůbec optimisticky. Sice se vymaňuje z prostoru dezindividualizace a objektivit, nicméně čelí podobné deziluzi nenávratně ztraceného, toho, že nic už nebude jako dřív... Vždyť tváří v tvář realitě PTP jako by jí došlo, že tento svět zmítaný totalitou nemůže být v pořádku. Závažně pak vyznívá otázka, zda díky takovému prozření lze vůbec uniknout.

Jak jsme zjistili, v díle jsou tedy přítomny jak postavy-definice, tak i jedna postava-hypotéza. Definitivnost se pak zdá být důsledkem právě prostoru PTP, neboť ten se zde vyjevuje jako nejexplicitnější prostředek totality, který naše postavy vlastně předurčuje. „Pétépákům“ vnucuje očekávanou roli vyvrženců, kapitánovi zase roli toho, kdo je v tomto vyvržení bude uchovávat. Všichni dohromady pak představují loutky, které skáčou tak, jak po nich doba očekává. Děvče se pak nutně vymyká, vždyť je z prostoru za plotem! Ovšem to platí jen do doby, než i ji tento prostor pohltí a i ji tak vlastně začne definovat, má-li pro ostatní představovat jen ono „povyražení,“ tedy jen to, co od ní potřebují, bez ohledu na její subjektivitu. I ona se tak stává součástí tohoto kolotoče křivd. Kolotoče, ve kterém se každý proviňuje na druhém – kapitán na „pétépácích,“ „pétépáci“ na děvčeti, děvče na devatenáctiletém, ... Nicméně je to právě doba a totalita v ní zakořeněná, která se proviňuje na všech, vždyť jim bere sama sebe (dezindividualizuje je, přeci nemají ani jména!), překrucuje jejich charakter a nezvratně je mění. Vymaňuje-li se tedy na konci děvče z tohoto omezujícího prostoru, který ji definoval skrze druhé (kým má být pro ně, ne pro samu sebe), je pak otázkou, kým bude v prostoru tam za plotem, sama za sebe, respektive kým být může. Její vyváznutí se totiž jeví být jen zdánlivé, vždyť jako ostatní ji tento prostor viditelně změnil, je zde naznačen jistý přesah, deziluze z doby, kterou si nutně bere s sebou. I když tedy v závěru oproti „pétépákům“ nabývá útekem ztracené subjektivit, s otazníkem zůstává, zda ji vlastně bude moci, ač mimo prostor PTP, stejně ze všech stran omezována totalitou, svobodně projevit. Její hypotetický charakter po vymanění z předurčenosti prostoru, tak nenabízí moc velkou útěchu.

IV.3 POSTAVY V ČERNÝCH BARONECH

V *Černých baronech* postavy nejčastěji vystupují pod příjmením a hodností, či jenom pod příjmením, celým jménem (tzn. jménem a příjmením) jsou zmiňovány jen při představování. To by se jevilo vcelku věrohodně, neboť takovéto oslovení je na vojně běžné. U většiny postav se na první pohled nejeví jiná motivace jména než jen ta základní, tedy potřeba pojmenovat. Nicméně se v textu nacházejí i jména, která nějakým způsobem postavu dokreslují, jako by ji podporovaly v jejím charakteru a tak byla jistým způsobem motivovaná. Takovým jménem je například „zavilý kulak Vata,²²⁸ který nadto, že je tlustý, býval také ve vatě; vojín Nalezenc, který velice rád páchá sebevraždy, což koresponduje s tím, že byl zatím vždy nalezen; či vojín Hokynář, jelikož „[t]ento nestoudník nejenže udržoval intimní styky se slečnou nevalné pověsti, ale dokonce se při nich dal fotografovat zhýralým civilistou a dostával za to cigarety.“²²⁹

S psychologickou neprokresleností postav danou žánrem jsou však zmiňovaná jména postav využívána spíše jen ke zdůraznění komičnosti a absurdnosti situace, tato významová konotace už ovšem přiznává určitou míru fiktivnosti (spolu s vypravěčovými komentáři tak potvrzují pravdivost vyprávěného).²³⁰ Vata je tak například zmiňován v situaci, ve které je popisováno, co za neschopný „materiál“ je zařazeno mezi PTP:

I další členové Halíkova družstva stáli za to. Zavilý kulak Vata, vážící 135 kilogramů, doktor práv Macháček, trpící chronickým nezájmem o cokoliv, nahluchlý inženýr Vampera, zloděj automobilů Ciml, akademický malíř Vločka, vojín Služka, trpící padoucníci, asistent režie Kefalín a redaktor Rudé vetry Jasánek, [...].²³¹

Jeho jméno jako by zvýrazňovalo minulost, která ironicky stojí v přímém protikladu se současností – jak někdo, kdo měl relativní moc, upadá v nesmyslné područí někoho jiného:

– Jeden po druhém se hlaste!“ vyzval je svobodník. – Rychle! – Vata, – zachrochtal kulak nevrle.
– Vata! – vykřikl Halík posměšně. – A to má stačit? Generál Vata, nebo poručík Vata? On si řekne Vata! Tak se opravte, chlape! –²³²

O vojínu Nalezenci je pak hovořeno vždy v situaci jeho dalšího absurdního sebevražedného pokusu a vojín Hokynář se objevuje jen jednou v již zmiňované situaci. Vypadá to tak, že o těchto jménech můžeme mluvit jako o jménech mluvících, neboť naše postavy vlastně redukuje na jeden rys, nebo spíše situaci, ve které jsou

228 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 15.

229 Tamtéž, s. 167.

230 Viz podkapitola IV.1 Způsob zobrazení postav vypravěči.

231 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 15.

232 Tamtéž, s. 15–16.

zobrazovány. Avšak to s sebou nese jisté zneosobnění, postavy začínají postrádat rysy ostatní, tedy i vlastní subjektivitu, směřují k objektu a díky jedinému předurčujícímu rysu i k postavě-definici, jelikož to, co od nich očekáváme, se naplňuje. Podobně je to i s Dušanem Jasánkem, i u něho by mohlo jít o jméno mluvící, jelikož se projevuje jasnou a prostou touhou, zůstat komunistou za každou cenu. To, že jeho naivní vize je zde náležitě zesměšňována a zdůrazňuje tak komičnost jeho charakteru snad ani není potřeba zdůrazňovat.

Od prvopočátku je v díle zřetelný jasný cíl nás pobavit, autor pak všechny složky podřizuje tomuto cíli. S humoristickým žánrem pak souvisí snaha někoho či něco zesměšnit, satirická složka pak dodává jisté kousavé vyznění. Jelikož jde pak o populární odvětví literatury, tedy takové, které je určené pro širší vrstvy čtenářů, záleží na jednoznačném pochopení vtipu, postavy jsou tedy v dané situaci co nejvíce a často expresivně vykresleny ve svém jednání, jako kdyby do nich byla přímo vkládána sympatie/antipatie, která má být u čtenáře vzbuzena. Svobodník Halík se tak například u plánování toho, jak dá akademickému malíři Vločkovi vydrhnout záchody chichotá, pak bujaře vykročí k zámku, dále zaševelí, pak se mu kmitá úsměv na tváři, aby v závěru zuřivě chrčel.²³³ Základní linie sympatií a antipatií se jeví vcelku jasně, vždyť jde o utlačitele a utlačované. Nadřizení jsou obvykle ti, co jsou zesměšňováni a podřizení ti, kteří získávají naše sympatie, nejčastěji když nad nadřizenými vyprávají. Dalo by se říct, že postavy jsou v tomto směru typizovány, u nadřizených se tak většinou zdůrazňuje rys tuposti, ač u každého trochu jiným způsobem.

Nejvýrazněji jsou pak vykresleny vlastnosti majora Halušky, o tom vypovídá už jeho přezdívka Terazky, která vznikla z jeho nejoblíbenějšího přísloví „čo bolo, bolo, terazky som majorom!“. Hlavní komiku jeho osobnosti tvoří právě jeho minulost, fakt, že na post majora je dosazen pogramotný dřevorubec, kterému někdy ani není rozumět, neboť hovoří „jazykem vzdáleně připomínajícím slovenštinu.“²³⁴ To se projevuje i v jeho svérázném a nevypočitatelném chování jako i v nesmyslných změnách, které provádí. Po jeho nástupu na Zelenou Horu tak např. nechává bezhlavě pokácet stoleté cedry, či rozbourat barokní kašnu, aby ji o tři roky déle, když ji chtějí odprodat, stejně bezhlavě a nesmyslně hledal.

Nicméně Terazky není jediný, u koho je zdůrazňována minulost v souvislosti s jeho nynějším chováním. Kupříkladu svobodník Halík se vyloženě vyžívá v povyšování se nad vojíny, očividně si zvyšuje své ego, jelikož v civilu jen tahal gumy pro Michelin. Toto hloupé povyšování nad ostatní mu však ne vždy vychází a někdy se obrací i proti němu, jako například v už zmiňované scéně s malířem Vločkou a drhnutím záchodů (dává mu vydrhnout záchody s tím, že „musí být tak čisté, aby se z nich dalo nažrat!“ Načež Vločka hlásí splnění rozkazu: „Mísy jsou čisté! Můžete se z nich jít nažrat!“).²³⁵

233 Tamtéž, s. 21.

234 Tamtéž, s. 10.

235 Tamtéž, s. 21.

I nadporučíka Huláka dohání minulost, když o něm řidič, který ho zná z civilu, před vojíny prohlásí, že „byl levej jak turecká šavle,“²³⁶ když spolu dělali u stejného ševcovského mistra. Nadto o jeho inteligenci nesvědčí ani fakt, že nedokáže napsat vzkaz bez pravopisné chyby.

Poručík Hamáček se zase projevuje ve svých sáhodlouhých proslovech před mužstvem, ve kterých je zřetelně vidět, jak se vžívá do svého nadřazeného postavení, jeho řeč je typická častým opakováním tázacích dovětků a nadto se v ní odráží i ideologické smýšlení. Toto vše je parodováno a Hamáček tak vyznívá jako pouhá komická postavička redukováná jen na velká slova:

– Soudruzi! – řekl poté velitel. – My, občané naší republiky, si musíme uvědomit, že naši lidově demokratickou armádu nebudujeme pro srandu králíkům! Tuto armádu budujeme, abysme zastrašili nepřitele. Nepřitele ovšem zastrašíme jen tehdy, když budeme bojeschopný! Proto je potřeba co? Proto je třeba poctivě cvičit a s celým srdcem se věnovat bojovému výcviku! Voják musí umět nejen salutovat a stlát postele, ale také útočit proti nepřátelskému postavení. Nelze však jít do útoku co? Nelze jít do útoku bezhlavě! Právě tyto disciplíny se dneska co? Právě tyto disciplíny se dneska naučíme! [...] – ²³⁷

Tyto jeho projevy nás pak opět nutí pochybovat o jeho inteligenci. O té však pochybujeme i v jiných případech, i on se totiž velice rád povyšuje. Jako například v situaci, když chce vysvětlit herci Černíkovi, že když podává vojenské hlášení, musí zařvat, Černík se však k tomu nemá, neboť jako herec musí dbát o své hlasivky:

– Zařvu, – pravil smutně herec, – ale budete mne mít na svědomí. Proviníte se nejen proti mně jakožto osobě, nýbrž proti celému českému divadlu! –

– Já, Černík, kašlu na český divadlo! – odvětil poručík. – Pro mne za mne nemusí český divadlo vůbec existovat. To je skoro jako ty fismoly, dédury a pičikáta! Já jsem lidovej člověk a na umění kašlu, ačkoliv takovýho Jirásků si celkem vážím, protože napsal spoustu knih a všechny tlustý. Ten Jirásek musel bejt pilnej a pracovitej, zatímco vy, Černík, si taky říkáte umělec a jste tak shnilej, že to až člověka uráží! Ale teď máte poslední příležitost. Soudruhu vojíne, přikazuji vám naposledy: Okamžitě a bez váhání zařvete! – ²³⁸

Dalším exemplářem mezi nadřizenými se stává nadporučík Pavol Mazurek, ten nastupuje na místo velitele první roty po poručíku Hamáčkově. Bylo-li pak u poručíka Hamáčka parodováno v jeho proslovech vžívání do nadřazené role, u nadporučíka Mazurka tomu je naopak, neboť u tohoto Poláka z pohraniční víscky za Ostravou je viditelné, že má vůbec problém dát nějaký „projev“ dohromady, o vžívání do nadřazené role či vyžívání se v ní, tak nemůže být řeč:

236 Tamtéž, s. 154.

237 Tamtéž, s. 61–62.

238 Tamtéž, s. 65–66.

Nadporučík Mazurek se nepřítomně usmál a delší dobu nechápal, co se od něho požaduje. Teprve, když do něho Hamáček počtvrté strčil, učinil krok dopředu a zašeptal: – Soudruzi, ja doufam, že jak sa to požaduje, učiníme všeci, jak to má byt, protože to je spravne, že ano, my všeci, tak to má byt a jen tak budeme spolu vycházet, ja věřim, že to všeci pochopite, protože tak má to byt a vojna, soudruzi, je to hlavní a jaka bude naše armada, to soudruzi, záleží a nas všetkych a my musíme, soudruzi, byt' bděli a ostražiti... –²³⁹

Nicméně projevy nejsou jeho největším problémem, tím se zdá jeho žena Jana, která si Mazurka brala s nadějí na lepší život (už tehdy byl nadporučík, kádr ve vojenské tělovýchově), to se však přepočítala:

Při prověrkách se přišlo na nějaké drobné nepřesnosti v jeho politickém školení, zejména se inspekce pozastavovala nad tím, že soustavně říká: sovětské staty americke, soudruh Adenauer, a když byl dotázán na státní hymnu, zazpíval falešně píseň Armádě zdar!²⁴⁰

Následovalo převelení k bojovým jednotkám a poté k PTP, to se však paní Janě nezamlouvalo a tak aspoň, pod vidinou ztraceného mládí, začala hlavního viníka, tupého nadporučíka Mazurka, bít a nadávat mu (i na veřejnosti), což se jí nakonec docela zalíbilo. – Koneckonců, Mazurek je přece jen nadporučík, a která žena si může dovolit mlátit nadporučíka naší lidově demokratické armády!–²⁴¹

Můžeme tak konstatovat, že nadřízení jsou zde redukováni víceméně na jedinou vlastnost – na tupost, kterou s větší či menší vervou projevují snad za každé situace a která se stává bohatým zdrojem komiky. Většinu navíc k této tuposti předurčuje sama minulost, ukazuje se, že k moci se zde dostává opravdu každý, vždyť sám major Haluška býval dřevorubec! Ostatně, jak to vystihl zloděj Ciml, nad slabomyslným vojínem Čilpanem, když se měl hlásit a místo toho si sedl a vydával ze sebe jen shluky hlásek:

– Ééé ... jujuju ... huhuhu, – udělal slabomyslný vojín a seděl dále.

– Je blbej, – konstatoval zloděj Ciml. – Jestli vydrží, tak ho povýšej! – ²⁴²

Samotná tematika PTP už dává tušit, kdo bude zesměšňován, že to budou především ti, co nesmyslně utlačují, naplnění této vize nám pak dovoluje hovořit o těchto postavách jako o postavách-definicích, to potvrzuje i jejich zmiňovaná redukce na tupost, od které se neodchylují. Vždyť jak je předurčeno žánrem, „[p]ostavy v zájmu nutné komické distance nebývají hlouběji psychologicky propracovány a – jakoby nedotčeny událostmi – vesměs nepodléhají žádnému vývoji.“²⁴³ Avšak tato redukce vede k jisté schematičnosti, postavy postrádají jedinečnost (když opomeneme různé odchylky tuposti) a posouvají se tak k objektu.

239 Tamtéž, s. 205.

240 Tamtéž, s. 207.

241 Tamtéž, s. 208.

242 Tamtéž, s. 16.

243 MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 262.

Nicméně je pravda, že toto rozlišení na 2 tábory (nadřazení x podřazení), které tu naznačujeme, neplatí stoprocentně. Ne každý komu je zde dána do rukou moc se staví do opozice k podřazeným, jsou i tací, kteří se s nimi docela i ztotožňují. Takový desátník Fišer například sám navrhuje Kefalínovi divadlo s děvčaty, které se už od začátku organizuje pod záminkou, jak si trochu povyrazit a alespoň na chvíli vyváznout z prostoru PTP. Také kapitán doktor Hořec nevystupuje vyloženě proti podřazeným, je na něm totiž vidět, že vojnu nesnáší, podobně jako „pétépáci“ je pak obětí režimu (jako oni tu uvízl):

– Bezvadnej chlap, – řekl Vohánka. – Sám narukoval k pétépákům a nepustili ho do civilu. Zůstal tu na paragraf. Dali mu kapitána, ale tady se mu musí říkat pane doktore. Jak se mu někdo ohlásí nebo ho nazve soudruhem kapitánem, pošle ho zpátky k jednotce, i kdyby měl smrt na jazyku. Když nemá dost tý pitomý vojny ani na ošetřovně, říká, tak ať se jde proběhnout! – ²⁴⁴

Dalo by se říct, že z tohoto hlediska vlastně představuje bezmocnou postavu-loutku, již nezbyvá nic jiného než se tak akorát vztekat, což také dělá:

– Už jsem viděl ledacos, – zlobil se, – ale to, co narukovalo letos, je přece jenom příliš!
Nejmíň třetina maníků půjde do půl roku do civilu, za to vám ručím! –
– Tady je další, – ukázal Vohánka na Čilpana.
Doktor Hořec zíral na syna kapitalisty jako na pohádkové zjevení. – To snad není pravda,
– hučel, – to se mi jenom zdá! – ²⁴⁵

I u něj by se dalo hovořit o redukci, tentokrát na nenávist, i on se stává jakýmsi schématem, postavou-definicí tendující k objektu. Mluvíme-li pak zde o schematičnosti postav, na vině jen nejenžánr, ale i samotná stavba románu, jeho složení z jednotlivých komicky pointovaných epizod. Objevuje se zde totiž až příliš postav, některé se dokonce vyskytují jen jednou a právě tato jejich ne vždy vysoká četnost výskytu způsobuje jejich redukci na dílčí funkci/vlastnost v dané situační komice a tedy nutně jejich schematičnost.

I Jasánek se vymyká, sice patří k „pétépákům,“ ale vyčleňuje se od nich svým postojem komunisty, s kterým se snaží zapůsobit na nadřazené, nicméně jeho snaha není vždy pochopena, za to je však pokaždé zesměšněna, jsou tak do něj, stejně jako do většiny nadřazených, vloženy jisté antipatie. V jeho postavě se tedy typizuje naivní postoj k ideologii, hluchá a naprostá oddanost. Vždyť když se se dozví, že narukoval k PTP, nejdřív se sice zhrozí, ale pak vymyslí plán:

Dušan Jasánek se zamyslí. A ihned dospěl k názoru, že tu je vlastně v bojové linii. Na přední výspě! Bude politicky působit a nedopustí, aby se neduživí vojáci stali obětí klerikálů. Neboť tam, kde se ostražitě nebdí, roztahuje své černé pařáty nepřátelská ideologie.²⁴⁶

244 ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 26.

245 Tamtéž, s. 32.

246 Tamtéž, s. 8.

Podobně je zesměšňována i jeho snaha psát budovatelskou poezii. Ta slouží jako dobrý zdroj komiky právě v kontrastu toho, že Jasánek zrovna nejeví znaky hrdinského chování:

Když se dostalo na Jasánka, zkřížil redaktor ruce na prsou a hystericky zaštkal: – Ne! Ne!

Mne nebodejte! Mne nesmíte bodat! –

[...]

– Víte, Jasánek, že je to vzpoura? – řval velitel.

To zapůsobilo. – Ne, ne, – bolestně šeptal redaktor, – já jsem choulostivý na prsa. –

[...]

Několik vteřin nato se dostalo Dušanu Jasánkovi první výsady v jeho vojenském životě.

Byl bodnut jinam než ostatní.

Zaúpěl a klesl k zemi. Ve stavu hlubokého bezvědomí byl dopraven na ošetřovnu.²⁴⁷

Po této situaci pak píše báseň:

Spi, děťátko kučeravé,

spánkem bez přeryvu.

Zadržíme vrahy dravé,

holdující pivu,

ty, co hledí přes hranici

s rozšklebenou tváří.

Jak hráz jme tu všici, všici

v lednu jako v září.

Hněv z našeho oka sálá,

srdce teple bije.

Píšem, pevní jako skála,

knihu historie.²⁴⁸

Hrdina to tedy zrovna není, zato hýří velkými slovy. Typizuje-li se pak v jeho postavě naivní postoj k ideologii, frazeologie a velká slova, za nimiž už však chybí skutky, můžeme zase mluvit o schematizaci. Tato postava se stejně jako ostatní postavy nevyvíjí, zůstává věrná svému schématu, které plně naplňuje. Redukcí na toto schéma však opět ztrácí svou subjektivost a jde vstříc objektu a postavě-definici.

Rovněž podřízení jsou typizováni, jak bylo řečeno, většinou jsou to ti, kteří získávají naše sympatie, nejčastěji pak když vyprávají nad nadřízenými. Vždyť se snaží vojnu jen nějak přežít, typická je pak pro ně skoro neustálá snaha nějak se vyhnout práci. Zároveň jsou vylíčení jako docela nesourodá skupinka plná zajímavých exemplářů. I oni jsou tak leckdy nahlíženi z komické stránky, nicméně je v ní cítit jistá shovívavost,

247 Tamtéž, s. 10.

248 Tamtéž, s. 10.

je patrné, že komika se sice týká jich samotných, ale satira se opírá do poměrů u PTP, režimu, který toto dopustil. Jako příklad si uvedme vojína Čilpana:

Hubený, slepý jako patrona, s jednou nohou kratší a dočista slabomyslný. Na vojnu ho vzali proto, že jeho otec byl známý kapitalista a syn musel být potrestán za vydřidušství svého otce. Vojín Čilpan absolutně nic nechápal, pouze vyjeveně zíral do neznáma a občas zahýkal shluk samohlásek, či souhlásek, v nichž se nikdo nevyznal.²⁴⁹

Absurdní situace pak nastávají, když se po něm chce, aby vykonával standardní vojenské úkony, kterých však není schopen, což nadřízení ne vždy dokáží se svojí inteligencí pochopit. Svobodník Halík po něm tak například nesmyslně chce, aby se nahlásil:

– Aaaa ... oh ... jajaja, – zaševelil vojín Čilpan.

– Cože? –

– Búíí ... kak – – – ááá, – pravil syn kapitalisty, mžouraje krátkozrakýma očima. Pak se vysmrkal a sedl si na zem.

– Co si to dovolužete? – vřískal svobodník. – Kdo vám to dovolil? –²⁵⁰

Podobný případ je nahluchlý vojín Vampera, i u něj, podobně jako u vojína Čilpana dochází na redukci na jedinou vlastnost, v každé situaci, ve které se ocitá, hraje roli jeho nahluchlost. Jde tak opět o jasné postavy-definice a postavy-objekty.

Jak bylo řečeno, objevuje se zde velké množství postav, z čehož plyne někdy i jejich nízká četnost výskytu a jejich redukce na dílčí funkci v dané situační komice. Nicméně hlavní postava „pétépák“ Kefalín se přece jen objevuje častěji než ostatní postavy, stává se nám průvodcem a spojnicí jednotlivých epizod, je ztělesněním právě onoho vyzrávání nad nadřízenými, vyhýbání se práci apod. Oproti nadřízeným, u kterých je zdůrazňována tupost tvoří jistou opozici, neboť je mu vlastní důvtip, jak je tomu patrné např. v situaci, když ho major Haluška přistihne, jak se vzdálil z ošetřovny a Kefalín, dobře si vědom majorovi nelibosti vůči památkám, vymyslí změnu, aby z překerní situace vyvázl:

– Ta věž úplně kazí vzhled budovy, – sypal ze sebe Kefalín, – a zejména ta báh nahoře způsobuje, že stavba nevypadá jako kasárna. Kdyby se ta koule sundala... –

Haluška na něho pohlédl se zájmem, ne-li přímo s obdivem.

[...]

Nechal Kefalína stát před ošetřovnou, a aniž mu už věnoval jediný pohled, vydal se dlouhými kroky nahoru k zámku.²⁵¹

Ostatně tuto vlastnost můžeme vidět nejen u něj, celkově je stavěna do opozice tupost nadřízených a důvtip podřízených. Poručík Hamáček se například pořád docela

249 Tamtéž, s. 15.

250 Tamtéž, s. 16.

251 Tamtéž, s. 31.

tupě ptá (často používá tázací dovětky), avšak vojín Voňavka mu neváhá celkem důvtipně odpovídat:

– Soudruzi, – pravil, – nyní se nacházíme kde? ... –

– V prdeli, – zašeptal vojín Voňavka, [...].²⁵²

Nebo:

– [...] Teď se, soudruzi, odeberete kam? –

– Do prdele! – zahučel vojín Voňavka, [...].²⁵³

Ač je tedy Kefalín jako hlavní postava zobrazován nejčastěji, i u něj nedochází k vývoji, i on je stále tou komickou postavičkou, i on je redukován. Jeho redukcí, stejně jako většiny podřízených je pak ono důvtipné chování, které nás nutí k úsměvu. A tak si jde například důvtipně při své strážce, když je mu zima schrupnout do teplé umývárny, či si při bojové pohotovosti odskočí k vdově Šošolákové, aby byl zato v závěru „potrestán“ dovolenou 5 dní prosté vazby, když ostatní musí dělat za mrazu dřevorubecké práce. Vůbec obecně si to umí dost dobře zařídit, neboť si víceméně každou práci uzpůsobí tak, aby se moc nepředřel, i když je pravda, že to leckdy není tak těžké, když je většinou přiřazen k lehčí práci, aby vůbec splňoval normy. Kupříkladu když s vojínem Pokorným dostanou na starost koně, aby dováželi materiál na stavbu, zařídí si to tak, že vozí skoro celý den stejný náklad a jelikož jsou pořád naložený, nikdo jim nic nemůže vytknout. Podobný případ nastává, když dostane na starost vepře na výkrm, nejen, že má čas si je vycvičit, protože v té době nemá další vojenské povinnosti, dokonce z chaty, která se nachází u vepřů, udělá něco jako společenský klub pro ostatní „pétépáky.“ Nicméně i u něj je zdůrazňována komická stránka jeho osobnosti, i on patří do skupiny exemplářů, kteří mají být údajně vojáky. Vždyť je vyobrazován jako ne zrovna úplně zdatný a šikovný jedinec s c. d. klasifikací. Když se pak potřebuje zaplnit místo do fotbalového mužstva „pétépáků“ PDA Úder, vzpomenu si „na pomalého Kefalína, který v civilu hrával v Chodově a jakž takž se dokázal trefit do míče levou nohou.“²⁵⁴ Avšak toto ne zrovna nadšení, že ho budou mít v týmu, dokonale předčí major Haluška, neboť ten je z toho, že bude Kefalín hrát přímo u vytržení, jelikož si nedovede představit, jak vůbec Kefalín běhá. To, že pak naplňuje nadšení jenom majora Halušku, není překvapením, sice běhá, ale to je tak všechno... Svou zdatnost pak neukazuje ani na vojenské přehlídce, kterou má na starost kpt. Domkář, ten je nucen ho na přehlídku vzít jako náhradníka, ač ho rotný Vaněk upozorňuje na vysoké riziko s tím spojené. Nicméně není čas, Kefalín je tak vyškolen během pár minut, s tím, že ho schovají do třetí řady, kde na něj nebude vidět. Naneštěstí pro kpt. Domkáře se však Kefalín najednou ocitá v první řadě a nejde mu schovat bodák pušky...

252 Tamtéž, s. 48.

253 Tamtéž, s. 62.

254 Tamtéž, s. 129.

Můžeme tedy potvrdit, že podřízení (až na výjimky) naplňují schéma sympatií do nich vložených, které stojí v opozici antipatií pocíťovaných k většině nadřízeným. Sympatiím pak dostávají buď redukci na komickou stránku jejich osobnosti v rámci širší situační komiky (ve smyslu „co se to mohlo dostat na vojnu“ a co to o takové vojně vypovídá), či jejich redukci na důvtip. V Kefalínovi se pak spojují obě tyto redukce, nicméně stejně jako ostatní postavy představuje postavu-definici a postavu-objekt, neboť se od svého schématu neodchyluje, je jen zosobněnou funkcí, která má zesměšnit nadřízené. To dělá buď zmiňovaným důvtipem, nebo nepřímo pomocí své osobnosti. Vždyť Kefalín je držen ve fotbalovém mužstvu jen proto, že o něm major Haluška prohlásil, že byl na zahajovacím zápasu nejlepší, protože mu přišlo vtipné, jak běhá. Skrze Kefalínovu komickou stránku je tak zesměšněn spíše major Haluška, opět je zde zvýrazněna nesmyslnost jeho počínání. To, že pak neumí schovat bodák pušky, také svědčí spíše o neinteligentním kroku kpt. Domkáře, že ho vůbec na přehlídku poslal, když pak nejde skrýt bodák ani rotnému Vaňkovi, ani kpt. Domkáři zase to hází neblahé světlo spíš do řad nadřízených.

Když pak na postavy nahlédneme z hlediska osy heroičnost ↔ neheroičnost, tíhnou spíše k neheroickému pojetí, jelikož díky své redukci na dané schéma (nadřízení x podřízení) postrádají jedinečnost a subjektivitu ztrácejí (jsou zosobněnými funkcemi) a nejvíce se pak projevují řečí (dílo vedle situační komiky využívá i té jazykové).

V závěru podkapitoly můžeme říci, že všechny postavy se drží svého schématu, které je u nich ze začátku naznačeno, nedochází k odchýlkám. Buď jsou to tedy neinteligentní nadřízení, kterým bohužel byla dána do rukou moc (tu si buď užívají, nebo neví, co s ní; těžko říct, s čím pak napáchají více škod), nebo jde o podřízené, kteří se svou situací snaží překonat s důvtipem, již poukazuje na jistý nadhled (taktéž bychom sem zařadili desátníka Fišera, i on hledá pro „pétápáky“ povyražení, snaží se s nimi vyhrát nad por. Hamáčkem a por. Troníkem), či jde o postavy, které jsou viditelnými oběťmi režimu, respektive je to u nich viditelnější než u ostatních (vojín Čilpan, vojín Vampera, kpt. doktor Hořec, vojín Dušan Jasánek). Nadto je někdy v tomto schematickém pojetí podporuje i jejich jméno, jež přispívá k oné redukci, hovoříme o tzv. jméně mluvícím (vojín Vata, Nalezenec, Hokynář). Jak však už bylo probíráno, drží-li se jen svého schématu, nabývají definitivního pojetí, dochází k redukci na ono schéma, postavy ztrácejí jedinečnost a stávají se objekty. Můžeme ale mluvit o žánrových specifikách populární literatury, které zde vidění postav posouvají k jisté schematičnosti a objektovosti. Autor si nás směřuje k svému cíli, nevyžaduje přílišnou čtenářskou aktivitu, snad kromě znalosti kontextu, který je nutný pro pochopení satiry. V našem případě pak můžeme konstatovat, že všechny postavy se zde stávají loutkami režimu, všechny postavy jsou zde redukovány na funkce, které nějakým způsobem odráží režim, ať vědomě, či nevědomě.

IV.4 POSTAVY V ŽERTU

Postavy v *Žertu* působí ve vyprávění jednotlivých postav-vypravěčů, jež si do výběru jejich pojmenování nutně vkládají své subjektivní postoje, jejich redukováná pojmenování, nejčastěji na křestní jména (Ludvík, Helena, Jaroslav, Lucie) nebo na příjmení (Kostka, Zemánek), se tak neodlišují od redukcí jmen, které běžně provádíme ve skutečném životě, zanechávají tedy dozajista dojem věrohodnosti. Když se pak zaměříme na motivaci pojmenování, můžeme mluvit o realistické poetice jména, neboť jména o samotných postavách nevypovídají, nemůžeme tak hovořit o jiné motivaci pojmenování než jen o té základní, tedy o potřebě pojmenovat.²⁵⁵

Vyjadřuje-li pak pojmenování křestním jménem v běžném životě familiárnost a pojmenování příjmením určitou cizost, téhož si na první pohled můžeme všimnout i zde, ve vztahu vypravěče-postavy k pojmenovávané postavě. Nicméně na druhý pohled objevujeme, že právě i skrze toto vzájemné pojmenování postav, které by mělo odrážet familiárnost/cizost zde začíná být patrné, jak doba a totalita v ní zakořeněná dokázala narušit vztahy. Vždyť zaměříme-li se na Ludvíkovo pojmenování ostatních postav,²⁵⁶ zjistíme, že tato pojmenování už většinou neodpovídají současnému stavu věcí, blízcí lidé pojmenování křestními jmény už zdaleka nejsou tak blízkými a cizí lidé, od kterých si pojmenováním příjmením chtěl Ludvík udržet jistý distanc, už zdaleka nejsou tak vzdálení. Blízcí lidé se mu tedy oddalují a ti cizí zase nebezpečně připodobňují.

Na první pohled tedy můžeme mluvit o cizosti ve vztahu Ludvíka s Kostkou, ty se v životě setkali jen párkrát (i si stále vykají), jelikož je spojoval podobně neradostný osud a s ním spojené útrapy (oba byli vyvrženi komunistickou stranou), Ludvík Kostkovi několikrát pomohl. Ač se tedy může jevit, že tato vnější podobnost by je mohla sblížit, plně tomu tak není, neboť v jejich „vztahu“ jde hlavně o názorovou nepodobnost, jak můžeme vidět ve slovech Ludvíka:

[Z]opakovat jsme si potřebovali jen to, že jsme se nezměnili, že jsme oba stále stejně sobě nepodobní (příčemž musím říci, že jsem tu nepodobnost měl na Kostkovi rád a že jsem s ním právě proto s oblibou debatoval, protože jsem si tak vždycky mohl zběžně znovu ozřejmit, kdo vlastně já jsem a co si myslím).²⁵⁷

Zatímco Ludvík vnímá jejich osud jako křivdu, Kostka ho pokorně přijímá a bere ho jako výzvu, jak upevnit svou víru v Boha. Je to pak právě toto jeho poddajné ztotožnění s nynějším světem, které Ludvík nedokáže (a nechce) pochopit, právě proto Kostku zmiňuje jen příjmením, viditelně si chce od něj udržet jistý distanc. To, že je klamný

255 HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 601.

256 Budeme se soustředit jen na pojmenování postav ze strany Ludvíka, neboť právě jen jeho linie vyprávění obsahuje tematiku PTP, kterou zkoumáme jako prostředek totality.

257 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 10.

a že i sebevíc potlačované podobnosti dané dobou stejně vždy vyplují na povrch, nám potvrzuje i Kostka v závěru svých reflexí, neboť stejně jako Ludvík i on dochází ke skepsi, i on zpochybňuje svou životní pravdu, jež pro něj byla Bůh a i on je tak vlastně ztracen v tomto novém světě, který najednou nedokáže pochopit a nutně se pak s ním ani nedokáže ztotožnit.

Ani u Zemánka se nemůžeme divit, že o něm Ludvík hovoří příjmením, vždyť ho zradil. Šel za ním pro pomoc a dostalo se mu opaku, neboť to by on, kdo podal návrh na jeho vyloučení ze strany a ze studia. O chtěném sblížení ze strany Ludvíka tak nemůže být řeč, ba naopak potřebuje ho nenávidět a důvěrného vztahu s ním se bojí, vždyť takový vztah by znamenal, že to, co se stalo, je v pořádku! U pojmenování Zemánka je tedy hlavní jeho motivací nenávisť, jelikož je pak Ludvíkovo vyprávění reflexí jeho života, zahrnuje i nepřijetí blízkosti, kterou mu vnucuje nová doba a její generace (zde zosobněná slečnou Brožovou), jež už nevidí rozdíl mezi jednotlivci a celá jejich generace jim splývá:

V té chvíli jsem náhle chápal, že podobnost mezi mnou a Zemánkem nespočívá jen v tom, že se Zemánek proměnil ve svých názorech a přiblížil se tak ke mně, nýbrž že tato podobnost je hlubší a zasahuje celé naše osudy: pohled slečny Brožové a jejích vrstevníků nás činí podobnými i tam, kde jsme stáli zuřivě proti sobě.²⁵⁸

I zde tak dochází pojmenováním ze strany Ludvíka ke klamnému obhajování cizosti.

Naopak ve vztahu s Helenou si Ludvík i skrze její pojmenování vychutnává nově ukořisťovanou blízkost, aby mu pak v závěru bylo její krutou připomínkou, vždyť vztah, o který usiloval pod maskou ve vidině pomsty, se mu vlastně s jejím chybným zacílením stává hořkou realitou, ze které ne a ne vystřízlivět. Je zjevné, že zpětné odcizení, byť z klamného sblížení, je marné:

Spěchal jsem, jako kdybych za sebou cítil Heleniny pronásledující kroky, a napadlo mne: i kdyby to bylo možné a já opravdu vymazal těch několik zbytečných dnů ze svého života, co to pomůže, když celý můj životní příběh byl počat v omylu, špatným žertem pohlednice, tou náhodou, tím nesmyslem?²⁵⁹

I Helena se tedy Ludvíkovi přiblížila tak, jak nechtěl, stejně jako on je i ona obětí žertu, o to horší se pak vyjevuje to, že tentokrát je na vině on, že to, co spáchal na Heleně, představuje jen další „neodčinitelnost v řetězu neodčinitelností“,²⁶⁰ že tak, jak se předtím provinili ostatní na něm, provinil se teď on podobně na nevinné Heleně. Toto nesmazatelné sblížení mu tak má být upomínkou na křivdu, která se nikdy nezacelí, jen se na ní nabalují křivdy další a to dokonce i takové, kterých je původcem.

258 Tamtéž, s. 264.

259 Tamtéž, s. 273.

260 Tamtéž, s. 288.

U Jaroslava pak jeho pojmenování, jehož blízkost už nekoresponduje s nynější realitou, značí jen smutnou připomínku zpusťosené hodnoty – jak jste si totalitou nechali vyrvat z náručí i nejdůvěrnějšího druha a nechali z něj učinit někoho cizího. Ludvíkův vztah s Lucií je pak kapitolou sám o sobě, jelikož se Ludvík ke konci dozvídá, že to, co považoval za nejdůvěrnější vztah ve svém životě, bylo založeno na lži, Lucií vlastně vůbec neznal. Svoji vlastní zaslepeností v ní totiž viděl jenom to, co v ní vidět chtěl pro sebe, nesnažil se zjistit, jaká je doopravdy, co ji trápí. Familiární oslovení Lucie se tak Ludvíkovi stává jen další životní ironií, co se mu vysmívá přímo do očí.

Nezvratné narušení vztahů, které se ukazuje i ve vzájemném pojmenovávání postav má příčinu už v samotném počátku příběhu, ve kterém dochází k prvnímu zřetelnějšímu náznaku omezení svobody totalitní mocí, vždyť soukromá pohlednice a její znění je zde veřejně propíráno jako zrada vůči straně! Není pak divu, že nucené prolnutí veřejné roviny života se soukromou se na vztazích viditelně podepisuje, vždyť jako by člověka (spolu se stále se hledajícím mládím) hnalo do víru masek a vzalo mu to nejpodstatnější – samo sebe. To je patrné právě v Ludvíkově zpětné reflexi svého mládí a vlivu strany na jeho osobu, jeho přizpůsobování se jí:

Když soudruzi usoudili, že mé chování a usmívání je intelektuálské (jiné proslulé pejorativum těch časů), uvěřil jsem jim nakonec, protože jsem si neuměl představit [...], že by se všichni ostatní mylili, že by se mylila sama Revoluce, duch doby, kdežto já, jednotlivec, bych měl pravdu. Začal jsem poněkud kontrolovat své úsměvy a záhy pak v sobě pocíťovat malou trhlinu otevírající se mezi tím, kým jsem byl, a mezi tím, kým jsem (podle mínění ducha doby) být měl a snažil se být.²⁶¹

Vždyť i sám přiznává, že právě díky mládí měl několik tváří, neboť se stále ještě hledal, ještě nevěděl, kým je a kým chce být. Nicméně maska, kterou si pak nasadil v pohledu pro Markétu, se mu stala osudnou, neboť Markéta neprohlédla její smysl, totiž že pod útokem na její předešlé vychválení školení, hodnot socialismu a toho, jak si školení užívá bez Ludvíka, se skrývá jen Ludvíkovo stýskání po ní a bolestinství nad tím, že jí se očividně nestýská. Tomu, že je mu pak tato maska přisouzena jako jediná pravá a je následně vyhoštěn mezi PTP, se pak ze začátku snaží vzdorovat, avšak posléze zjišťuje, že to nikam nevede, což ho dovádí k rezignaci, přijmutí toho, že jeho životní dráha nabrala jiný než chtěný směr. Ocítá se v mezičase, ze kterého ho dostává nově objevený svět obyčejnosti a všednosti stran angažovaného veřejného života (a tedy velkých dějin), do kterého ho uvádí pro něj představitelka těchto hodnot – Lucie, jež se mu stává nadějí na získání nového smyslu života i mezi vyvrženými. Kombinací její obyčejnosti, jeho vyvržení a tedy i oprostěním od neustálého dokazování straně, že je tím, čím ho chce mít ho pak, sám se divě, dovádí k odhození škrabošek a zcela přirozenému chování vůči ní. Vždyť je opuštěn kolektivem svých druhů, vyhoštěn z velkých dějin

261 Tamtéž, s. 28.

a budování socialismu, je tu teď sám za sebe, nemusí se nijak „dotvařovat.“ Nicméně se jedná o jedince mladého, vyrostlého jen na tomto „dotvařování,“ jedince, který ještě pořádně nestihl nalézt sama sebe a který tak ani nemůže poznat rozdíl mezi maskou a tváří. Jedince, který se pak nutně ocitá na strastiplné cestě po vlastním poznání, na níž ho neustále klamou všudypřítomné masky. I Lucie ho tak, ač se vůči ní choval přirozeně, opouští, jak se totiž po letech dozvídá, nenavázal důvěrný vztah s ní, ale pouze s chtěnou představou o ní (tedy s maskou, kterou si sám vytvořil), byl tak okouzlen sám sebou a svou náhle se objevivší přirozeností, že úplně zapomněl na Lucii, na to, aby i jí dovolil projevit tu svou. Avšak v tehdejší perspektivě to vnímá jen jako další zradu vůči jeho osobě, která pak ještě po přítomnosti u další křivdy, tentokrát z řad vyvržených graduje v totální nevíru v člověka. Vždyť zjišťuje, že i černí (a tedy sami vyvržení) se dokážou spolčit (nadto i s jinak opovrhovaným nadřazeným) proti člověku, v případě, kterého je svědkem pak toto společné šikanování ústí v „nevinný“ žert politik spícího Alexeje studenou vodou, až na ten háček, že polévají mrtvého...

Neustále přítomen křivdám a tedy i neustále ztrácje životní smysl (strana, láska k Lucii) a tak vlastně i sám sebe (nebo spíše svojí představu o sobě), není pak divu, že od Lucie není schopen důvěrného vztahu, neboť ho zkušenosti nutí pochybovat o všem a o všech. Je odsouzen k povrchním vztahům a následně podléhá i touze po pomstě. Dobou ukřivděn, chce se tak od křivdicích (Zemánek) a proti křivdě nic nedělajících (Kostka) vyčlenit, aby v závěru zjistil, že se od nich až tak moc neliší, že sám také křivdil (Jaroslav, Lucie, Helena). Jak bylo řečeno v úvodu podkapitoly, narušení vztahů vlivem totality je patrné i v pojmenovávání postav Ludvíkem, které neodpovídá současné realitě, vždyť blízcí lidé se mu oddalují a cizí se mu nebezpečně připodobňují. Doba nejen, že narušila vztahy mezi lidmi, ale narušila i jejich charakter (viz Ludvík a jeho pomsta). Křivda rodí křivdu a i Ludvík, zdá se, dospívá v závěru k prozření, že vina bude i na něm, snad by se tak dalo hovořit o jakési všeobecné vině na době a na jejích nekončících odrazech:

[U]vědomil jsem si s úlekem, že má cesta do rodného města, v němž jsem chtěl zasáhnout nenáviděného Zemánka, končí tím, že držím na rukou zasaženého kamaráda (ano, viděl jsem v té chvíli sám sebe, jak ho držím v náručí, jak ho držím a nesu, nesu ho, velkého a těžkého, jako bych nesl své vlastní nejasné provinění, viděl jsem se, jako ho nesu lhostejným davem a jak přítom pláču).²⁶²

Budeme-li se pak zabývat postavami z hlediska hypotetického či definitivního pojetí podle Daniely Hodrové, významný vliv v našem případě bude mít i samotná kompozice románu. Ta se totiž vyznačuje mnohvrstevnatostí, nelineárností děje a střídáním čtyř vypravěčů-postav, což nás jako čtenáře směřuje k nejednoznačným a tedy spíše k jejich hypotetickému chápání. V tom nás utvrzuje i hlavní vypravěč-postava

262 Tamtéž, s. 302.

Ludvík,²⁶³ který svým vyprávěním propojuje současné dění (pomstu) s reflexivními vzpomínkami na minulost a zpětně se tak sebeanalyzuje, neboť věří, „že život svým vlastním příběhem něco o sobě vypovídá, že nám postupně zrazuje nějaké své tajemství, že před námi stojí rébus, jehož smysl je třeba vyluštit, že příběhy, které ve svém životě žijem, jsou mytologií toho života a že v té mytologii je klíč k pravdě a tajemství.“²⁶⁴ Ludvík se tak skrze vlastní sebeanalýzu chce dobrat smyslu toho, co se mu stalo, proč to tak muselo být. Zpochybňováním a luštěním sebe sama tak jistě naplňuje postavu-hypotézu, jelikož nám neustále nabízí další možné interpretace své osoby.

Své reflexe pak začíná tím, že nahlíží na svou éru jako komunisty. Tu má spojenou s etapou svého mládí a s naivitou jdoucí s ním ruku v ruce, která vedla k slepeckému následování strany a k přizpůsobování se jí. Vyčítali-li se mu pozůstatky individualismu skrze jeho usmívání („usmíváš se, jako by sis něco pro sebe myslel“),²⁶⁵ počal své úsměvy kontrolovat (viz ukázka z této podkapitoly dříve). Sice byl tedy mladý a naivní a přizpůsoboval se proto straně, ale stejně tak, snad jako každý chlapec, měnil své chování, aby se zalíbil děvčatům. Vnímal pak, že není jednotný, že nedokáže být stejně tak vážný na schůzích jako před kamarády a zvláště před Markétou: „Měl jsem několik tváří proto, že jsem byl mlád a nevěděl jsem sám, kdo jsem a kdo chci být.“²⁶⁶ Nicméně očekávanou definici správného straníka (a tedy být vlastně onou postavou-definicí) naplňovat chtěl, to můžeme vidět už jenom na kontrole jeho úsměvů po výtce k jeho údajnému individualismu. Toto přizpůsobování se straně a jejím požadavkům jako by ho pak zbavovalo subjektivity a směřovalo ho k objektu, vždyť dělal přesně to, co se po něm chtělo! Když pak napsal onu nešťastnou pohlednici Markétě a bránil se, že to byl jen žert, bylo mu vytknuto, že mohl napsat pouze to, co je opravdu v něm. Tomu sice nejdřív vzdoroval a snažil se znovu a znovu vysvětlit, jak to bylo myšleno až i on o sobě začal pochybovat, jelikož začal vidět napsané věty očima ostatních soudruhů a začal zpytovat svědomí. S jediným se však nechtěl smířit, totiž že by ho snad mohli vyloučit ze strany, protože být vyloučen něčím v co stoprocentně věří, pro něj bylo nepředstavitelné. Výsledkem však bylo nejen jeho vyloučení ze strany a ze školy, ale i jeho vyřazení k PTP. Ludvík se tak stává obětí a tedy i objektem svého vlastního žertu, hry, která začíná mít svá vlastní pravidla zcela nezávislá na jeho/jejím původci. To vše poukazuje na hrůzný vliv režimu, který si podmaňuje jedince a dezindividualizuje si ho ke svým „kolektivním“ cílům. Je vidět, že jakékoli vybočení se trestá, člověk musí být totální loutkou, předurčenou postavou-definicí, splynout a tedy plně se ztotožnit, ale je to vůbec

263 Stejně jako u pojmenovávání postav se budeme soustředit především na Ludvíkovu perspektivu, neboť je to právě jeho linie vyprávění, jež obsahuje tematiku PTP, kterou zkoumáme jako prostředek totality.

264 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 163.

265 Tamtéž, s. 28.

266 Tamtéž, s. 29.

možné? Na jednu stranu se požaduje uvědomělost, ale uvědomělost o nedokonalosti (ač se snahou na ní zapracovat) se nepřipouští:

[P]ocit'ovali jsme totiž proletářské revolucionářství, abych tak řekl nikoli za věc volby, nýbrž za věc podstaty; člověk revolucionářem buď je, a potom splývá s hnutím v jediné kolektivní tělo, myslí jeho hlavou a cítí jeho srdcem, anebo jím není, a pak mu nezbývá než pouze chtít jím být; ale pak je nepřetržitě vinen tím, že jím není: je vinen svou osamostatnělostí, jinakostí, svým nesplynutím.²⁶⁷

Nutno pak podotknout, že takovou nedokonalost, „seménko zkázy,“ jak zmiňuje i Ludvík,²⁶⁸ si s sebou v kádrových posudcích všichni. Nejen na Ludvíkově případu je tak vidět, že znelíbit se režimu může člověk kdykoliv a jakkoliv.

Vyvržen svými druhy dostává se tak Ludvík k PTP. Teprve zde, zdá se, udeřila objektivita naplno:

Zvěcnění, které nás postihlo, zdálo se mi být v prvních dnech zcela neprůhledné; neosobní, nařízené funkce, které jsme vykonávali, zastoupily veškeré naše lidské projevy [...].²⁶⁹

Až po čase začínalo být vidět „na lidech lidské,“²⁷⁰ avšak Ludvíkovi, jak sám přiznává, toto přizpůsobení se trvalo déle, jelikož se ze začátku stranil a nechtěl se pustit svého starého ztotožnění vnitřního místa s tím vnějším. Stále se marně snažil dostat do oné definitivní postavy straníka, prokázat, že se sem dostal omylem. Až záhy přijímá, že vzdor je marný a vyčleňovat se nemá cenu, vždyť i on pouze vykonával jemu přiřazené role jako ostatní zde, a to, že je pak plnil na více procent, nikoho nezajímalo, nikdo v tom neviděl uvědomělost straníka, ale spíše vypočítavost „pétépáka.“

Zvykal jsem si tedy pomalu na to, že můj život ztratil svou kontinuitu, že mi vypadl z rukou a že mi nezbude nic jiného než začít konečně být i vnitřně tam, kde opravdu a neodvolatelně jsem. A tak se můj zrak postupně akomodoval na ono přítomné zvěcnění a já začal vnímat lidi kolem sebe; později než ostatní, ale přece naštěstí ne tak pozdě, abych se jim byl už zcela odcizil.²⁷¹

Ludvík tak pro nás zůstává stále postavou-hypotézou, neboť podle ostatních nenaplňuje definitivní pojetí komunisty a podle sebe zase pojetí „pétépáka.“ Objevuje se tu tedy rozpor mezi tím, kým má být a tím, kým se cítí být. Nabízí se pak otázka kým je, otázka, na cestě k jejímu zodpovězení se pak sám nutně ocitá...

Když si pak spolu s ostatními uvědomuje ono zvěcnění, snaží se mu vzdorovat, nejčastějším prostředkem tohoto vzdorování jsou pak ženy. Nicméně jsou tací, kteří si

267 Tamtéž, s. 43.

268 Tamtéž, s. 28.

269 Tamtéž, s. 47.

270 Tamtéž, s. 47.

271 Tamtéž, s. 52.

jistou subjektivitu ponechali a to prostřednictvím určitého druhu svobody, vzdorovat objektovosti tak úplně nemusí. Takovému Honzovi například bylo všechno jedno, „na ničem nelpěl a projevoval ke své budoucnosti lhostejnost, jež byla zdrojem jeho drzé bezstarostné svobodnosti.“²⁷² Podobně na tom byl Bedřich, ten odmítal vzít do ruky zbraň a „byl jediný, kdo si černé výložky dobrovolně vybojoval a byl šťasten, že je má. Proto se tu cítil svoboděn – i když se jeho svobodnost projevovala ne jako u Honzy drzostí, nýbrž právě naopak klidnou ukázněností a spokojenou pracovitostí.“²⁷³ Jejich svoboda tedy spočívala v tom, že svou současnou situaci nějak zvlášť neřešili, i zde dokázali žít svým způsobem sami za sebe. Honza si nic nedělal z nařízení a směle je porušoval, kdykoliv se mu zachtělo a u Bedřicha to bylo jeho vlastní rozhodnutí, že tu bude. To však u ostatních neplatilo, pak přicházeli na řadu ženy, neboť právě ony je dokázaly vytáhnout z té šílené mašinerie, jako by jim tak alespoň částečně navracely ukradenou subjektivitu, naději na normální život i mezi vyvrženými.

V Ludvíkově životě se tak objevuje Lucie, která se pro čtenáře ukazuje být, stejně jako děvče z Bílých bříz na podzim, postavou s tajemstvím, postavou-hypotézou, která směřuje k subjektu. I zde se jedná o postavu cizince, tzv. problematizující postavu, jejichž jedinečnost až výjimečnost jakožto subjektů jim dovoluje vměšovat se i do ukázněného řádu světa a do kompozice textu, nahlodávat jej a ničit.²⁷⁴ Její jinakost pak opět spočívá v tom, že je, stejně jako děvče, zvenčí, z prostoru za plotem, její vyhraněná subjektivita pak tedy nutně tkví v jejích možnostech, které má oproti „pétépákům.“ Ludvíkovi svým objevením tedy převrací všední místo kasáren v místo nevšední, ať je paradoxní, že to dělá právě svou všedností a obyčejností. Právě díky Lucii získává nový smysl, přestává být pouhým objektem a začíná opět „žít.“

Od onoho večera se ve mně všechno změnilo; byl jsem opět obydlen; nebyl jsem už jen tou žalostnou prázdnotou, v níž se proháněly [...] stesky, výčitky a žaloby; pokoj mého nitra byl náhle uklizen a kdosi v něm žil. [...] Začal jsem opět lpět na propustkách z kasáren a jednotlivé dny se mi měnily v příčle žebříku, po němž jsem stoupal za Lucií.²⁷⁵

Ludvík v Lucii spatřuje „svou vlastní – „zapomenutou“ jinakost, své zapomenuté bytí“²⁷⁶ a projektuje si do ní, co v ní sám potřebuje vidět (naději na normální život – obyčejnou naivní a mlčenlivou dívku, která ho miluje a která se ostýchá, protože postrádá zkušenosti), aby přežil dny na vojně. Lucie ho tedy okouzluje právě svou obyčejností a všedností a tím, že veliké dějiny ji prostě míjejí, což je to, co ukřivděn vyloučením k PTP právě potřebuje. Navíc, když rezignuje na dokazování toho, že sem nepatří, odhazuje i

272 Tamtéž, s. 52.

273 Tamtéž, s. 53.

274 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 571-572.

275 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 69.

276 HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 686.

masky a najednou se tu ocitá sám za sebe. Nicméně to však u Ludvíka vede k vyhocené subjektivitě, přes kterou není schopen vidět tu Luciinu a z Lucie vlastně činí objekt svých vlastních potřeb, což navíc bohužel vnímá až ve zpětné reflexi o mnoho let později:

Nevnímal jsem na ní (v slepém egocentrismu) nic než ty stránky své bytosti, které se bezprostředně obracely ke mně (k mé opuštěnosti, k mé nesvobodě, k mé touze po něze a laskavosti); nebyla pro mne ničím víc než funkcí mé vlastní životní situace; všechno, čím tuto konkrétní životní situaci přesahovala, všechno, čím byla jen sama sebou, mi unikalo.²⁷⁷

Začíná být tak patrné, že vedle toho, že ji redukoval na objekt, vnímal ji a vlastně nám ji i podával jako postavu-definici (jako vypravěč-postava, ale jen do konfrontace s Kostkovým pojetím její osoby a poznáním, že ji vlastně vůbec neznal). Vždyť se zpětně přiznal, že ji vnímal jen jako funkci své vlastní životní situace (viz ukázka výše)! Neměla tedy pro něj žádný přesah, žádné tajemství, byla pro něj jen tím, co tehdy u PTP potřeboval. Jedna věc tedy je, že nám ji prezentoval ve svém definitivním pojetí, druhá věc, že jí jako čtenáři moc nedůvěřujeme, neboť jsme si vědomi jeho subjektivní perspektivy jako vypravěče-postavy, toho, že ho do jisté míry omezuje. Vždyť z jeho vyprávění je od začátku patrné, že při vzpomínání na Lucii se soustředí stejně spíše jen na sebe, na to, co chtěl, aby na tomto místě znamenala pro něj – např.: „cítíl jsem, že v té dívce je klid, prostota a skromnost a že to všechno jsou hodnoty, které potřebuju [...]“.²⁷⁸ Jako čtenáři se tak stejně přikláníme k jejímu hypotetickému chápání, jelikož přemýšlíme i nad její stranou jejich vzájemného příběhu.

Promítali-li si postavy v *Bílých břízách na podzim* vlastní subjektivitu do děvčete a redukovali jí tak vlastně na objekt, to samé činí i Ludvík v *Žertu* s Lucií. Zde však Luciina podobnost s děvčetem nekončí. I u Lucie se znovu částečně objevuje její subjektivita (i když ne v takové míře jako u děvčete, neboť svůj subjektivní akt odporu ani není schopná Ludvíkovi zdůvodnit), když se naléhajícímu Ludvíkovi odmítne i napodruhé tělesně oddat (ač mu to slíbila) a následně, stejně jako děvče, prchá. Její zmizení pak Ludvík vnímá jen jako další křivdu na jeho osobě, neboť ve své zahleděnosti do sebe sama se do ní není schopen ani trochu vcítit, stále jí není schopen přiznat subjektivitu (na rozdíl od čtenáře) – vidí ji jen jako ztělesnění „nepřátelské moci“, loutku, jež jako by svým zmizením ještě umocňovala otázku „proč se mu dějí jen samá příkoří.“

Zdalo se mi, že jakási nadpřirozená síla mi stojí v cestě a pokaždé mi odtrhne od rukou to, pro co chci žít [...], že je to tatáž síla, která mi vzala stranu a soudruhy a vysokou školu; která mi pokaždé všechno bere a vždycky pro nic za nic a bez důvodu. Chápal jsem, že tato nadpřirozená síla vystupuje teď proti mně v Lucii, a nenáviděl jsem Lucii, že se stala nástrojem této nadlidské síly [...].²⁷⁹

277 KUNDERA, Milan. *Žert*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 240.

278 Tamtéž, s. 66.

279 Tamtéž, s. 113-114.

Nicméně stává-li se Lucie Ludvíkovi součástí oné otázky „proč,“ je zřejmé, že se i jemu se pomalu začíná jevit jako postava-hypotéza (ač jen jako hypotéza jeho vlastního příběhu, jestliže jí není schopen zatím přiznat vlastní subjektivitu), která zneklidňuje právě svou nejednoznačností. Jako děvče devatenáctiletému i Lucie svým zmizením totiž Ludvíkovi bere jeho vysněný svět – její osobou navrácené možnosti, naději na normální život, a neodchyluje se tak od problematizující postavy směřující k subjektu (ač ji jí Ludvík přiznává až zpětně), která Ludvíkovi převrátila všední místo kasáren v místo nevšední, bolestně mu připomněla, co vyloučením k PTP nemůže mít a sama (jako děvče) v podobné deziluzi nenávratně ztraceného prchá.

Jako Lustig i Kundera pak příznačně volí mladého a životem nezkušeného hrdinu, neboť právě na něm se nejlépe demonstrují hrůzné dopady nesvobody:

[M]yslil jsem na svou ubohost, smutnou ubohost neúspěšného mládí, ubohost nekonečných týdnů bez ukojení, ponižující nekonečnost nesplněné touhy; vybavovalo se mi marné dobývání Markéty, ohavnost blondýny na žacím stroji a znovu marné dobývání Lucie. A chtělo se mi hlasitě žalovat: proč musím být ve všem dospělý, jako dospělý souzen, vylučován, označován za trockistu, jako dospělý poslán do dolů, ale proč v lásce nesmím být dospělý a musím polykat všechnu potupu nedospělosti?²⁸⁰

I u Ludvíka, stejně jako u devatenáctiletého, se největší hořkostí stává to, že s Lucií ví, co ztratil, ví, že to jde mít, ale že on to tady už nutně mít nemůže (to, že to celé bylo vlastně klam, který si sám vytvořil, se dozvídá až roky poté). Není pak divu, že právě se ztrátou Lucie začíná pro Ludvíka teprve „to dlouhé údobí beznaděje a pustoty,“²⁸¹ podobně jako pro devatenáctiletého znamenala ztráta děvčete návrat do ještě sevřenějšího prostoru neautenticity a kolektivního živoření. Návrat k původní a snad ještě horší objektovosti je tedy i u Ludvíka nesporný, v *Žertu*, zdá se, tato neautenticita a vlastní objektovost přesahuje prostory PTP:

Ano a zde, v okamžiku, kdy jsem ztratil Lucii, začalo vlastně teprve to dlouhé údobí beznaděje a pustoty, jehož obrazem se mi na chvíli stala kalná periferní scenérie mého rodného města, do něhož jsem přijel na krátkou návštěvu. Ano, od tohoto okamžiku to teprve začalo: Během těch deseti měsíců, co jsem byl v kriminálu, mi zemřela maminka a já jsem jí nemohl ani na pohřeb. Pak jsem se vrátil do Ostravy mezi černé a sloužil jsem ještě další plný rok. V té době jsem podepsal slib, že po vojně zůstanu tři roky pracovat v dolech, protože se rozšířila zpráva, že ti, kdo nepodepíší, by zůstali v kasárnách ještě o nějaký rok déle.²⁸²

Není se čemu divit, že když o patnáct let déle dostává šanci vymotat se z oné řízenosti svého života, z onoho kolotoče křivd jemu se dějících, a stát se pánem svého

280 Tamtéž, s. 112-113.

281 Tamtéž, s. 119.

282 Tamtéž, s. 119-120.

osudu (a tedy konečně subjektem!), chopí se jí se vším všudy. Na pořadu dne se tak ocitá pomsta za celoživotní vyvržení. Jistým předznamenáním nezdaru se stává Lucie. Lucie, která mu byla doposud doslova nostalgickým mýtem (v kadeřnictví si ani není jist její podobou!), Lucie, která svým objevením znovu oživuje a rozvíjí otázku „proč se mu dějí samá příkoří“ dalšími otázkami „proč“ dotýkajících se přímo její osoby – proč mu to udělala, proč se mu neoddala a proč mu následně zmizela, když ho údajně milovala? Závažněji však v kontextu Ludvíkovy opět objevené subjektivity a tedy i pomsty vyvstává otázka nová – proč ji znovu potkává, to má mít jejich příběh ještě nějaké pokračování? To, že začíná svůj život luštit skrze Lucii, skrze jedinou opravdovou lásku jeho života, je pak nasnadě. Když mu pomsta i přes jeho veškerý zápal nevychází, vnímá to, právě s přítomností Lucie, jako *déjà vu*. Vidí v Lucii opět jen loutku v jeho životě tak známé „nepřátelské moci:“

[N]apadlo mne, že asi znám vyluštění rébusu a že vím, proč se Lucie mihla přes scénu těchto dvou dnů: jen proto, aby proměnila v nic mou mstu, aby proměnila v páru všechno, za čím sem jel; neboť Lucie [...] je přece bohyní unikání, bohyní marného běhu, bohyní páry; a mou hlavu stále drží ve svých rukou.²⁸³

Zlom nastává po konfrontaci s Kostkovým vnímáním Lucie, po jeho vyprávění jak to bylo s Lucií doopravdy. Zjišťuje totiž, že Lucie od něj neprchla nesmyslně proto, že byla ostýchavá, ale proto, že za sebou měla otřesnou zkušenost zneužívání. Ludvíkovi tak až v tomto bodě dochází omyl celého jeho počínání, totiž, že ji díky zaslepenosti dané dobou jako i mladické zaslepenosti sebou samým vnímal jako postavu-definici (jako funkci své vlastní životní situace; viz výše), že si ji objektivizoval, až teď si uvědomuje její subjektivitu, kterou ji nedovolil projevit. Až teď vidí, že není tím, čím se mu zdála být, že to byl opět jen další klam (který si navíc sám vytvořil, neboť to byl právě on, kdo Lucii nasadil masku). S tímto prozřením jsou pak tedy spojeny motivy masek a mládí, které se sice textem prolétají už od začátku, ale až zde, v okamžiku prozření se ukazují být jako opravdu stěžejní. Je zde totiž patrná Ludvíkova nenávisť vůči mládí, kterému dává svoji zaslepenost za vinu:

Zalila mne vlna hněvu vůči mně samotnému, vůči mému tehdejšímu věku, pitomému lyrickému věku, kdy je člověk sám sobě příliš velkou záhadou, aby se mohl obracet k záhadám, jež jsou mimo něho [...].²⁸⁴

Když pak Ludvík pozoruje Jízdu králů, dochází skrze zahaleného krále, zdá se, k dalšímu poznatku:

[A] možná, projelo mi najednou hlavou, možná, že to vůbec není král, možná, že je to královna; možná, že je to královna Lucie, která se mi přišla zjevit ve své pravé podobě, protože její pravá podoba je právě zakrytá podoba.²⁸⁵

283 Tamtéž, s. 208.

284 Tamtéž, s. 241.

285 Tamtéž, s. 253.

Motiv masek se stává příznačný, neboť Ludvík si uvědomuje, že ani skrze Kostku nemá šanci Lucii poznat, jelikož jeho vyprávění představuje jen další legendu, další subjektivní interpretaci jejího života, uvědomuje si vůbec marnost celého tohoto snažení dobrat se pravdy. Vždyť nic nebylo tak, jak se zdálo! Naléhavě začíná znít otázka, co je vlastně pravda a co lež. Je-li Ludvíkovi sebrána i ta poslední iluze o jeho životě, o jediné opravdové a ryzí hodnotě jeho života, čemu má pak věřit? Přijme-li totiž, že celý život žije ve lži, co to vypovídá o jeho životě? O jeho smyslu? Nelze se tak v závěru neshodnout, že i Lucie se nakonec stává Ludvíkovi stejně jako děvče devatenáctiletému zasvětitelkou do světa bez iluzí a tedy nutně znovu i do ještě horší objektovosti, do světa neustálého neztotožnění a faktu, že nic už nebude tak, jak to snad dřív ještě mohlo být. Na Ludvíkovi se ukazuje, že narušení vztahů dobou je trvalé a člověk se vyjevuje být v jeho důsledku patrné krize komunikace nepoznatelný – masky přetrvávají. Lucii tedy nemůže vnímat jinak než jako nerozluštitelnou postavu-hypotézu, hypotézu, kterou nyní Ludvík nevztahuje už jenom k svému vlastnímu příběhu, ale tuší, že má svůj vlastní příběh, ač je jako ten jeho rovněž příběhem zpusťování:

Vina byla jinde a byla tak veliká, že její stín padal široko daleko na celý svět nevinných věcí (i slov) a pustošil je. Žili jsme, já i Lucie, ve zpusťoveném světě; a protože jsme neuměli zpusťované věci litovat, odvrátili jsme se od nich, ubližující tak jim i sobě.²⁸⁶

Chtěl-li Ludvík vidět v Luciině objevení se na scéně nějaké poselství a odpověď na onu otázku „proč se mu dějí jen samá příkoří,“ vypadá to, že pochopením toho, že i ona má svůj příběh (svojí subjektivitu!) se mu ho dostává. Právě díky Lucii totiž začíná chápat, že nejen jemu bylo ublíženo, ale i on ublížil a to dokonce lidem, kterým miloval. Doba pustošila a ve svých nekončících odrazech stále pustoší (onen neustálý kolotoč křivd), stále je jako loutky drží ve svých rukou... Lucie je tedy i v závěru onou problematickou postavou, postavou-hypotézou, subjektem, který však v odrazech totalitního zpusťoveného světa objektivitu a dezindividualizace nelze poznat.

Vrátíme-li se pak k Ludvíkovi a jeho luštění života, k dobrání se smyslu toho, co se mu stalo a proč to tak muselo být, je očividné, že po nevydařené pomstě dostává celé luštění trpký příděch, neboť zjišťuje, jak absurdní bylo požadovat smysl a zadostiučinění v nesmyslné době:

A tu jsem si uvědomil, jak bezmocné je chtít odvolat svůj vlastní žert, když já sám s celým svým životem jsem zahrnut do žertu mnohem všeobsáhlejšího (pro mne nedohledného) a naprosto neodvolatelného.²⁸⁷

O co horší je zjištění, že se celý život zabýval vyluštěním nevyluštitelného, že se příliš ohlížel do minulosti (bohužel nezvratitelné) místo toho, aby žil. Deziluze o navrácení

286 Tamtéž, s. 298.

287 Tamtéž, s. 274.

harmonie, je pak více než hmatatelná, jelikož si Ludvík uvědomuje, že „vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno. Úlohu odčinění (pomstění i odpuštění) zastoupí zapomenutí.“²⁸⁸ Zde se nám dále na scénu skrze Jízdu králů dostává opět motiv masek pramenící z krize komunikace, která ústí v nepoznatelnost člověka. Její význam je totiž ztracen v překladu, lidé jsou líní naslouchat, vše bude zapomenuto! Zvláště pak individuální osud, vždyť slečně Brožové naprosto generačně splývají tak různí představitelé doby, jakou jsou v opozici stojící Zemánek versus Ludvík. Na to nám navazuje další důležitý motiv knihy – mládí, totiž právě to způsobuje opakování dějin, je to právě jeho neschopnost naslouchat, naivita, hraní a vlastní ideály, které vlastně ústí v onu jeho nepoučitelnost. Je tedy zřejmé, že vyloučit svůj život a dobrat se jeho smyslu v absurdním světě, ve kterém přetrvávají masky, je nemožné. Stejně jako Lucie tedy představuje i Ludvík v závěru postavu-hypotézu a objekt doby (jako i ostatní postavy), vždyť mu byly vyrvány veškeré přesvědčení i jistoty, neví, co je pravda, a jediné, co mu zbývá, je deziluzivní vidina budoucnosti v neustálém neztotožnění a skepsi. Konec našim hrdinům prostřednictvím Ludvíkovo prozření (skrze Ludvíka k němu ostatně dochází všichni) nedává žádnou naději, žádné východisko, vždyť nejhorším zjištěním se jeví vlastně ono polidštění „nepřátelské moci,“ které je v závěru naznačeno. To, že všichni se podíleli, všichni za to můžou (onen kolotoč křivd) a nemá to konce, neboť vystřízlivěnou starší generaci vystřídá zase to nepoučitelné mládí.

Ludvík tedy představuje scelující prvek všech vypravěčů-postav, neboť právě jeho křivda a následná pomsta je pohonem děje, právě díky jeho osobě začínají prozírat i ostatní postavy. Kostka si tak obhájí svojí nepodobnost s Ludvíkem, aby záhy zjistil, že se vlastně až tak moc neliší. Vždyť už samotná výstavba jeho vyprávění, založená na patrné obhajobě a přesvědčování imaginárního Ludvíka (a tím vlastně sama sebe) značí nejistotu nad sebou samým, nad svým počínáním:

Když jste seděl včera v křesle proti mně, Ludvíku, nechtěl jsem se vás dotýkat. Řeknu vám to tedy aspoň teď, když už jste proti mně zase tak, jak vás nejlépe znám, jako má představa a stín [...].²⁸⁹

Že je to málo, Ludvíku? Nikoli. Je to dosti a já jsem šťasten. Jsem šťasten, šťasten, šťasten...²⁹⁰

Stejně jako Ludvík se tak vlastně sebeanalyzuje, ač si toho možná není vědom. To nám napovídá, že půjde rovněž o postavu-hypotézu. V závěru je pak i jemu otřeseno jeho přesvědčením a základními jistotami, i on začíná pochybovat o své životní pravdě,

288 Tamtéž, s. 279.

289 Tamtéž, s. 220.

290 Tamtéž, s. 237.

jež pro něj byla Bůh (a tedy, že vše konal v jeho jménu), a přibližuje se tak skeptickému Ludvíkovi:

Ó Bože, je to opravdu tak? Jsem opravdu tak uboze směšný? Řekni, že to tak není!
Ujisti mne! Ozvi se, Bože, ozvi se hlasitěji! Vůbec tě neslyším mezi tou změtí nejasných
hlasů!²⁹¹

Rovněž si uvědomuje, že i on křivdil – své ženě, kterou opustil, jako i Lucii, kterou chtěl vyléčit a vlastně byl jen další z těch, kdo jí ublížil, když ji jako svou ženu opustil. I on se tedy podílel na kolotoči křivd, na všeobecné vině za dobu, i on je její loutkou a sám sobě nevyluštitelnou postavou-hypotézou, jelikož i on prozírá a ocitá se tváří v tvář nesmyslnému světu, nevěda co se sebou, nevěda jak dál žít bez jistot, které jsou nadobro ztraceny.

Stejně tak Helenino prozření má co dočinění s Ludvíkem, ač se k němu ze začátku paradoxně upíná kvůli tomu, že s ním má pocit, že své ideály a vkus měnit nemusí. Helena je totiž představitelkou naivity a tupé víry ve stranu pokrytecky přehlížející, že realita se změnila. Dogmaticky setrvává ve svých starých postojích, neboť jsou jí po odchodu manžela jedinou hodnotou, která dává smysl a jakýsi řád jejímu životu („jenom strana se na mně nikdy neprovinila“²⁹²). Helena tedy zaujímá jistý protipól současného skeptického Ludvíka a zároveň se svým způsobem blíží jeho mladickému naivnímu já, které bylo naprosto oddané straně:

[A]ť smutek není spojován s mým jménem, ta Fučíkova věta je mé heslo, a nevádí mi, že je dnes to heslo z módy, možná, že jsem pitomá, ale ti, co mi to říkají, jsou také pitomí, mají také svá hesla a slovíčka, absurdnost, odcizení, nevím, proč bych měla svou pitomost vyměnit za tu jejich, nechci svůj život rozlomit v půli, chci, aby to byl jeden můj život, jeden od začátku do konce, a proto se mi tolik líbil Ludvík, protože když jsem s ním, nemusím měnit své ideály a vkus [...].²⁹³

Odmítá se přizpůsobit novému světu a zuby nehty se drží svého starého ztotožnění se vnitřního místa s vnějším a zdá se, že tak reprezentuje postavu-definici, neboť se stále pasuje do role vzorného straníka:

[N]ejsem v posledních letech v rozhlase moc oblíbená, prý jsem sekyrářka, fanatička, dogmatik, stranický pes a já nevím ještě co, jenomže já se nebudu nikdy stydět za to, že mám partaj ráda a že pro ni obětuju všechn svůj volný čas.²⁹⁴

291 Tamtéž, s. 238.

292 Tamtéž, s. 19.

293 Tamtéž, s. 15.

294 Tamtéž, s. 19.

Nicméně Ludvík k ní přistupuje v masce a rozehrává hru, při níž z ní činí pouhý objekt své pomsty (a vidí ji tak vlastně také v definitivním pojetí, neboť je mu prostředkem s jedinou funkcí – pomstít se), aby v závěru hra převzala otěže a ukázala, kdo je tu pán:

[A]le tělo bylo tu, tělo, jež jsem nikomu neužmul, nikoho v něm nepřemohl a nezničil, odložené tělo, opuštěné manželem, tělo, které jsem chtěl zneužít a které zneužilo mne, a teď se z toho drze raduje, poskakuje a vyvádí.²⁹⁵

Je zde patrná nemožnost udržet si subjektivitu, ale i kolotoč křiv, který se neustále točí. Když pak Ludvík Heleně oznamuje, že je konec, nevěří mu, neboť jí to nezdůvodňuje. Představa světa bez něj je děsivá, neboť ji konfrontuje s nevyhnutelným prozřením, před kterým ji na začátku bránil. Svým odmítnutím ji vlastně vyhošťuje z jejího světa mladických ideálů, jako by představoval poslední most k tak nepevné minulosti: „[T]obě Ludvíku nerozumím, ty jsi za mnou přišel v masce, přišel jsi mě vzkřísit a vzkříšenou zničit [...]“²⁹⁶ Jako Ludvík je i ona vyhoštěna něčím, čemu naprosto věřila a stejně jako on musí čelit neodbytnému novému světu postrádající smysl. Tomu se však ještě naposled pokouší vzdorovat zoufalým subjektivním činem, při němž spolýká prášky. Ten však vyznívá jen jako další žert, když se ukáže, že spolýkala laxativa a Ludvík ji s jejím dopisem na rozloučenou nachází na záchodě. Zase se stává objektem rozehrané hry. I její život se pak zdá být fraškou, neboť stejně jako ostatní postavy prozírá skrze základní hodnotu jejího života, která se obrací v prach a dává tušit novou realitu a nemožnost vyhnout se jí. Opět máme co dočinění s nepoznatelností jedince a s přetrváváním masek – vždyť Ludvíka neznala a nikdy znát nebude a sama je absolutně ztracena a netuší, kým má v novém světě být. V závěru tedy i ona reprezentuje postavu-hypotézu a objekt smýkaný dobou.

S Jaroslavem se pak Ludvík přátelí už od dětství, dokonce spolu sdílejí i společnou vášeň – hrají spolu v cimbálové skupině. A právě Ludvík obrací kapelu ke komunismu, neboť ho kamarádům vylicí jako jedinou sílu, která má schopnost vyzdvihnout a znovu oživit moravskou lidovou píseň – „vytvoříme současný životní a umělecký sloh“²⁹⁷ což jako milovníci folklóru nedokáží odmítnout. Když Jaroslav potkává Ludvíka po letech v rodném městě a on dělá, že ho nevidí, nutí ho to ke zpětným reflexím a analýzám jeho vztahu s ním. Vždyť to byl jeho nejvěrnější druh! Vztah s ním a posléze jeho vychladnutí na něj nutně mělo vliv a utvářelo ho. Tím, že pak zkoumá jejich vzájemný vztah, zkoumá i sám sebe se a jeví se tak jako postava-hypotéza. První trhliny ve vztahu s ním pak objevuje zpětně na své svatbě, zde se totiž jejich cesty začínají viditelně rozdělovat. Zatímco Ludvík popisuje Jaroslavovi jeho vyloučení ze strany a ze školy, Jaroslav se žení a nadto se těší na zahraniční turné souboru. Vzniká mezi nimi propast, která se při dalším setkání jen prohlubuje – Ludvík je dobou ukřivděn a po vyloučení k PTP, kriminále a práci v dolech

295 Tamtéž, s. 207.

296 Tamtéž, s. 272.

297 Tamtéž, s. 138.

nevěří už nadále v její ideály, kdežto Jaroslav se na ně stále upíná, neboť jsou spojeny s jeho milovaným folklórem, jenž tak jak Ludvík předpověděl, v rámci komunistické propagandy oživil a pojal jako svůj životní styl a spojil ho tak se svými životními hodnotami (domov, jeho žena Vlasta – „chudobná děvečka“²⁹⁸), kterých se nechce vzdát. Nicméně po setkání s vystřízlivěným a cynickým Ludvíkem začíná i Jaroslav díky němu tušit postupné změny:

Od té doby, co jsme spolu naposledy mluvili, to všechno začalo. Rok od roku jsem cítil, jak kolem mne přibývá siroby a uvnitř mne klíčí úzkost. Byl čím dál víc únavy a čím dál míň radosti a úspěchů. [...] A zdá se mi, že to byl Ludvík, kdo rozkázal, abych byl sám. Protože k samotě neodsuzují člověka nepřátelé, ale kamarádi.²⁹⁹

Jejich vztah je doslova prokletý, není tak divu, že když ho Jaroslav potkává znovu v době, kdy už se unaven těší, že své poselství v podobě královské koruny v Jízdě králů předá synovi Vladimírovi, vidí to jen jako černé znamení. To, že se vyplní, začíná tušit, když je mu řečeno, že jeho syn v Jízdě králů přece nejede a on náhle neví, čemu má věřit: „Můj syn. Neblíží člověk. Stojím před ním a nevím, je-li to on či ne. Co tedy vím, nevím-li ani toto? Jaké mám jistoty na tomto světě, není-li ani toto moje jistota?“³⁰⁰ Tak jako ostatní postavy i Jaroslav ztrácí základní jistoty, navíc se zde jeden z důležitých motivů knihy – maska převrací zase do původního významu – skrýt. Poznatelnost a jistoty jsou jen zdánlivé. Rovněž je zde patrný střet generací: – [...] Vladimír má všude dveře otevřené. Jenom proto, že jeho otec jsi ty. Vladimírovi je to trapné. Umíš to pochopit? –³⁰¹ Jako u ostatních postav i zde můžeme vidět kolotoč křivd, přílišné soustředění na svůj svět, na svoji subjektivitu a v tomto důsledku objektivizování ostatních a tak i činění křivd na nich. Vždyť Jaroslav svého syna tlačí do Jízdy králů a vůbec ho nezajímá, že o to nestojí, že má svůj svět kytar a motocyklů (pro Jaroslava „[b]lbý a cizí svět“³⁰²). Svou ženu Vlastu si zase stylizuje do role „chudobné děvečky“, postavy z lidových písní.³⁰³ Sám se neměně nepřijímá její proměnu, nový moderní svět, zvláště když ho zradila skrze jeho svět, zařídila, aby Vladimír nemusel jet v Jízdě králů. Nejdřív Ludvík, teď jeho vlastní žena se synem! „Protože k samotě neodsuzují člověka nepřátelé [...],“³⁰⁴ je těmi neblížími vyhoštěn ze svého vlastního světa a neví, co se sebou, jak dál. Ani o jeho hypotetickém charakteru tedy v závěru nepochybujeme: „Kam mám jít? [...] Kam patří já? Jsem starý, opuštěný, vyhoštěný král. Poctivý a ožebračený král bez nástupce. Poslední král.“³⁰⁵ Je loutkou doby, s níž se dohrálo, nemá následovníka, vše bylo zbytečné,

298 Tamtéž, s. 145.

299 Tamtéž, s. 159.

300 Tamtéž, s. 263.

301 Tamtéž, s. 291.

302 Tamtéž, s. 291.

303 Tamtéž, s. 145.

304 Tamtéž, s. 159.

305 Tamtéž, s. 293.

neboť mladá generace má své ideály, svá zalíbení a zdá se, že si potřebuje udělat své vlastní chyby: „Proč by ne. Zajímají ho víc motocykly než opentlené kobyly. Co na tom. Vladimír je moderní člověk.“³⁰⁶

Jak bylo zmiňováno, právě díky Ludvíkovi začínají prozírat i ostatní postavy-vypravěči. Vždyť je to právě prostor PTP, který stojí za jeho postupným střízlivěním z doby, zatímco ostatní ještě žijí hluboce zakořenění ve svých sebeklamech (Kostka, Jaroslav, Helena a rovněž Zemánek). Vstupem k PTP se totiž postavy počínají ostatním jevit všechny jako jasné a na vlas podobné postavy-definice – nepřátelé režimu schopni všeho, z toho pak pramení nedůvěra a tedy i patřičné chování k nim. V takovémto prostředí pak sebeklam moc dlouho nevydrží, jak záhy zjišťuje i Ludvík:

Začal jsem chápat, že není síly, která by mohla změnit onen obraz mé osoby, který je uložen kdesi v nejvyšší rozhodčí síni lidských osudů; pochopil jsem, že tento obraz (jakkoli nepodobný mně) je mnohem skutečnější než já sám; že je nikoli on mým, nýbrž já jeho stínem [...].³⁰⁷

Když pochopí, že vzdor je marný, že stranit se nemá cenu, začíná vnímat lidi kolem. Nicméně vykonáváve přiřazené role, počíná si být vědom i jejich objektivizace na tomto místě („[z]věcnění, které nás postihlo [...].“³⁰⁸ viz už v této podkapitole výše). Většina z nich se jí pak snaží vzdorovat, u Honzy s Bedřichem však Ludvík objevuje jistý druh subjektivity, potažmo i svobody na tomto místě – Honza projevuje lhostejnost ke své budoucnosti a Bedřich si zase své místo mezi PTP sám vybojoval mírovými manifesty, nechtěl sloužit se zbraní. I zde tedy dokáže žít svým způsobem za sebe.³⁰⁹ Avšak to, že tato subjektivita je relativní, je více než patrné – Honza je v závěru za jeden ze svých průšvihů postaven před prokurátora a Bedřich je sice šťasten, že nemusí bojovat ze zbraní, ale i on pociťuje jako ostatní všeobecný „smutek z žalostného milostného horizontu“³¹⁰ a i on vykonává přiřazené role, ať už je to z jakéhokoli důvodu. A tak jsou stejně jako všichni ostatní viděni okolím jen jako loutky kdykoli zaměnitelné jedna za druhou, jako stejné postavy-definice – „pétépáci.“

Další „pétépák,“ Standa, proti objektivizaci bojuje svatbou, stejně jako Ludvík nachází ochranu před prázdnotou tohoto místa v ženě. I jeho sebeklam o vyvážnutí ale dostává ránu, zjišťuje, že opravdu nebylo moudré oženit se s dívkou (před svatbou ji ani nebral vážně!), jen proto, aby unikl z toho tady. Dozvídá se totiž, že ho žena podvádí, utíká za ní, aby byl v závěru chycen a souzen pro dezerci. Alexej pak představuje bojovnějšího a naivnějšího Ludvíka, věří v boj za svoji pravdu i na tomto místě – snaží se za každou cenu dokázat, že je komunista. Nicméně mu to díky jeho nedomrlosti

306 Tamtéž, s. 291.

307 Tamtéž, s. 48.

308 Tamtéž, s. 47.

309 Viz už výše v podkapitole - str. 63.

310 Tamtéž, s. 61.

a dětskému vzezření moc nevyhází, ač by chtěl plnit úkoly na sto procent, častěji se mu to podaří na podprůměr, za což je dokonce jednou potrestán za domnělou sabotáž. Když je pak za svůj další nezdařilý kousek – dopis se stížností na velitele, vyloučen ze strany a rozplývá se i jeho sebeklam, nedokáže dál nést svoji objektovost (kterou podněcuje mimo jiné i šikana na něm) a páchá sebevraždu.

Ztráta sama sebe a v závěru i překroucení charakteru je na tomto místě tedy více než patrná. Vždyť Ludvík při incidentu s šikanováním Alexeje, s následným do tragična vyznívajícím vtípkem na něm, když ho polévají vodou, ale už nežije, na tomto místě nadobro ztrácí ideály o člověku:

A začal jsem si uvědomovat, že náš černý kolektiv je stejně s to uštvat člověka (poslat ho do vyvržení a na smrt) jako kolektiv lidí v někdejším sále a jako snad každý kolektiv lidí.³¹¹

Zdá se tedy, že jsou opravdu schopni všeho, že přiřazené role opravdu začali plnit, tak, jak by snad na začátku ani oni sami neočekávali. Stěžejně se ale vyjevuje to, že s tímto prozřením vůči svým druhům přichází jeden z nich, že tak, jak je viděli předtím ostatní vně, je začíná vidět i Ludvík uvnitř. Refleктоval-li pak na začátku boj s jejich objektivizací, začínáme tušit, že ho zde nadobro prohráli. Opravdu se staly dokonalými loutkami! Masou lidí, která je schopna spolčit se proti svému druhu ve vyvržení a podporovat tak onen stále se točící kolotoč křivd. To by hovořilo pro jejich definitivní charakter. Nicméně, vezmeme-li v úvahu to, že na rozdíl od dalších postav, které jsou zároveň vypravěči, nemají svůj vlastní hlas a je zde tedy zřejmá jistá nejednoznačnost, můžeme se rovněž přiklánět k jejich hypotetickému chápání. Vždyť i Ludvík cítil rozpor mezi tím, kým má být („pétépák“) a kým se cítí být (komunista), i když vlastně také v závěru naplnil roli „typického pétépáka“ (a zůstal tak objektem) – byl souzen za dezerci. Tuto verzi nadto podtrhuje fakt, že Ludvík nejenže sebeanalyzuje sebe, ale i všechny kolem a dochází k tomu, že za vše viní mládí, protože má tolik tváří, je tak naivní a tvárné:

Mladí lidé přece za to nemohou, že hrají; že jsou nehotoví, ale jsou postaveni do hotového světa a musí v něm jako hotoví jednat. Použijí proto honem forem, vzorů a předloh, těch, které se jim líbí, které nosí, které jim sluší – a hrají.³¹²

To by svědčilo pro jistý vývoj, jako by se mládí chytalo hotových definic, aby se z nich později mohlo vymaňovat, zpochybňovat je i sebe. Dalo by se tedy říct, že Ludvíkovým prozřením z doby, jako i prozíráním ostatních postav-vypravěčů se i ostatním postavám dá přičíst podobná nejistota z doby, ztráta základních hodnot a tedy i možný hypotetický charakter spojený s deziluzí, ztrátou a potažmo hledáním sebe sama (své subjektivity) v novém světě.

311 Tamtéž, s. 118.

312 Tamtéž, s. 87.

Mluví-li pak Ludvík o mladistvých hercích, nezapomíná na Markétu, Zemánka, chlapečka-velitele a představitele nové generace – Jindru a slečnu Brožovou. U nich jako by byla vystupňovaná jejich definitivnost právě zvýrazňováním jejich mladických rysů a tedy i jejich mladého věku. Markéta „chodila do prvního ročníku a bylo jí devatenáct let,³¹³ díky svému mládí pak byla „důvěřivě prostoduchá; neuměla se nikdy podívat za věc a viděla jen věc samu [...].“³¹⁴ Mladému veliteli „bylo asi pětadvacet, ale vypadal ještě mladší, vypadal jako chlapeček; tím víc si dával záležet na tom, aby jeho vystupování bylo co nejpůsobivější a zjednálo mu respekt.“³¹⁵ Právě díky mládí je patrná jejich stylizace do ustrnulých rolí – definic: „A co Zemánek, který byl zničehonic prochnut sentimentálním patosem morálnosti? To nebyla role?“³¹⁶ Vždyť byli mladí a nesli masky, nevěděli ještě, kdo jsou, kým mají být.

Toto hledání vlastní identity pak Ludvík zdůrazňuje někdy i „pojmenováním,“ mladého důstojníka totiž nikdy nezmiňuje jménem, nejčastěji ho nazývá chlapečkem-velitelem nebo jenom velitelem, ovšem ani v tomto případě neopomene do kontextu zakomponovat nějakým způsobem jeho mládí. Redukce postavy na hodnost by značila základní motivaci (nutnost pojmenovat), nicméně je-li k hodnosti přidáno na stejnou úroveň zástupné pojmenování „chlapeček,“ patrně se zde vyjevuje stvořenost s určitou motivací – přiřčenit postavu k určitému bloku postav – k mladickým hercům. Na jednu stranu se tedy jedná o bezejmennost, která podobně jako u postav v *Bílých břízách na podzim* značí vytrácející se totožnost jedince, na straně druhé můžeme hovořit i o „jméně“ mluvícím, jelikož zástupné pojmenování „chlapeček“ vlastně postavu redukuje na jeden podstatný rys, v našem případě na mladost (a jeho projevy). To se jeví věrohodně, neboť jde o subjektivní pohled postavy-vypravěče, který mládí reflektuje zpětně a viní ho za jeho naivnost a tvárnost, nenávidí ho. Je to pak právě i Ludvík, který si touto nenávistí uchovává chlapečka-velitele v jeho definitivním pojetí, vidí ho jako člověka, kterého musel nenávidět, vždyť byl pro něj ztělesněním jeho tehdejší reality, zla, které se mu dělo u PTP:

Tehdy jsem k němu neuměl cítit nic jiného než nenávist, a nenávist vrhá příliš ostré světlo, v němž se ztrácí plastičnost předmětů. Viděl jsem ve veliteli prostě jen mstivou a úskočnou krysu, dnes ho však vidím především jako člověka, který byl mlád a hrál.³¹⁷

Ze stejného důvodu se brání i smíření se Zemánkem, neboť toho musel a stále musí nenávidět. Ten přeci stál na počátku toho všeho, všeho zla spáchané na jeho osobě, které nemá konce: „Jak mu vysvětlím, že nenávistí k němu vyrovnávám tíhu zla, jež dopadla na mé mládí, na můj život?“³¹⁸ To proto si ho uchovává v podobě, ve které to lze – v jeho

313 Tamtéž, s. 26.

314 Tamtéž, s. 31.

315 Tamtéž, s. 83.

316 Tamtéž, s. 88.

317 Tamtéž, s. 87.

318 Tamtéž, s. 261.

ustrnulé mladické verzi zavlého straníka. Nicméně přiznáním jejich naivního mladického nehotového já, které se upínalo na vzory a předlohy jim vlastně přiznává i nynější hypotetičnost, to, že už nemusejí být těmi loutkami doby, kterými bývali – definitivnost daná mládím a dobou mohla pominout (jak musí s hořkostí přijmout při setkání s proměněným Zemánkem). Mohla pominout, avšak jedny mladé herce alternují další, na řadu přichází nová generace mladických herců, s novými definicemi, kterých chtějí dosát, tak zoufale se bránící těm předešlým – viz generační manifestace představitelky nastupující generace slečny Brožové, která se brání Ludvíkovu generačnímu nepochopení:

Nazval jsem ji žertem „dogmatikem autostopu.“ Odpověděla mi prudce, že není dogmatikem, ani revizionistou, ani sektářem, ani úchylkářem, že není uvědomělá ani neuvědomělá, že to všechno jsou slova, která jsme vymysleli my, která náležejí nám a jim jsou cizí.³¹⁹

S dalším představitelem nové generace, Jindrou, se zdá, že Ludvíka spojuje více. Chápe a snad by se dalo říct, že soucítí s jeho potupným jinošským údělem, při němž musí, stejně jako Ludvík kdysi „polykat všechnu potupu nedospělosti.“³²⁰ Marně miluje Helenu, která o něj nemá zájem a nadto je díky jeho laxativům, která má schovaná do tuby od algeny zostuzena a odkrývá tím vlastně směšnost jeho choroby, kterou se pokoušel jinou tubou skrýt. Na scénu se tak zase dostávají masky. „[T]uba od algeny měla skrýt směšnost jeho choroby stejně jako texasky a mohutná bunda směšnost jeho dětské vizáže; styděl se za sebe a s námahou nesl životem svůj jinošský úděl [...].“³²¹ Ale jak bylo zmiňováno výše, „[m]ladí lidé přece za to nemohou, že hrají; že jsou nehotoví, ale jsou postaveni do hotového světa a musí v něm jako hotoví jednat.“³²² A tak prozření a hypotetičnost jedné generace střídá nebezpečná definitivnost a urputnost víry té nastávající. Deziluze přetrvává, dějiny se opakovaly, opakují a budou opakovat...

Zaměříme-li se pak na osu heroičnost ↔ neheroičnost, zdá se, že naše postavy tendují díky své převládající objektovosti (představují objekty smýkané dobou) spíše k neheroičnosti – viz Ludvík:

Nevzpomínám na to rád, nemluvím o tom rád a je mi mimochodem protivné, vychloubají-li se dnes svým osudem ti, kteří byli podobně jako já vyvrženi vlastním hnutím, v něž věřili. Ano, zajisté, kdysi jsem si také heroizoval svůj vyvrženecký osud, ale to byla falešná pýcha. Musil jsem časem sám sobě nemilosrdně připomenout, že jsem se nedostal k černým proto, že jsem byl statečný, [...]; ne, mému pádu nepředcházelo žádné důstojné drama, byl jsem spíš objektem než subjektem celého svého příběhu a nemám se tedy (...) vůbec čím chlubit.³²³

319 Tamtéž, s. 262.

320 Tamtéž, s. 113.

321 Tamtéž, s. 288.

322 Tamtéž, s. 87.

323 Tamtéž, s. 120.

Nicméně ani jim nelze upřít občasné heroické tendence, při kterých na okamžik naleznou ztracenou subjektivost a osobitost, aby ji v závěru zase ztratili. Tyto heroické tendence, pak tedy povětšinou končí nezdarem, dokonalým příkladem je toho Ludvíkova nevydařená pomsta, Helenin pokus o sebevraždu, či Standův útěk za nevěrnou manželkou následovaný soudem za dezerci. Každý hrdinský čin je zde tak po zásluze potrestán a navrací naše hrdiny do ještě větší objektivosti – jedinečnost je nadobro ztracena, každý jeden osud se zdá být podobný tomu druhému, z běhu šílených dějin není úniku.

V závěru podkapitoly můžeme konstatovat, že proti sobě stojí v čase a mládí strnulé postavy-definice se svojí objektivostí proti dobou vytřízlivěným postavám-hypotézám, které prozřely či prozírají ze své objektivosti a začínají si být vědomy své hypotetické subjektivity, s kterou však absolutně netuší, co by si měly v tomto moderním světě počít. Průvodcem do tohoto prozření se pak ostatním postavám stává naše hlavní postava Ludvík, neboť právě jeho vykořenění a vyřazení k PTP v době, kdy ostatní žijí ještě ve svých sebeklamech, mu dává jakýsi náskok, který později ostatní, zdá se, musejí dorovnat, i je totiž nová realita nemilosrdně dobíhá. To, že se toto vyřazení dobou ukazuje být Ludvíkovi celoživotním stigmatem (masky přetrvávají, vztahy mezi lidmi jsou nezvratně narušeny, kolotoč křivd se neustále točí), se kterým se nelze vyrovnat pak nechává i osudy ostatních teprve prozírajících poněkud bezvýchodné. Tuto bezvýchodnost pak podtrhuje nová generace, která se zdá být schopná dělat stejné naivní mladické chyby jako ta předchozí... Všechno je zapomenuto, vše se může stát znovu.

ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsme se zabývali analýzou a interpretací próz s tematikou PTP, kterou jsme v rozebíraných dílech vnímaly jako prostředek totality. Naším cílem bylo reflektovat, jak byla realita těchto praporů v padesátých letech popisována autory o desetiletí dříve, v letech šedesátých. Zjistili jsme, že v každém díle byla tematika PTP pojata jinak, ať už však Lustig zobrazoval lehké PTP, jež byly nasazovány na stavební práce, Kundera těžké PTP, které pracovaly v dolech, či Švandrlík „jen“ TP (ač o nich hovořil jako o PTP), u kterých nebyly tak drsné podmínky jako u PTP, všichni tuto dobu, 1. polovinu padesátých let, vlastně kritizovali, neboť ať už vojenskou službu pojímali jakkoli, vždy byla odrazem nesvobody.

Vedle odlišné pojetí samotné tematiky PTP, pak každý autor zvolil k jejímu zobrazení i jiný žánr, který se dozajista podílí na celkovém vyznění a charakteru díla. Lustig v *Bílých břících na podzim* využil na počátku šedesátých let často se objevujícího se žánru novely, jako i obecné tendence 20. století a jejího postupného vzdalování se od vševědoucího vypravěče (místy převažoval spíše vypravěč pozorující). Švandrlík oproti tomu zůstal vševědoucímu vypravěči věrný a využil ho ve svém humoristicko-satirickém románu, v *Černých baronech*, který svědčil o opětovné diferenciaci literatury v průběhu šedesátých let. Kundera zase v *Žertu* na schematismus předchozích let reagoval prvky postmoderny, stejně tak se k předchozímu období postavil do opozice svojí pesimistickou tematikou životní deziluze (oproti tematice optimistických zítřků) a na rozdíl od Lustiga se pak v tomto svém společenském románu úplně podvolil oné obecné tendenci 20. století – vševědoucího vypravěče plně nahradil a zvolil rovnou čtyři vypravěče-postavy.

Žánrovou specifičnost jako i osobitost jednotlivých autorských poetik jsme se pak snažili vnímat na zobrazení prostoru PTP a postav s tímto nesvobodným prostorem se nějakým způsobem potýkajících. Prostor i postavy jsme se pak rozhodli rozebírat podle pojetí Daniely Hodrové.

V kapitole rozebírající prostor, jsme zjistili, že Lustig se v *Bílých břících na podzim* zaměřuje na vylíčení neutěšeného prostoru PTP jako takového, je zde zdůrazňována prostorová i společenská vyděděnost, celková ponurá atmosféra je pak dotvářena i ročním obdobím – podzimem. Postavy pak tento prostor a jeho omezení začínají odrážet, vždyť se vstupem do něj ztrácejí svoji individualitu, žádná z nich nedisponuje jménem a i jejich řeč se začíná měnit – pomalu ztrácí původní význam. To vše vede ke kolektivním projevům – ke kolektivní lhostejnosti, jako i kolektivnímu zapomínání svého bytí. Mizérie prostředí se pak dostává do nejedné duše, vnitřní místo našich hrdinů musí čelit neztotožnění, což vede k jeho ztrátě, či nevyhnutelnému překroucení – jeho autenticita je tak nadobro ztracena.

Oproti tomu v *Černých baronech* se prostor zobrazuje v jeho absurdnosti, poukazuje-li Švandrlík na prostorovou či společenskou vyděděnost, pak to činí nepřímou, jelikož používá situační komiku založenou na kontrastech (např. vznešenost zámku na Zelené Hoře x chlemtání guláše „pétépáky,“ nadřizení x podřizení). Jsou to pak nadřizení a jejich řeč, kteří nejviditelněji omezují „pétépáky“ a jejich bytí v tomto prostoru. Švandrlík zde tedy využívá samotného procesu omezování, soustředí se na střet, na přímé působení moci, které opět stupňuje do absurdnosti, k tomu využívá jazykovou komiku, která poukazuje na nesmyslné chování nadřizených, opírá se do jejich frazeologie a vyjadřování. Zapomínali-li v *Bílých břízách na podzim* „pétépáci“ na své bytí, tady tomu tak není, je zde patrná neustálá snaha vyváznout z každodennosti, neustálá snaha vyžrát nad nadřizenými a vzdorovat tak jejich nesmyslnému útlaku. Jestli jsme pak vnímali vnitřní místo jako místo autentické bytí, Švandrlík ho zde využívá jinak, slouží mu buď k dokreslení situační komiky, nebo komiky postavy jako takové, kterou jeho prostřednictvím typizuje – přiřazuje k bloku podobných postav.

Žert je pak koncipován odlišně, na prostor PTP je totiž vzpomínáno až s patnáctiletým odstupem, a jelikož je to právě vyřazení k PTP, jež se naši hlavní postavě-vypravěči Ludvíkovi stává celoživotní křivdou, spíše než odraz neutěšeného prostředí se zde soustředí na vylíčení své neutěšené duše, v níž tento prostor stále rezonuje (viz plánování pomsty) a stále ho tak vlastně omezuje, udržuje v oné periférii. Prostor PTP je zde tedy líčen hlavně ve svém přesahu, vlivu na život po propuštění do civilu, kde tato omezení bytí způsobená prostorem PTP graduji, vždyť na Ludvíkovi je patrná neschopnost zařadit se do normálního života. Vnitřní místo se pak stává odrazem neztotožnění a jako v *Bílých břízách na podzim* i zde dochází k jeho nezvratnému překroucení.

Každý autor tedy prostor PTP zobrazuje rozdílně, neboť každý z nich na něm zdůrazňuje jiný rys, avšak všichni autoři ve svém důsledku postavy objevující se v tomto prostoru obdařují definitivností a objektovostí. V *Bílých břízách na podzim* se tak zdůrazňuje prostor PTP v jeho neutěšené každodennosti, který právě svou vymezeností rolí a ubíjející všedností postavu uvrhává do kolektivního živoření, ztráty sama sebe, svého bytí, činí z ní kolektivní postavu složenou z jednotlivých postav-objektů, předurčených „pétépáků“ (a tedy postav-definic) schopných všeho. V *Černých baronech* Švandrlík zase díky humoristicko-satirickému žánru tento prostor zobrazuje v jeho vystupňované absurdnosti, jež postavy typizuje a staví do kontrastu, který staví na sympatiích vůči podřizeným a na antipatiích vůči nadřizeným. Tím, že se pak opírá do jejich typických vlastností, je autor na jednu stranu sám definuje a zjednodušuje, nicméně právě toto zjednodušení mu dobře slouží ke kritice definitivnosti dané dobou, toho jak doba a totalita v ní zakořeněná dokázala z lidí dělat loutky. V *Žertu* se pak Kundera soustředí na prostor PTP v jeho odrazu a rezonování v duši, která na něj a jeho omezení nemůže zapomenout. Jelikož je pak hlavní postava Ludvík zobrazena ve svém vývoji a na dobu svého mládí

u PTP vzpomíná zpětně, může ji reflektovat a sám tak vlastně dochází k odhalení své definitivnosti a objektivosti dané dobou, kterou přičítá mimo jiné i svému mládí, jeho naivnosti.

Oproti definitivnosti a objektivosti postav dané prostorem PTP a dobou je pak postavena jejich hypotetičnost a subjektivita mimo prostor PTP, touto perspektivou je však obdařen jen *Žert* a naznačena je také v *Bílých břících na podzim*, v *Černých baronech* tato perspektiva vůbec nefiguruje. Jak bylo zmiňováno, v *Žertu* Ludvík na své působení u PTP jen vzpomíná a to se značným časovým odstupem, dokáže tak dobu svého mládí, padesátá léta, reflektovat, vnímat její důsledky. Hypotetičnost postav je zde pak umožněna právě tímto přesahem, prozřením z doby, které s sebou nese rozplynutí svého sebeklamu, své osobní víry, která naše postavy uvrhá do ztracenosti a hledání sebe sama. Potencionální subjektivita jako i ona hypotetičnost je tedy daná ztrátou určenosti dané dobou, potažmo přímo prostorem PTP. O ztrátě určenosti pak můžeme hovořit i v případě děvčete v *Bílých břících na podzim*, ta se vymaňuje z omezujícího prostoru PTP a nabývá svým útekem ztracené subjektivity, nicméně otázkou zůstává, zda ji bude moci v prostoru za plotem vůbec svobodně projevit, její útěk totiž doprovází deziluze z doby, která na rozdíl od *Žertu*, jež je zpětnou reflexí na padesátá léta, stále trvá. Její útěk z prostoru PTP se tak v konečném důsledku nezdá až tak velkou výhrou, neboť tam za plotem je stejná nesvoboda, jen možná není tak explicitní jako v prostoru PTP.

V závěru můžeme potvrdit, že ač různými způsoby, všichni autoři ve svém důsledku totalitu a tak i PTP, které se zde stávaly jejím nástrojem, kritizovali. Hlavní terč kritiky pak představovala ona předurčenost a loutkovitost daná dobou a prostorem, z jejíchž důsledků se naše postavy nebyly schopné vymanit.

ZDROJE

PRIMÁRNÍ LITERATURA

KUNDERA, Milan. *Žert*. 3.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, 304 s.

LUSTIG, Arnošt. *Bílé břízy na podzim*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, 88 s. Život kolem nás.

ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, 384 s. ISBN 8020401601.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BÍLEK, Jiří. *Pomocné technické prapory: O jedné z forem zneužití armády k politické perzekuci*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2002, ISBN 809028857X.

HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H & H, 1995. Profily (H & H), 103 s. ISBN 8085787822.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (Kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994, 211 s. ISBN 8085917033.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 8072151401.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, 328 s. ISBN 9788072942602.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008, 204 s. ISBN 9788071082972.

JANOUSŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989: III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, 688 s. ISBN 9788020015839.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 807185669X.

ONLINE

Černí baroni. In: *Zelená Hora* [online]. [cit. 2016-06-28].

Dostupné z: <http://www.zelenahora.cz/cs/historie/cerni-baroni>

GALÍK, Josef. Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim. *Česká literatura*. 1966, 1966(6), 592–599.

Dostupné také z: https://www.jstor.org/stable/pdf/42686354.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents.

HEMELÍKOVÁ, Blanka. Miloslav ŠVANDRLÍK. In: *Slovník české literatury* [online]. [cit. 2016-06-28].

Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=977>

LOUČ, Michal. Pomocné technické prapory (PTP). In: *Politictí vězni* [online]. [cit. 2016-06-28].

Dostupné z: <http://www.politictivezni.cz/pomocne-technicke-prapory.html>