

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SMRT V ČESKÉ NATURALISTICKÉ PRÓZE J. K. ŠLEJHARA

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.

Autor práce: Nikola Tabačková

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 4

2023

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

V Českých Budějovicích dne 20.4.2023

.....

Nikola Tabačková

Děkuji prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, DSc. za milý přístup, trpělivost a odborné vedení práce, za veškerou pomoc, poznámky a připomínky, za energii a čas, které této práci věnoval.

Anotace

Práce se soustředí k jednomu z klíčových motivických celků, k literárnímu obrazu smrti a bude sledovat jeho specifika v české naturalistické próze J. K. Šlejhara. Cílem bude zjistit, jakou podobu, významy a jaké místo ve struktuře příslušných literárních děl zkoumaný motivický celek nabýval. Materiálem budou klíčové naturalistické texty: Dojmy z přírody a společnosti (J. K. Šlejhar, 1894), Kuře melancholik (J. K. Šlejhar, 1889) a Ukolébavka (J. K. Šlejhar, 1974).

Klíčová slova: česká literatura, smrt, naturalistická próza, 19. století, život

Annotation

The following bachelor thesis is focused on one of the key motifs of naturalism, the motif of the death, specifically in selected novels written by J. K. Šlejhar.

The main goal is to observe and analyse said motif, its function, form and semantic potential, in selected novels by J. K. Šlejhar, which are: Dojmy z přírody a společnosti (J. K. Šlejhar, 1894), Kuře melancholik (J. K. Šlejhar, 1889) and Ukolébavka (J. K. Šlejhar, 1974).

Keywords: Czech literature, Death, Naturalistic novel, 19. century, Life

Obsah

Úvod.....	6
1. Dojmy z přírody a společnosti.....	8
1.1. Motivy vedoucí ke smrti postav.....	8
2. Kuře melancholik.....	26
3. Ukolébavka.....	43
Závěr.....	59
Použitá literatura.....	62

Úvod

Co je to smrt? Otázka se může zdát být prostá, nabízí však více odpovědí, které jsou všechny pravdivé, ač vůči sobě zcela odlišné. Jako první se nabízí prostá reakce: konec života. To je ta fyzická smrt čekající v závěru naší životní cesty na každého z nás. Jenže je naplněním života? Nebo jen nevyhnutelným koncem? Pro někoho může být vysvobozením; pro dalšího však trestem. A to je jen smrt přirozená. Co teprve, když se zaměříme a podíváme na smrt násilnou? Nakolik oběť může nést zodpovědnost za svou smrt? Dá se o smrti v tomto případě mluvit jako o naplnění života? Příliš ne.

Smrt může mít mnoho podob. A je nedílnou součástí, ukončením životů všech lidí i tvorů. Možná i právě z tohoto důvodu se smrt stala uměleckým motivem, tato její nevyhnutelnost a věčnost, a to napříč všemi podobami umění, v sochařství, malířství, v hudbě – a samozřejmě i v literatuře.

Smrt však nemůže existovat samostatně. Minimálně jedna věc, záležitost podstatně dlouhodobějšího trvání, se s ní nevyhnutelně pojí. Bez toho nemůže smrt existovat. Bez života. Skutečností totiž zůstává, že ať jde o konkrétní reálný život nebo o jakoukoli podobu umění, smrt je a zůstává pouhým okamžikem zakončujícím děj jí předcházející. Je podmíněna životem. Aby smrt mohla přijít, člověk nebo jiný tvor musí nejprve žít.

Právě tato její nevyhnutelnost a věčnost mohla stát za tím, že odjakživa byla a je vnímána jako nevyčerpatelné a stále se opakující téma v umění. Umění ji začalo segmentovat do vícera podob, do charakteristik, jaké přetrvaly až do dnešních dní.

Dávné eposy představují smrt jako čin ušlechtilý, hrdinský. Rytíři, válečníci, vyvolení, jejich smrt je v dílech představována jako velké epické zakončení jejich životní cesty, leckdy jako cíl toho, co měli dokázat. Vedle toho literatura předkládá i smrt obyčejných lidí, přirozenou i násilnou, ovšem takovou, která pro konkrétní příběh mnohdy nemívá tak zásadní roli, jako to bývá u smrti hrdinské, naopak může být i trestem, třeba i nezaslouženým – a nezřídka s ní literatura pracuje jako s něčím až zanedbatelným, nedůležitým.

Třetí podobu smrti přináší texty věnované víře, nejčastěji, a hlavně nejznáměji se s ní můžeme v této formě setkat v křesťanských legendách. Zde smrt světců bývá zakončením cesty, ať už doslovné nebo myšlenkové, psychické, a bývá prezentována jako vysvobození; často tito světcí bývali mučedníky, pro které smrt byla ukončením

těžkostí a zároveň branou na lepší místo, branou za bohem; tedy smrt jako to, co ukončuje lidskou přípravu na posmrtný život a otevírá cestu k vyššímu bytí.

Literatura prezentuje různé podoby smrti. Nejvýraznějšími prvky, které určují tyto formy, jsou doba jejich napsání a literární kontext, v němž vznikaly. Jednotlivé literární diskursy na toto téma hledí dle toho, co daná doba preferovala a do jaké podoby se utvářela.

Extenze pojmu smrt zahrnuje v literatuře velké množství jejích podob. A to i včetně té, v níž je člověk vydán na milost a nemilost okolnostem, v nichž se nemusel ocitnout ani vlastním přičiněním, ať už jde o poměry přírodní nebo sociální. Ve kterých nemůže udělat nic, aby svou situaci změnil.

Právě tato literární podoba smrti je předmětem této práce a je zkoušena na dílech *Dojmy z přírody a společnosti*, *Kuře melancholik* a *Ukolébavka* českého naturalistického autora Josefa Karla Šlejhara.

1. Dojmy z přírody a společnosti

Povídková sbírka *Dojmy z přírody a společnosti* byla poprvé vydána roku 1894 v Praze tiskem a nákladem J. Otty. Obsahuje 15 povídek, původně napsaných a částečně časopisecky uveřejněných v letech 1886–1891. Jejich společným motivem je chudoba, odvržení společností a vykoupení smrtí. Pro knižní podobu povídky Josef K. Šlejhar upravil. Druhého vydání se sbírka dočkala roku 1930 v pražském nakladatelství Aventinum (KOMÁRKOVÁ 2002: 524). Spolu s druhou sbírkou povídek Josefa K. Šlejhara, *Co život opomíjí*, vyšly texty souborně v roce 2002 pod hlavičkou Nakladatelství Lidové noviny v Praze v edici Česká knihovna, edičně připraveny Jiřím Kudrnáčem. Další edice následovala až v roce 2010 v brněnském nakladatelství Tribun EU. Pro první knižní vydání autor povídky značně upravil oproti jejich původní časopisecké podobě, ať šlo o změnu pojmenování lokací, v nichž se povídky odehrávají, či vynechání některých scén. Mezi jednotlivými knižními vydáními byly změny už jen minimální (KOMÁRKOVÁ 2002: 525).

Postavy v povídkách jsou stavěny do zjevných a výrazných kontrastů. Na jedné straně jsou tu lidé mocní, bohatí, reprezentující negativní vlastnosti, nezřídka i postoj davu vůči jednotlivci. Naproti nim stojí charaktery z chudých vrstev společnosti, lidé postižení, společností odvržení, staří či děti, případně se v těchto rolích objevují zvířata. To všechno jsou subjekty neschopné se bránit, jakkoli znemožnit ostatním, aby jim ubližovali. Obzvláště děti a zvířata jsou v tomto postavení neschopné čelit krutosti, a to jak povahy přírodní, tak i lidské, jíž jsou vydáni na milost a nemilost. Marný boj, odpor vůči zlu předem odsouzený k nezdaru, můžeme sledovat jako opakující se prvek u českých naturalistů, s výraznou jeho podobou se lze setkat mimo jiné v próze *Siláci a slaboš* Karla Matěje Čapka-Choda (J. Otto, Praha, 1916). Ne vždy se však tento boj stává přímo součástí dějové linie, často se odehrává v nitru jedince, s nímž se leckdy nesetkáváme v textech bezprostředně, ale pouze náznaky.

1.1. Motivy vedoucí ke smrti postav

Jak bylo řečeno již výše, nejvýraznějším spojujícím motivem povídek sbírky je téma smrti v jejích rozličných podobách. Jde tu o smrt lidí bezbranných, dětí, zvířat, ale například i stromu. Právě smrt je zde prostředkem otvírajícím paralely mezi lidmi, zvířaty a věcmi.

První a jedenáctou povídku spojuje smrt vyvolaná způsoby vpravdě nelidskými, a přitom až bolestně skutečnými – vzájemnou bezohledností a nedostatkem soucitu vůči druhým. V textu *Dva okamžiky* (1886), který celou sbírku otevírá, se setkáváme s tulákem, zastavivším se na odpočinek u stavení, jehož jediným obyvatelem je v danou chvíli pouze starý pes. Zesláblý pes tuláka nechá být, ale jelikož už několik dní hladoví, sežere tulákovi jeho jídlo. Ten v záchvatu vzteku na psa zaútočí. V témže okamžiku však ke stavení přicházejí vojáci a když vidí, co tulák psovi udělal, okamžitě mu chtějí přichystat stejný osud. „Oběste padoucha!“ (ŠLEJHAR 1894: 10). Tuláka pověsí a bijí do něj. Život psa i tuláka se zde protíná v bolestivém osudu, kdy silnější přináší slabšímu smrt, aniž by slabší měl šanci se bránit. Zatímco příčinou smrti psa je skutečnost, že si na něm tulák vybíjel svou zlost za sežráním jeho skromných zásob, za tulákovu smrt je zodpovědné rozhodnutí vojáků, jejich touha po krvi a násilí, jehož se tulák v danou chvíli stane obětí. Než aby se pozastavili nad tím, proč psa zbil, než aby se ho zeptali, co jej k tomuto činu vedlo, bez zaváhání vynášejí soud, jenž však není pouze trestem, zároveň ukazuje absenci emocí vojáků, kteří se neštítí zabít bez zaváhání, bez jediného oprávnění k tomuto činu, pouze na rozkaz. Mezi vojáky a tulákem tak dochází k absolutní devastaci jakýchkoli mezilidských vztahů, když tuláka začnou ještě bít. Zároveň v tomto textu můžeme sledovat zacyklenost, provázání osudu psa i tuláka. To, co tulák provedl psovi, se mu vrátilo od vojáků.

Povídka *Na vesnici* (1888), nesoucí podtitul *Nahodilý výjev*, v nelidském chování zachází ještě o krok dál. Vykrešený obraz obyčejné vesnice zde narušuje starý muž v rozedraném kabátě, jehož tvář nenechává na pochybách, že jeho život vsutku nebyl snadný ani příznivý. Nejen děti se mu posmívají a tropí si z něj legraci, což muži ubližuje. Přesto však je ochotný udělat ze sebe hlupáka, aby děti pobavil. Když však na něj zaútočí pes, nikdo mu nepomůže a všichni se jen nadále smějí. Až v samotě nechá proniknout své pocity. Když už je v textu později podzim na svém sklonku, pošle dívku, která ho pozoruje, aby se poptala, zda není potřeba jeho pomoci na poli. I přes skromnou žádost o zbytky od snídaně jej selka rovnou pošle hladovějícího na pole. I pes ze statku se má lépe než stařec: „Za stodolou pes, co nedávno kousl starce do nohou, pachtil se s kůrkou chleba, patrně spíše ze záliby než z hladu. Zlostně pohlédl na příchozího, však nezaštěkal, kůrky opominul a běžel na nedaleký břeh nedbale po třech naskakuje; patrně tak vyslovil starci své hluboké opovržení. Stařec nedbal psích citů; v rychlém shýbnutí zanechanou a ohlodanou kůrku pojav ji v celou hrst,

zamířil okem obezřele přes rameno na zad, nejinak, jakoby číms se obvinil, a pak cestou hltavě kůrku pojídal.“ (ŠLEJHAR 1894: 139–140). Starý a zesláblý muž nemá sílu na těžkou práci, avšak snaží se navzdory pošklebkům ostatních pracujících a sedlákovým urážkám, všem je jen pro smích. Když přijede vůz, sedlák jej pošle nakládat brambory, třebaže to není ve starcových silách. Odkopne ho bez jediné odměny za odvedenou práci a poštvne na něj svého psa, jemuž se stařec nemá šanci ubránit. Povídka ukazuje nesmírnou krutost lidí vůči sobě navzájem, absenci soucitu, krvelačnost, kdy utrpení jednoho je pro ostatní pobavením; je svědectvím nepředstavitelného utrpení, ponížení, s nímž se musí potýkat ti, kteří k tomu leckdy nemají jediný důvod. Je prohřeškem zestárnout v bídě a osamocení?

S personifikací zvířecích hrdinů se setkáváme opět ve dvou textech této sbírky. Pro obě, jak již předchozí slova naznačují, je společným motivem náhled do mysli zvířat, jejich zosobnění, přejetí starostí, strachů a myšlenkových pochodů vůbec. Druhý příběh sbírky nese název *O panu Špačkovi* (1886). Pár pěvců je zde nositelem lidských vlastností, dokonce mezi sebou oba špačci promlouvají. Pod stromem, na němž se rozhodnou usadit, si hrají chlapi. Špaččí pár je zosobněním lidského páru i ve svém vztahu: co se na první pohled jeví být mladou nehynoucí láskou, přerůstá v nespokojenost v domácnosti i ve vztahu, s vlastnostmi a povahou partnera, a ve vzájemnou nedůvěru. Špačci jsou však k sobě svázáni rodinou, hladovějícími dětmi. V okamžiku nebezpečí a strachu o rodinu a ze smrti, když se pod stromem špačků objeví kočka, se zdá být vše zapomenuto. Kočka ovšem neútočí. Je to právě úleva z nenaplněného strachu, která donutí špačka opět z plna hrdla zpívat? Špaček pocítuje, že jeho život ještě není tak ztracený, jak si myslel. Dopláci na to svým životem. Lidská dívka, která špačka obdivovala, kočku odhání, ale pro pěvce je již příliš pozdě. Pro smutek nad jeho smrtí však není prostor, povídka končí zcela jinak. „Co to držíš? Hlele! špačíka. Nu, má dosti... Víš co, upeč si ho, špačci se mohou také jísti. (...) Máš pravdu, Jakube... to udělám. Škoda, aby jen tak shnil.“ (ŠLEJHAR 1894: 29). Rodina pana Špačka se stává modelovou ukázkou domácnosti, v níž nepanují zrovna dobré poměry. Klíčovým se tu tak může zdát napětí mezi citem lásky, který přerostl do nespokojenosti, ne-li potlačované nenávisti, a obyčejným každodenním životem, rutinou, k níž emoce potřeba nejsou. Druhou otázkou nicméně zůstává: je toto to jediné, o čem text mluví? Téměř celý se zaměřuje na pana Špačka, na jeho starost o rodinu a jakousi rezignaci, s níž se v této situaci potýká. A přec zde máme zakončení zcela jiné. Vesnické děti hrající si pod

stromem – a těžící z toho, že špaček podlehl kočce. Ač nejprve dívka nad smrtí ptáka pociťuje lítost, záhy se tento cit zcela obrací v doslova konzumní cynismus, neboť v zabitém pěvci vidí maso vhodné k jídlu.

Ryzka (1887) je další z povídek, v nichž jsou lidské vlastnosti, psychické a duševní pochody projektovány do zvířat. V zimě řezníci přijíždějí s pěti zbědovanými koňmi, osud zvířat se zdá být nezvratný. Týrají je, jsou k nim nemilosrdní a krutí. Zastaví u osamocené hospůdky, přivážou koně ke stromu a jdou dovnitř. Koně se choulí k sobě, cítí zimu, strach a beznaděj. Když se Ryzčina uzda uvolní, klisna neváhá a běží na svobodu. Řezníci si toho, co se děje před krčmou, nevšímají, a ostatní koně jen se závistí pozorují její útěk. Ryzka se řezníků bojí, proto prchá. Zapomíná na všechno, co špatného ji potkalo, na hlad a nepohodu a týrání, a běží. Až při soumraku zpomaluje a zastavuje se, setkává se se starou ženou, již je ohromena. Jenže ženě se Ryzčino pozorování nelíbí a udeří ji, Ryzka se leká a opět utíká pryč. V předzvěsti nad ní létají vrány. Snaží se nepropadat zoufalství, ačkoli místa, kudy běží, se tváří nehostinně. Naděje jí svitne v podobě stavení. Když se podívá dovnitř, vidí vitríny, obrazy, oltář, symboly víry – tedy cosi pro ni nového, něco, co dosud nezná. Slunce zapadá a Ryzka, po dlouhém úprku, je unavená. Za kaplí, u níž chce zůstat, spatří mrtvého člověka. Nechápe však, že je mrtvý. Burácení ji donutí opět utéct. „Náhle se zastavila, zastavila se a klesla. Ze schvácených útrob vydala klopotný sten. Trhá svými údy a spěšně polyká do tlamy deroucí se krev.“ (ŠLEJHAR 1894: 128).

Nedostane se však příliš daleko, když ji najdou řezníci, jimž utekla. Chce se dostat do kaple, avšak nemůže. Jsou to však jen představy umírajícího stvoření, které najde zapadlé a umírající ve sněhu muž. Jeho dcera chce zuboženého koně zachránit, muž však zvolí druhou možnost: urychlí Ryzčino trápení.

Na rozdíl od pana Špačka, který bojuje s nespokojeností v životě a snaží se hledat racionální důvody, proč v něm i nadále zůstat, Ryzka je povahou a svým myšlením mnohem více dítě; dítě, které si prošlo nesčetnými útrapami, proti nimž přesně neví, jak bojovat. Avšak když v sobě najde dost odvahy se svému předurčení sloužit a trpět vzepřít, neohlíží se. Není to jen okouzlení tak náhle získanou svobodou, které ji nutí běžet pořád dál. Stále v ní přetrvává i strach. Co by se stalo, kdyby ji našli – nebo spíše, co by jí udělali? Mohla to být naivní touha po lidské dobrotě, která ji zavedla ke staré ženě, jejíž absence ji u stařeny tolik vyděsila. Kaple byla pro Ryzku něčím neznámým,

něčím novým. Přesto může mít kaple i svou druhou funkci. Je místem víry, místem spasení. Jež klisna potřebuje, třebaže si toho sama vědoma není. Muž ukončující její trápení tak v sobě nese jak lidskou dobrotu, jíž Ryzka dosud postrádala a možná i na svém útěku hledala, tak i může vzbuzovat představu spasitele, který ukončí její trápení a pošle ji na lepší místo.

Ačkoli pana Špačka zakousla kočka, ta je pro něj stejným nepřítelem, jako pro Ryzku lidé, její předchozí majitelé. Přestože je v obou povídkách jiná, jinak podmíněná, je smrt zvířete jejich spojujícím prvkem, stejně jako výrazná personifikace zvířat. Náhled do představených zvířecích myšlenek však může klást otázku: nakolik my, lidé, máme právo snažit se ovládat zvířata, znemožňovat jim žít život podle toho, jak chtějí? Jen proto, že jsou jiná než my? Že nám nepřipadají rovnocenná? A možná tu nejdůležitější ze všech, kterou právě přisouzení lidských vlastností zvířatům může čtenářům asociovat: nakolik se my, lidé, od zvířat vlastně lišíme?

Smrt zvířat je však tématem, kterému se nevěnují pouze tyto dva texty. Z jiného úhlu pohledu tento problém představuje třetí povídka sbírky, *Had* (1886). Had je zde líčen jako zvíře nenáviděné, zosobňující špatné vlastnosti, snáší se na něj nenávist. Podlá slova lidí mu přisuzují vlastnosti proroka a nositele smrti: „Ale starý Jehůnek, jenž jde támhle z lesa, říká, že kdo utratí hada, zabije sebe. Do roka prý umře. Měl kluka, ten zabil hada a do roka umřel.“ (ŠLEJHAR 1894: 37) Zatímco chudé děti strádají, sytý had leží na slunci a hřeje se. Děti se neštítí dát svou nenávist vůči hadovi nahlas najevo, když však přichází matka jednoho z nich a ony jí hada ukáží, strachy celá bez sebe je od plaza odhání. Sbírá klacek a sama se na zvíře vrhá. Z chování chlapců vyplývá, že pro ně celá situace nebyla ničím víc než zábavou. Roztřesená matka si uvědomuje nebezpečí, jemuž se všichni vystavili, a odvádí svého syna, který naopak jako by nechápal, co se stalo a co se mohlo stát a brečí nad hadovou smrtí.

Zvíře, had, je tu tak postaveno do role, jež mu náleží i ve skutečném světě. Navzdory svému nezřídka smrtelnému jedu je někým, kdo nemá příliš možností se bránit. Ať už těm, kteří z něj mají zábavu (dětem), nebo těm, kteří mu chtějí ublížit fyzicky (matka). Had se tu stává objektem mytizovaným, představuje jednoho z nositelů lidských strachů; plazi bývali a jsou nástrojem rituálů, magických praktik zpravidla negativního zaměření. Hady jakožto nositele smrti můžeme nalézt i mnohem dále, v antické mytologii, či jako představitele chaosu, v mytologii egyptské, v níž Apop, též nazývaný

Apep, hrozil uniknutím z Isfetu na Zemi a polknutím Slunce. A pak tu byl samozřejmě také had, který nabádal Evu, aby utrhla a ochutnala jablko ze stromu vědění, čímž způsobila své a Adamovo vyhoštění z Ráje. Povídka se odehrává na vsi, což tento pohled může ještě podtrhovat. Přitom tento konkrétní had nenese pražádnou vinu. Copak má mít zodpovědnost za činy jiných hadů, mýtů? Konkrétně tento had se neprovinil vůbec ničím; snad jen tím, že se chtěl zahřát, proto ležel na slunci, snad jen tím, že je, že existuje. Což provinění zasluhující si smrt není. Lidé, ač se můžeme ptát, kdo jim k tomu dal právo, jsou těmi, kdo rozhoduje, jaký tvor si zaslouží žít a kterému naopak život bude vzat. Nakolik opravňuje ženu strach ze smrti k tomu, aby sama zabila?

Obdobnou problematiku můžeme spatřit i v povídce *Vosa* (1887). Mladého muže, snílka, provází potíže se spánkem, které se na něm výrazně projevují. Jeho nepřitelem v pádu do říše snů je nenápadný malý bzučící hmyz. Proto neváhá, a když vosa vlétne do jeho skříně, zamkne ji tam. Zajetí vosa se pro něj stane prokletím, protože jej pronásleduje nejen její bzukot, ale i vlastní svědomí. Právě kvůli svědomí dokonce začne přemýšlet nad tím, že by vosu osvobodil, pustil ze skříně ven, nakonec to však neudělá: „A již chtěl otevřít dveře i okna. Zavrával, mrákoty sehnaly se mu k hlavě a div neklesl; pohlédl ven, změřil své nevlídné kouty, podíval se do zrcadla... a osud vosa byl rozhodnut. Pomyslel si: trp a zoufej, jako mně jest činiti, a neotevřel.“ (ŠLEJHAR 1894: 96) Jenže zoufalství a šílenství, jež se vose ve snílkovi podařilo vyvolat, neutuchá, a on nad sebou začíná ztrácet kontrolu. Za oknem rozpoutavší se bouře se stává obrazem paniky, strachu a děsu snílka, stejně jako jeho emocí, které nad ním přebírají kontrolu. Když na skle své skříně spatří sedět vosu, třebaže zcela jinou, než jakou uvěznil uvnitř, ztrácí snílek rozumné uvažování a ničí svou skřín. I když vosa, která toho všeho byla příčinou, už je nějakou dobu mrtvá.

Třebaže role vosa je tu jiná, než jakou měl had, i zde můžeme sledovat obraz lidského chování ve chvíli, kdy je stejně tak postaven před zvíře, které způsobilo jeho trápení a strach. Had byl zabit za činy jiných hadů, pro pověrečný strach, snílka popadlo šílenství při pohledu na náhodnou vosu. Dalším ze společných motivů těchto dvou textů je také bezpochyby lidský strach: matka se bojí o svého syna, snílek o své sny, svůj klid, a později i o klidné rozvažování, o svůj rozum, když jej začnou pronásledovat výčitky svědomí. Paradoxně i ty nakonec mohly být důvodem, proč vosu ze své skříně nakonec nepustil, ač se k tomu již odhodlával. Vyčítal si, že vosu uvěznil, ale ona mu tím

způsobila mnohá trápení; tak proč by za to sama neměla trpět? Vosa v tomto textu položila svůj život opět pouze za to, že existovala. Proč vůbec vletěla do snílkova pokoje, proč ji křídla zanesla do jeho skříně? To se nedozvíme; možná byla jen zvědavá, možná ji do otevřeného ona zavál vítr a ona následně jen hledala místo, kde by si mohla na chvíli vydechnout; důvod vosiny návštěvy snílkova území zde osvětlen není. Tento mechanický osud, souhru náhod vedoucích ke konfliktu a následné smrti, nezřídka slepé a nesmyslné, se v naturalistických textech často objevuje velmi výrazně. Vosa však nebyla ničím víc než tvorem, jenž si svou smrt vysloužil snahou o vlastní záchranu. Navzdory svému žihadlu se vosa ocitla v situaci, v níž se nemohla bránit, v níž k tomu nedostala ani jen sebemenší příležitost. Snící intelektuál a idealista se tak stává stejným vrahem jako pověřčivá vesničanka.

Propojení člověka, lidského života, s určitou věcí, objektem, je dalším z motivů, které lze v této sbírce najít. V povídce *Hodiny* (1887) s podtitulem *Z chvílek snílka* se také, obdobně jako ve *Vose*, setkáváme s postavou velkého blouznivce, tedy s charakterem nepříliš ukotveným v realitě. Text je jedním ze dvou, které se mezi ostatními povídkami vymykají. V případě *Hodin* jde o výstavbu celého příběhu. Linií provázání života a věci můžeme sledovat na osobě vypravěčova souseda a jeho hodin, které každý den natahuje; hodin visících na druhé straně zdi snílkova pokoje. Zatímco v ostatních povídkách sbírky čtenář přímo sleduje děj, který se odehrává, *Hodiny* toto pojetí převrací. Text sleduje paralelně dvě linie: muže čekajícího na úder hodin, k nimž si vypěstoval až příliš pevný vztah, a příběh, jež si sám fabuluje pouze na základě zvuků ze sousedova bytu k němu doléhajících. Čtenář neví, co se ve vedlejší bytě děje, není mu to zprostředkováno jinak než nekonkrétními zvuky, které mohou nést význam, jež jim snílek přičítá, ale stejně tak mohou být znamením čehokoli jiného.

Sousedova smrt tak zůstává neobjasněnou záhadou. Zemřel stářím? Následkem zranění? Byl nemocný? Nebo se jednalo o vraždu? To je otázka, která na rozdíl od ostatních textů zůstává nezodpovězená. Ne zcela konkrétní náznaky mohou vést k více možnostem, aniž by dávaly jasnou odpověď. Jediným konkrétním faktem dotýkajícím se sousedovy smrti je neobvykle hlasité poslední odbítí jeho hodin. K přímému setkání vypravěče se sousedem nedojde ani poté, co majitel hodin zemře. Ze snílkovy výpovědi víme, že pro mrtvého přijdou, ale pro zachování své iluze o něm, své představy o jeho hodinách, se na svého souseda ani nepodívá. Z textu je jasně znát jeho vztah k předmětu, nikoli k člověku. „Té noci jsem slyšel hodiny naposled. Byla to noc smutná

a zasmušilá, listopadový vichr se jí prohání, a zřejmým jest již vzruch odumírání. Neb té noci zemřel soused můj, když tak podivně se rozloučil se svými hodinami. Neměl jsem odvahy podívati se na něho, nikdy jsem nespatriil vysněnou svoji bytost, a moje bludné štěstí přiklopilo snad také víko rakvové.“ (ŠLEJHAR 1894: 90).

Chorá jabloň (1890) s podtitulem *Venkovský obraz* je předposlední povídkou sbírky. Do popředí zde vystupuje paralela mladého páru, jenž na svém hospodářství v den své svatby zasadil jabloň. V době, kdy strom začne usychat, žena onemocní. Když jednoho dne jedna větev na jabloni rozkvetne, všichni to vnímají jako dobré znamení, a i ženě se začne dařit lépe. Třebaže se jedná jen o jednu větev z celého stromu. Starý otec tomu však nevěří. Ženinovo zdraví se zdá být zapomenuto a život se vrací do normálu. Zdánlivě. Choré jabloni jako by se všichni snažili vyhýbat. Život jde dál. Mladá žena si užívá života, jako by to mělo být naposledy. Jako by tušila, co přijde, loučí se s hospodářstvím. Loučí se i s jabloní. Z níž opadají všechna kvítka. Tu noc se starý otec stává svědkem hrůzného výjevu, když vidí mladou hospodyně vstát ze svého lože a přistoupit k oknu, zahledět se do zahrady, kde se jabloň, holý a suchý strom, tyčí k obloze. Stařec pocítí hrůzu a náhlý nepokoj zavládne i mezi hospodářskými zvířaty. Žena prohrává svůj boj o život.

Tato povídka, stejně jako *Hodiny*, má svou výjimečnost oproti ostatním ze sbírky v tom, že smrt postavy zde není explicitně vykreslená, je spíše jen zmíněná, mnohem větší důraz je kladen na cestu k ní. V *Hodinách* slyšíme každý jeden úder, jako by šlo o srdeční tep, v *Choré jabloni* nás naopak odvrácení se obyvatel statku od ženiny nemoci a stavu odvádí od zjevné skutečnosti, že právě blíže nespecifikovaná choroba je v textu cíleně. Že ženě se začne po vykvetení jedné větve na stromě dařit lépe, je jistě pro tyto postavy dobrým znamením. To, že se jedná mnohem spíše o špatné znamení, o předzvěst samotného konce, tušíme my jakožto čtenáři i díky zkušenosti s předchozími texty sbírky. Přesto však, když jabloň opět začne vadnout, obyvatelé statku se jí vyhýbají. Ženě se opět přitíží, ale už tomu není věnována taková pozornost. I v tomto můžeme spatřovat paralelu, nejen životní, ale i osudovou. Jako by všichni vzdali snahu obě zachránit.¹

¹ V tomto textu můžeme nalézt jistou podobnost s dílem *Babička* od Boženy Němcové. Jde o babiččinu promluvu z konce knihy o jabloni z hospodářství Proškových, ke které svůj život přirovnává a umírá nepříliš dlouho po jejím pokácení. Zde tuto paralelu ženy a jabloně sledujeme od začátku, avšak také se jedná o text mnohem kratší.

Jedním z nejkrutějších obrazů smrti, s nímž se můžeme v této sbírce setkat, je smrt způsobená bezohledností, vyvolaná v afektu. Hned první text, v němž se s tímto motivem setkáváme, je pátá povídka sbírky s názvem *Ve stohu* (1886). Zmrzačený starý tulák se s dítětem chce před mrazem zimního večera ukrýt ve stohu slámy. Proti této potřebě, touze, stojí vesničan, jemuž stoh patří. Chce chránit svůj majetek, a to za každou cenu, a proto na oba přichozí, když neuposlechnou jeho výzev a příkazů, aby odešli a zmizeli, poštvává svého cvičeného psa. Ani tomuto Šlejharově textu se nevyhne tragický konec naplněný smrtí, když tulák po útoku psa ze stolu vytahuje chlapcovo mrtvé tělo. Okamžik smrti dítěte tu explicitně vyjádřený není, setkáváme se s ním spíše v náznaku; tedy sledováním, co mu předcházelo. Z textu pouze víme, že vesničan chce chránit svůj majetek, a to i v této chvíli, kdy mu nebezpečí ve své podstatě nehrozí. Vesničanova sobeckost a pocit nadřazenosti, ta je důvodem, proč chlapec za touhu večera a noci stráveného v alespoň menším mrazu, než jaký panoval venku, zaplatil svým životem. Klíčový tu tedy není samotný okamžik smrti: z povídky jasně nevplývá, jak přesně dítě zemřelo, zda se jednalo o útok psa, který ho zakousl, zda dítě nezemřelo strachem či zda neumrzlo. V popředí je zde agrese, a to jak pudová v případě psa, tak sociální u sedláka, stejně jako agrese vynucená, kdy se tulák snažil bránit; bezbranné slabé dítě nemělo mezi nimi jinou možnost než posloužit jako oběť. Odcizení, lhostejnost a nadřazenost vůči jiným, vůči slabším, to vše jsou faktory popisující a ukazující surový, nelidský svět hnaný pouze bezcitným mechanismem agrese.

Ještě o krok dál J. K. Šlejhar zašel v textu z roku 1887, *Před jarmarkem* s podtitulem *Noční obraz*. Pojmenování se promítá do atmosféry celé povídky. Do městečka chystajícího se na jarmareční slavnost uprostřed noci přijíždějí ve voze dva lidé. Starý zmrzačený muž jménem Kozděra a jeho neteř, která se o něj stará. Nikoli však ze své vlastní vůle. Jejich příjezd do města odjinud jako by je z tohoto místa vyčleňoval, nejsou jeho pevnou součástí. Obyvatelům maloměsta jsou spíše pro smích a pobavení, neštítí se do nich svým smíchem a urážkami strefovat. Spouští se déšť, Kozděra je rozmrzlý, svou nespokojenost a zlost směřuje na neteř, třebaže ona není zodpovědná ani za jeho stav, ani za počasí. Dívka má ze svého strýce strach, ale působí, jako by už neměla svou vlastní vůli, stále jej doprovází na jeho cestě, a ani ve městě, do něž je děj povídky situovaný, se od něj neodděluje. Ačkoli po tom touží, nedokáže se mu vzepřít. „Napadlo jí, aby utekla. Ano, prchnouti, a to hned! – Však nevyzpytatelný hlas duše vzepřel se. Pojem povinnosti, zvyku, jenž připoutal ji k tomuto malému světu, a

záchvív lítosti s mrzákem rozhodly. Zůstala.“ (ŠLEJHAR 1894: 110–111). Déšť se mění v bouři. A krátká chvíle, kdy si Kozděrova neteř dovolí usnout, se jí stává osudnou, když ji ve vzteku vlastní strýc uškrtí. Zde si můžeme klást otázku mnohem nejasnější: kdo přesně za dívčinu smrt nese zodpovědnost? Ano, očekávanou odpovědí je – Kozděra. Nedával jí možnost volby, v podstatě ji zneužíval, manipuloval jí – a pak ji sám uškrtí. Co když si za to však do jisté míry může i sama? Nedokázala se mu vzepřít. Vedle strýce ji ovšem kromě strachu drží i emoce vesměs silnější: povinnost, zodpovědnost, lítost, které vůči němu pociťuje. Zároveň tu můžeme sledovat kontrast mezi dvěma ději: podstatná část textu se věnuje nadcházející slavnosti, zatímco až na samém okraji se odehrává něco naprosto hrůzného, podníceného vztekem, agresí, opět až zvířecí pudovostí. Přes to všechno si nicméně dívka v sobě dokázala zachovat svou lidskost. Za to, že zůstala člověkem, byla potrestána smrtí.

Oba tyto texty, *Před jarmarkem* i *Ve stohu*, spojuje motiv lidské bezohlednosti vůči druhým, vůči jejich potřebám, a vlastního pocitu nadřazenosti pachatelů nad ostatními. Jejich pocitu, dojmu, že jsou mocnější než ostatní, a to tak mocní, že mohou vzít i to nejcennější, co ostatní mají. Vlastní život.

Pokud bychom se zeptali, kdo je na světě a ve společnosti nejslabší, J. K. Šlejhar nám svými texty dá odpověď vpravdě jednoznačnou. Zvířata, staří lidé – a děti. Povídka *Zátiší* (1889) představuje opět bezútěšnou situaci, a to navzdory názvu: označení zátiší vyvolává malebné představy, očekávání pohledu na něco příjemného, krásného. I první dva odstavce povídky se věnují charakterizaci malířského pojetí tohoto pojmu, které však vzápětí přejde do obrazu zcela kontrastního. Chudá rodina, v níž je mnoho dětí, se potýká s nepříjemným, přesto však častým problémem: nemají co jíst. A to málo, které mají, nejenže nedokáže celou rodinu zasytit, ba jedno z jejich dětí je nemocné, a proto ostatní strádají o to více. Hned na začátku povídky sledujeme prostřednictvím vnějšího pozorovatele situaci, kdy jedno z dětí zemře. Když pak vypravěč prochází lesem, slyší ostatní děti, jak říkají, že další z nich je nemocné. A že až dcera zemře, bude více jídla pro ostatní. Při této příležitosti se vypravěč stane svědkem, jak děti bezdůvodně zabijí žábu. Už to je predikcí absence soucitu či dokonce přístupu ke smrti jako k něčemu zanedbatelnému, co slouží jen pro pobavení. Po zimě se rodina má stěhovat. Otec od rodiny začne děti ještě ve spánku vynášet ven ze stavení. Až na jedno. Nemocnou dceru. Matka proti tomu protestuje, ale otec je neoblomný: vystěhují se, ale nemocnou dceru tam nechají. „Dnes nebo zítra umře, co teda s ní! Provaz nám vážou na krk, co

teda s ní! Jíst co nemáme, být kde nemáme, všechno by nám vzali, co teda s ní? Smilujou se nad tím pro ten den. Pojď teda, už je čas. Tam nás vezmou, byl jsem tam. Bez ní nám bude líp.“ (ŠLEJHAR 1894: 178). Tak za sebou zanechají v prázdném stavení nemocnou dceru jen přikrytou slámou, aniž by sama o tom věděla. Když se však dívka probudí a vidí rodiče odcházet, otec své ženě a dceři nedopřeje ani chvíli na rozloučení. Dívka ještě dlouho křičí. Až její hlas utichne. Celý charakter povídky nakonec autor pomocí vypravěče shrnuje: „Co značí všechna civilisace, její pokroky a parádí zřízení, pravím, co značí všechna ta chloubka lidstva, jsou-li možny výjevy, jaké jsem právě našel? Co je to všechno!“ (ŠLEJHAR 1894: 180).

Čin, pro který se otec rozhodl, bezpochyby působí hrůzně, ba přímo odporně. Dcera, nemocné dítě, je zde doslova tím nejslabším tvorem, v jehož možnostech není ani ta nejmenší schopnost se bránit. Na tíživosti celého obrazu ještě přidává skutečnost, že se při odchodu rodiny probudila. Rozhodnutí otce rodiny vpravdě nebylo nikterak etické, avšak ve své situaci volil, jak nejlépe mohl. Uživit celou rodinu, obzvláště když je vícečlenná jako tato, není ničím snadným. A nemocná dcera jim obživu vskutku ztěžovala. Nechat zemřít dítě je kruté. Nechat takto zemřít vlastní dítě – to se může jevit až odporným. Avšak z hlediska celé rodiny, zodpovědnosti, již za ni nese – z praktického hlediska by se toto otcovo rozhodnutí mohlo nechat označit nikoli za morální, však za pochopitelné. Obětuje vlastní dceru nemocí odsouzenou ke smrti, aby zachránil ostatní členy své rodiny, čímž ji dehumanizuje a obírá ji o lidskost. Můžeme se ptát, zda toto rozhodnutí bylo vzhledem k okolnostem menším zlem, nebo jím ubral i na své lidskosti.

Poslední a zároveň také nejdelší povídka sbírky nese název *Matka* (1891) a podtitul *Příběh ze ztracené vsi*. Toníček je postižený, psychicky i fyzicky. Špatně chodí a nezřídka si v plném rozsahu neuvědomuje, co se okolo něj odehrává. Se svou matkou má nádherný vztah, jakési vnitřní propojení, panuje mezi nimi silný cit. Totéž se ovšem nedá říci o jeho otci. Svou ženu dřevař bije, ale i když se netají svou nenávisť vůči synovi, na něj dosud nesáhl. Dřevař se k dítěti nehlásí, o jeho obživu, stejně jako o tu svou, se stará žena sama. Když Toníček spatří svou mámu se modlit a ona mu vysvětlí, co dělá, chce se modlit také – slíbí mu, že další den po práci ho to naučí. Nazítří nechá Toníčka kvůli práci u sousedky, která hlídá i další děti. Pro jejich množství si však nikdo nevšimne, když se Toníček zaběhne do lesa za broukem. V lese je chlapec vyděšený. Bojí se, neví, jak odtamtud ven. Po chvíli bloudění narazí na dřevaře kácející

stromy. Když si chlapce všimnou, vyhánějí ho. A jen kvůli tomu, že vzal do ruky klobouk jednoho z nich, se dají do jeho pronásledování. Nevěda, kam běží, chlapec spadne do jámy, kde mají dřevaři své zásoby. Tehdy mezi dřevaři spatří svého otce. Opět se mu podaří utéct. Matka se mezitím vrací k sousedce a plna strachu zjišťuje, že Toníček u ní není, proto se ho vydává hledat. Spustí se bouře. Když se v lese setkají, Toníček matku nepozná a prchá i před ní. Až když chlapec spadne do jezera, matku pozná, je už však příliš pozdě na jeho záchranu. Po synově smrti je matka otupělá a vyčítá si, že jej nenaučila se modlit. Požádá alespoň, aby za něj odsloužili mši. Nato ochuraví. V okamžiku smrti si připadá, jako by se znovu setkala se svým synem. „Pak pokynul jí významně, vzhůru ukázal a rozplynul se zas v nebeský ether. Příval světla, prost mráčeků a stínu, zaslnil na novo vzdušné výšiny. Byl to on a porozuměla! Provázejíc mroucím zrakem do prázdna... do hvězda... do nebes zjev svého dítěte, napájela se rajskou úlevou. Porozuměla. Byl to smír odpuštěné viny, co její mroucí duši, do nedávna plné trýzně, hlásal pokyn nebeský.“ (ŠLEJHAR 1894: 251).

Matka je jednou z mála povídek tohoto souboru, kde nedochází k explicitnímu popisu smrti jako takové, hlavně v případě matky, třebaže vše, co jí předchází, stejně jako příchod samotné smrti, vyjádřeno je. V případě matky smrt nese motiv, jež bychom očekávali spíše v dílech z období romantismu, když k ní v halucinaci přilétá její syn, aby ji odvedl s sebou. Skutečnost, že matka žalem za svým synem zemřela, hodnotu Toníčkovy života navyšuje. Chlapec sám nemá pro svá postižení možnost uvědomovat si, co dělá špatně, proč ho otec nenávidí. Postoj ostatních vrstevníků vůči chlapci také není zrovna vhodný. Toníček je tu ve své podstatě obětí všech. Svého otce, který jej nemůže vystát a distancuje se od něj, jak jen to jde. Dřevařů, kteří ho mají v první chvíli za zloděje a nezajímá je, že se chlapec jen v lese ztratil a nic jim vzít nechtěl; nepomohou mu, naopak ho od sebe odhánějí. Společnosti, jíž tu zobrazují ostatní děti a sousedka, která je hlídá; sousedka se k němu chová neutrálně, stejně jako k ostatním, ale i tento postoj může být důvodem, proč se chlapci podařilo se do lesa zaběhnout. Dokonce tihne k tomu Toníčka zcela ignorovat. A v neposlední řadě je i obětí své vlastní matky. Starala se o něj, věnovala mu svou péči, bránila ho před otcem, a to je v pořádku. Z textu je však cítit, že matka byla na Toníčka fixovaná, a to možná až příliš. Když matka svého syna v lese dožene a on ji nepozná, prchne, protože je stále vyděšený ze zážitku s dřevaři, a spadne do vody, kde teprve si uvědomí, že ta žena, co za ním běžela, je jeho matka, ale už je pozdě na záchranu – můžeme se ptát, *kdo* je za

Toničkovu smrt nakonec skutečně zodpovědný? Konec povídky, zaměřený na smrt matky, pak může mít také vícero příčin. Tou hlavní je bezpochyby nachlazení, nemoc. Matka však synovou smrtí také ztratila vůli žít, bojovat a uzdravit se. Zároveň může jít i o jakýsi trest, a opět si ho matka mohla vyvolat sama, za to, že svého syna nenaučila se modlit. Za matčinou smrtí tak stály i výčitky svědomí. Takto zde autor předkládá ukázkový rozvrat lidské psychiky.

Ke smrti však může vést i něco mnohem jednoduššího – totiž záchrana vlastního života. Podtitulem *Výjev ze samoty* se pyšní povídka *Srna* (1887). Starý pytlák vychovávající malého chlapce jednoho dne přinese domů dvě srnčí mláďata, k nimž chlapec velmi rychle přilne. I přes zákaz otvírat chlívek, kam pytlák srny umístil, je chlapec pouští, záhy však jeho mladou roztěkanou mysl zaujme zpěv ptáků, na srny zapomíná. Až šramot přitáhne jeho pozornost zpět, když se na palouk vynoří další srna, tentokrát dospělá, a láká k sobě své mladé. Emocemi dojatý chlapec chce mláďata vypustit, aby rodina mohla být pohromadě. Jenže dospělá srna se leká a ani mláďata nevybíhají na svobodu. Přesto je chlapec vyhání. Jenže pytlák to vidí a v hněvu se za dítětem rozbíhá. Chlapec si uvědomuje, jaké mu hrozí nebezpečí, a vybíhá na větev. „Provedl svůj úmysl, visí již nad samou propastí jako pták, jenž opodál vyráží své ojedinělé výkřiky. Pojímá ho zdání letu, po těle rozběhl se příšerný mdlobný pocit, že jest tak přece lépe, než v pěstech onoho lidského dravce; i roste jeho síla a tvrdošíjný nezdolný vzdor.“ (ŠLEJHAR 1894: 118). Pytlák, místo aby se mu snažil pomoci, jej proklíná. Zaslepen pomstou si neuvědomuje, když chlapec začne odřezávat větev, jíž se muž drží. Pytlák se zřítí do propasti. „Dávno jest již mrtvé ticho, haluz zmizela v prorvě údolíčka a tma zahalila zločin. Jen kdesi na mýtině mladé srny radostně a oddaně tulí se ke své matce...“ (ŠLEJHAR 1894: 119). I v tomto textu můžeme sledovat více motivů ke smrti vedoucích. Hned tím prvním je chlapcovo přilnutí k srnčím mláďatům.

Druhou povídkou vymykající se z celkové stavby této Šlejharovy sbírky a zároveň jedinou, která se přímo nezaobírá obrazem smrti, se tak stává *Můj štědrý večer* (1888). Trestem vypravěče či jeho únikem z nepřející reality zde není smrt jako v ostatních textech, nýbrž smíření. Vypravěč se utápí v pochybnostech, bolesti a klamech, sám sebe vězní ve vlastní minulosti. „Až jednou, ještě před večerem, nastala ta změna. Jako když v tichu nočním znáhla vichr zavěje, zalehlo mně v nitro nebývalé oživení.“ (ŠLEJHAR 1894: 150). Cítí jakési pohnutí uvnitř sebe samého, díky němuž vyjde ven a kráčí, aniž by si uvědomoval, kam jde. Míjí domy s rozsvícenými světly, slyší „lidské zvuky, tak

jemné a konejšivé, jak jsem dávno neslyšel.“ (ŠLEJHAR 1894: 152), a pocituje mír a klid i v sobě, k sobě samému. Dějová stránka v této povídce ustupuje do pozadí, sleduje spíše myšlenkové pochody vypravěče, za nimiž se odehrává celý příběh, jak se v den oslav narození Krista smiřuje sám se sebou, se svou minulostí, a konečně po letech trápení dochází klidu.

Tato povídka ukazuje, že ač se utrpení, vina může zdát sebevětší a sebeneunesitelnější, nemusí být jediným vykoupením smrt. Výši trestu za valnou většinu hříchů si vyměřují jejich pachatelé sami, svými pochybnostmi a výčitkami svědomí. V takovém případě však nemusí být rozhrěšením vždy jen smrt. Pokud se jedinec naučí přijmou sám sebe právě takového, jaký je, se všemi svými chybami a činy, jichž lituje, pokud je ochotný za ně přijmout zodpovědnost, pokud v sobě nalezne dostatek síly a odhodlání se s nimi smířit – a ač si mnozí říkají, že v jejich schopnostech to není, tuto sílu má v sobě každý – může smíření se se sebou samým přinést stejný klid a štěstí, jaké se v takovýchto chvílích právě od smrti očekává. Je jen na vůli jedinců, zda si vyberou cestu snazší a podstatně kratší, či zatnou zuby, vrhnou se do zdánlivě nesmyslného boje, na jehož konci po výhře však čeká odměna vskutku sladká. Autor tímto ukazuje nejen širší rozmanitost svých textů, tedy že se neomezuje pouze na motivy končící smrtí, ale zároveň i tímto textem přináší nejen do sbírky naději, vizi toho, že vše nemusí být nutně špatné, ač bezpochyby to negativní převládá. Tato naděje zároveň nemusí být jen pro čtenáře, že ne všechny příběhy v knize skončí smrtí, ale také v ní můžeme hledat pozitivnější vyhlídky pro celé lidstvo, pro budoucnost. Nemusí vše skončit tak, jak se to nyní zdá nevyhnutelné – ale je pro to potřeba něco udělat.

Knihy podávající obraz života na venkově, včetně zobrazení smrti, vznikaly v české literatuře už mnohem dříve. Do opozice vůči *Dojmům z přírody a společnosti* lze postavit již výše zmíněné dílo vrcholného českého biedermeieru, *Babičku* od Boženy Němcové, poprvé vydané v Praze, Tisk a náklad Jaroslava Pospíšila, 1855. Se smrtí se zde setkáme několikrát ve víceru různých podob (např. Viktorčina smrt je podána ryze romanticky), jako taková je vyobrazena jen stručně, pozornost je směřována až k pohřbům ji následujícím. Povídka *Chorá jabloň z Dojmů z přírody a společnosti* se však zdá odkazovat naopak k situaci, která smrti v *Babičce* předchází. „Lidé ani neviděli, jak babička stárne a schází, jen ona sama to cítila. Mnohdy říkala Adélce, z níž se stalo pěkné děvče, ukazujíc na starou jabloň, která rok co rok více schla a skrovněji zelenem se odívala: „My jsme si rovny, půjdeme asi zároveň také spát.“ A jednoho jara

se všechny stromy zelenaly, jen stará jablň smutně stála bez listů. Museli ji vykopat a spálit. – Babička téhož jara velice kašlala; nemohla už dojít do městečka, do božího kostelíčka, jak říkala. Ruce víc a více schly, hlava byla jak sníh, hlas slabší a slabší.“ (NĚMCOVÁ 2019: 214). Vidíme zde nástin paralely mezi stromem, jabloní, a postavou babičky, tedy pojitko srovnatelné s tím v *Choré jabloni* – avšak navzdory zasazení obou textů na venkov, do podmínek zcela odlišných. Zatímco ve Šlejharově textu se chřadnoucí strom, a s ním i zdraví slábnoucí ženy, ostatní obyvatelé statku snaží ignorovat, Němcová vykreslila starost Starého Bělidla i jeho okolí o babiččino zdraví. Na jedné straně tu tak máme v téměř totožné situaci dva různé postoje. Biedermeierovský, kdy se o pro mnohé cizí starou ženu strachuje a stará celá ves, a proti němu naturalistický, v němž strach o život ženy převažují obavy obyvatelů statku o sebe samé, odmítavost převažuje nad nápomocí.

Podobné srovnání s *Babičkou* můžeme vidět také u povídky *Na vesnici*. V obou těchto textech stojí v centru starý člověk, avšak přístup okolí k jeho osobě je nesrovnatelný. Zatímco babiččino stáří je pro ostatní znakem životní zkušenosti a moudrosti, každý, dokonce i kněžna, si za ní chodí pro rady, stařec je terčem nenávisti a posměšků, ponižování, dokonce až týrání ze strany vesničanů. Babičku až do konce provází přátelé, na poslední cestě ji vyprovodí celé blízké okolí Starého Bělidla, kdežto stařec umírá po útoku psa sám na blátivé cestě.

Nejen tento pohled na společnost je příznakem naturalismu *Dojmů z přírody a společnosti*. Šlejhar nezřídka ve svých textech využívá zvířat. V době vzniku povídek byl postoj ke zvířatům jiný než dnes, postavený na názoru, že zvířata jsou člověku podřízena, mají mu sloužit; že lidé mají právo zvířata ovládat. S oběťmi společnosti, které jsou zpravidla bezmocné, vydané bezcitnosti a leckdy až mechanické krutosti, je zde často zacházeno jako se zvířaty, ne-li ještě hůře. Sedlákův pes v *Na vesnici* se má mnohem lépe než stařec. Na druhou stranu ovšem i sami vesničané, představitelé zlých vlastností a mechanických špatností, jsou se zvířaty srovnatelní. Brutalita a bezcitnost vedoucí ke smrti slabších, leckdy až pudová agrese, vztažení divoké zvířeckosti na člověka je velmi silným naturalistickým prvkem. Člověk ztrácí svou lidskost a propadá zvířecké bestialitě, naopak zvířata se leckdy chovají lidštěji než osoby. Šlejhar se však neštítí zajít ještě dál. Ryzka v sobě nachází emoce, strach i údiv, touhu po svobodě, a přesto je týrána. Špaček zodpovídá za svou rodinu, dokonce nastiňuje nespokojenost ve vztahu, což jsou vlastnosti ryze lidské. Naopak jsou to lidé, kdo po jeho smrti zaujímá

zvířecí postoj: „Co to držíš? Hlele! špačíka. Nu, má dosti... Víš co, upeč si ho, špačci se mohou také jísti. (...) Máš pravdu, Jakube... to udělám. Škoda, aby jen tak shnil.“ (ŠLEJHAR 1894: 29).

J. K. Šlejhar nepoužívá ve své tvorbě jen prostředků naturalistických, pracuje i s celkovými dojmy dokreslenými názvy jednotlivých povídek; názvy obecnými (*Navesnici*, *Matka*), konkrétními (*Před jarmarkem*), ale i takovými, které se zdají vymykát a navozují očekávání zcela v rozporu se samotným obsahem příslušné povídky. Nejvýraznější je tento protiklad u textu *Zátiší*. Samotný tento pojem má svůj malebný význam, představu vyvolávající mírný obraz něčeho krásného. Jakýžto dojem ospravedlňují i první dva odstavce povídky, v nichž autor, lyrický subjekt popisuje obecnou představu tohoto pojmu. Tento obraz však vzápětí zcela rozbíjí pohledem na dějovou linii povídky. Na jedné straně tu stojí malba názvu, proti níž pak přichází krutá rána scény se za ní ukrývající.

Samotný název sbírky představuje stejný problém ještě ve větší míře. *Dojmy z přírody a společnosti*. Obdobné názvy nejen básnických sbírek můžeme sledovat v tvorbě impresionistů, mezi nimiž obecnou představu upevňuje svými malbami nejen Claude Monet. S obdobnou stavbou názvů děl se můžeme setkat i u Jaroslava Vrchlického (*Dojmy a rozmary*, 1880). Pod názvem evokujícím představu lyriky přírodní, možná i milostné, nikoli však krutou a krvavou realitu, již ve skutečnosti ukrývá. Impresionismus, parnasismus, to jsou literární směry působící s naturalismem víceméně souběžně. Směry přinášející na svět pohled mírumilovný, malebný, krásný; stojící, zachycený v jednom momentě. Naturalismus je tomu naopak pravým opakem. Zobrazuje bez servítek krutost, nemilosrdnost, krvavou skutečnost, ironii. Z pozice J. K. Šlejhara tak můžeme volbu malebného názvu pro surovost ukrývající se v textech samých považovat nejen za opoziční postoj vůči paralelním diskursům, ba dokonce až za výsměch vůči nim.

Koncept, který čtenářům může znít povědomě, můžeme nalézt v povídce *Ptáče* (1886). Je zde vyjádřen těžký život a odsouzení, s nímž se setkávají chudí lidé a které zavede čtenáře do Koudelkovy holírny. Dříve výnosný podnik chátrá a Koudelka se svou ženou a malým synem se sotva zvládají uživit. Ve dnech, kdy jejich synek onemocní, přiletí k nim domů malý promrzlý ptáček. Jedinou radostí je chorému chlapci jeho zpěv. Zlo je zde zpodobněno v postavě kupce, jemuž ptáček patří a uletěl mu. Když se kupec dozví,

že jeho ztracené práce je v holičově domě, přijde k němu domů a odnese si jej. Ztráta zvířete rozjasňujícího každodenní ponurý život má dopad i na Koudelku a jeho ženu, hlavně však na malého chlapce, jemuž se nedlouho poté velmi přitíží. Koudelka je proto nucen prodat svůj jediný kabát, aby mohl pro svého syna zaplatit doktora. Léky, které doktor chlapci předepíše, však nemají valného účinku a lékařova slova, že chlapcův život je v rukou božích, nepřinášejí příliš velkou útěchu. Chlapec v nemoci volá po ptáčkově. Koudelka proto vyráží za kupcem, aby synovi mohl splnit jeho přání. Kupce však odmítá svého ptáčka dát, zneužívá Koudelkovy tíživé situace a ptáčka mu prodává, připravuje jej i o to málo, co ještě má. Když se však holič vrátí domů, už je pozdě. Chlapec umírá a ptáčka odmítá, jako by si sám uvědomoval svůj blížící se konec. „Ach, tatínku, tatínku! již nechci ptáčka, už mi zpívat nebude.“ (ŠLEJHAR 1894: 64). U holiče doma zavládne smutek a prázdno a ani ptáček, nyní již jim patřící, je nedokáže rozveselit. A pak se jednou holičova žena nevrátí domů, čemuž její muž nejprve nevěnuje přílišnou pozornost. Čím déle se však nevrací, tím je Koudelka znepokojenější, a proto se ji vydává hledat. Nikdo z vesnice však neví, kde jeho žena je. Nikdo zoufalému muži ani nenabídne pomoc, všichni se k němu otáčejí zády. Až když kroky holiče dovedou na hřbitov ke hrobu jeho syna, naleznou mrtvolu. Mrtvolu své zesnulé umrzlé ženy. Sám Koudelka si neuvědomuje, jak se vrátil domů. Teprve tam mu přijde na mysl, že jediný, kdo mu nyní zůstal, je malý ptáček. Jenže v kleci naleznou jen jeho mrtvé tělo. Na druhý den najdou vesničané holičovo tělo viset na holé hrušni před domem. Smrt v textu nabývá podoby automaticky se kumulujícího mechanismu, v němž se sbírají okolnosti, které nemohou vést k ničemu jinému než právě ke smrti.

V tomto textu se snoubí hned několik aspektů, které u Šlejharových povídek můžeme sledovat. Je tu vykreslena tíživá situace chudé rodiny, jejich nemožnost a zároveň i jakás rezignace s tím cokoli dělat, bojovat proti této nepřízni osudu, jelikož všechny snahy se zdají marné. Stejně tak zde sledujeme nejslabší jedince, kteří se stanou obětmi osudu, proti němuž není v jejich silách bojovat. Chlapec nebyl vinen, že onemocněl, za to byly v největší míře zodpovědné podmínky, v nichž žil. Na druhou stranu se můžeme ptát, zda doktorovo prohlášení, že on chlapci pomoci nemůže, bylo pravdivé, nebo jen viděl, že by rodina neměla z čeho jeho služby zaplatit, a proto odmítl – přímý odkaz v textu k této úvaze sice nenajdeme, stejně jako lékařská praxe tento přístup nedovoluje, ale Šlejhar už nejednou ukázal, že morální zásady nejsou zrovna tím, co každý pevně dodržuje, kam se naopak dere lidská sobeckost a prospěchářství, tudíž tato úvaha

nemusí být zcela mylná. Kupec představuje postavu prospěchářsky odcizenou od vnitřního děje v Koudelkově rodině; pranic mu nezáleží na tom, s čím se potýkají jiní, nakolik by mohl i jen drobností, jakou by bylo zapůjčení pěvce, pomoci, snaží se ve všem hledat jen výhody pro sebe sama. Zde, v tomto textu, tak můžeme nalézt provázání osudu dvou tvorů, nemocného chlapce a malého ptáčka. Dítě v nemoci a uletěvší ztracený pěvec si jsou vzájemnou oporou, přinášejí jeden druhému pomoc.

Situace matky zesnulého chlapce se může zdát podobná s okolnostmi a vztahem matky a syna z povídky téměř stejnojmenné, *Matka*. Jejich společným rysem jsou zde stesk, výčitky svědomí, neunesení situace po smrti potomka, možná i nenávist a výčitky vůči manželovi, přesto se však v mnohých ohledech liší. V *Ptáčeti* nejsme přímo svědky matčiny smrti, setkáváme se až s její mrtvolou. Nevzala si život sama, alespoň ne přímým činem. Umrznutí na hřbitově mohlo být stejně tak pokusem o vzdor vůči tomu, co se její rodině přihodilo, jako důsledkem neunesitelného stesku po synovi. V nejtíživější situaci se tak nakonec může zdát být sám otec od rodiny, Koudelka. Jeho podnik byl ten, který zkrachoval, ač za to nenesl plnou odpovědnost, přesto právě tento faktor způsobil, že žil se svou rodinou v chudobě. Když mu onemocněl syn, nedokázal mu zajistit dostatečnou pomoc. Dokonce ani ptáče, které synovi mohlo poskytnout alespoň částečnou úlevu, nedokázal zajistit včas, pak už ho chlapec odmítal. Z textu je vidět, jak Koudelka po synově smrti k ptáčeti přilne, můžeme zde sledovat zaměnění mrtvého chlapce s žijícím pěvcem; jako by se chtěl alespoň dostatečně a zodpovědně postarat o ptáčka, po němž jeho syn v nemoci tolik toužil, když už nedokázal řádně zabezpečit jeho samého. A když se Koudelka po nalezení své ženy mrtvé u synova hrobu vrátil domů, tentokrát měl být ptáček útěchou pro něj. Jenže to se nestalo, pěvec zemřel také. Nakonec právě tato smrt malého bezbranného zvířete mohla být pomyslnou poslední kapkou do již tak přeplněného poháru smrti, posledním přetrženým lanem Koudelkova života; a důvodem, proč ten svůj vzdal a vzal si ho. Nemoc, stesk, bezohlednost, prospěchářství, ztráta. J. K. Šlejhar v *Ptáčeti* rozpoutal řetězec událostí, které vedly ke zkáze celé rodiny.

2. Kuře melancholik

Nejznámějším Šlejharovým dílem je novela *Kuře melancholik*. Poprvé vyšla v roce 1889 v Praze nákladem a tiskem „Národní tiskárny a nakladatelstva“, toto vydání neslo podtitul *Dětský román ještě s jinými zřetely*. Následně se novela stala součástí knihy *Kuře melancholik a jiné povídky* z roku 1964 jako svazek č. 339 v edici Světové četby Státního nakladatelství krásné literatury a umění, v níž se spolu s novelou nachází i výběr povídek z autorových sbírek *Dojmy z přírody a společnosti*, *Co život opomíjí* a *Z Prahy*, které zveřejnil za svého života. Roku 1974 novelu publikovalo nakladatelství Odeon spolu s autorovým textem *Ukolébavka*, nakladatelství Adonai se jí poté ujalo v roce 2002. Skutečnost, že tato novela se stále těší čtenářskému zájmu, dokazují i v následných letech její opětovné publikace, nakladatelství Tribun pod sebou má hned několik vydání z let 2007, 2008, 2012. O rok později novela opět s textem *Ukolébavka* vyšla v elektronické podobě pod hlavičkou nakladatelství JHuslík. V současné době se na trhu vyskytují i další vydání, tištěné náklady i elektronické verze, jejich přesné množství je prakticky nedohledatelné. Kniha se dočkala i svého filmového zpracování z roku 1999, autoři scénáře jsou Vladimír Körner, sám známý též i jako spisovatel, a Jaroslav Brabec, jenž snímek také režíroval. Z filmu vyrchaly prvky literárního naturalismu i výrazná sociální kritika, větší důraz je naopak kladen na dobové sociální a civilisační tendence. Hlavních rolí se ve snímku ujali Karel Roden, Aňa Geislerová, Radko Chromek, Vilma Cibulková a další.²

V úvodu novely se setkáváme s krátkým citátem: „Osudy nás všech jsou jednotny. A my všichni: jsme lidé i nemá tvář i mrtvá hmota...“ (ŠLEJHAR 1889: 3). Tato slova bývají interpretována jako připomínka skutečnosti, že ať jsme lidé, zvířata či cokoli jiného, vše vzešlo pouze z přírody a opět se jí navrátí.³ Představená myšlenka se táhne a prolíná dějem celé novely, opakovaně a pravidelně na ni poukazují stylistické fráze a obraty v textu užívané, včetně personifikace zvířat a vysvětlování důvodů jejich chování a jednání: lidé a zvířata jsou si ve svých životech rovni, jsou srovnáváni, nezdá se, že jsou dokonce zvířata stavěna nad lidské plémě.

² Na Česko-Slovenské filmové databázi snímek získal ke dni 24/8/2022 hodnocení 67 %.

³ On-line dostupné internetové rozborly děl: cesky-jazyk.cz, rozbor-dila.cz, ucseonline.cz, rozbor-dila.eu.

Sám vypravěč přináší v er-formě odosobněné vyprávění vedené dvojí optikou oka kamery. Vnímáním dítěte ne zcela si uvědomujícího, co se okolo něj odehrává, žijícího ve své vlastní bublině uprostřed děje, vedle toho obecným pohledem obyvatelů statku, kteří si jsou naopak vědomi závažnosti proměnných a zprostředkovávají čtenáři jeho vlastní možný dojem z představených situací. Tyto dvě optiky se přirozeně střídají a nabízí oba postoje, přesto si od sebe navzájem drží pevný odstup, čímž se zvyšuje a vyostřuje práce s atmosférou děje a napětím. Ve druhé polovině novely se k těmto dvěma pohledům přidává ještě třetí, vypravěčova vlastní promluva, v níž nejen odkazuje k podtitulu novely, který nese první vydání, ale v několika místech svými replikami stírá a snižuje odstup od příběhu a stává se jeho součástí, vtahuje do něj i čtenáře a zprostředkovává nejen pouhý pohled, ale i své přímé dojmy z toho, čeho se stává svědkem.

Hned z počátku textu jsou před čtenáře předvedeny tři do kontrastu postavené situace. Spojuje je postava malého chlapce, který je ústředním charakterem celé novely. Na statku, dějišti knihy, zavládl smutek: manželka statkáře, matka malého chlapce, umírá. My jako čtenáři víme, co se děje, rozumíme představené situaci, ačkoli je podávána právě očima chlapce: dítěte, které ani zdaleka nechápe to, co se okolo něj děje, aniž by mu kdokoli ze statku podal bližší vysvětlení. „Řekli mu ovšem: hle, umřela ti maminka, ale ono pranic tomu nerozumělo.“ (ŠLEJHAR 1889: 4). Cítí, že uvnitř v domě vládne smutek, že se děje něco špatného, ale nechápe to. Neuvědomuje si, že svou matku už nikdy neuvidí. Zatímco tak obyvatelé statku zaujímají postoj téměř odpovídající tomu čtenářovu, jsou zde v tuto chvíli představiteli uvědomění a vědomí budoucích změn, které tato situace přinese, avšak bez znalosti jejich přesné podoby, celá tato úvodní scéna matčiny smrti je takto pohledem chlapce podávána s odstupem, odosobněním, téměř nulovou zaujatostí, můžeme říci. Proti této situaci autor postavil prostředí zcela odlišné; dvůr, kam chlapec před zármutkem domu uteče a kde spatří kvočnu s hejnem čerstvě vylíhnutých kuřat, které jej naplní veselím a snadno díky nim na tragédii zapomíná. Šlejhar tu tak do protikladu nestaví jen smrt a život, umírání a zrození, ale i postoj dospělých a dítěte. Lidé na statku pracující truchlí, jsou konfrontováni se smrtí a vnímají příkoří, které tato skutečnost přinese, a proti nim stojí chlapec, nevědomé dítě radující se z vylíhnutých kuřat. „Nuže, ta slepice chocholačka dnes, to samé ráno, co stal se ten případ s maminkou, vyhrnula se z košíku ze sklepa s hejnem žlutoučkých, drobounkých kuřátek.“ (ŠLEJHAR 1889: 5). Šlejhar stejně jako v povídkách ze sbírky

Dojmy z přírody a společnosti i zde dějovou linii prokládá až statickými popisy zpodobňujícími panoramata téměř jako zachycená na impresionistických malbách či fotografiích, v tomto díle však nejsou toliko prvkem disharmonizujícím s textem jako takovým, mnohem více jsou jeho součástí a ukazují podobu statku v jeho skutečné povaze, příroda sama zde není tak velkým protikladem k ději, jako jsme to mohli sledovat ve výše jmenovaných povídkách. Zde je opozicí právě ústřední charakter, chlapec, kterého se dotýká všechno, co se děje, ale zároveň jako by stál zcela mimo děj. „Najednou zvuk jiný, – rokotivý, oddaný hlas zvonku, tak jasný, jakoby byl taktéž přílehou a pouze jinak zpodobenu součástí dnešního jitra, jež nějak nutně doplňoval, vyzněl z malé vížky kostela. Byl to umíráček; avšak zněl tak mile a radostně, že se tomu děčko neobyčejně zaradovalo. (...) A zapomnělo docela na mrtvou maminku i na živá kuřátka. Zvuky umíráčku zněly dlouho, ve dvou přestávkách, na důkaz, že to umřel někdo z majetných. Když pronikavě zatřepetavše, umlkly, bylo hned smutněji; zachybělo něco, nač smysly uvykly.“ (ŠLEJHAR 1889: 5-6).

S jedním z výrazných projevů až zvířecosti se setkáváme v podobě otce dítěte. Situace na statku před pohřbem ukazuje vztahy, které ve stavení panovaly; skutečnost, že obyvatelé statku si se zesnulou paní dobře rozuměli, skoro by se až nechalo říci, že mezi nimi mohlo být přátelství. S otcem však pohoda a mír mizí a proměňuje se naopak v silné cítění hierarchizace mezi pánem a služebnictvem, ve strach a antipatie. V případě dítěte se to ještě vyostřuje: „Děcku bylo i při tom hlasu nevolno; již od jakživa se také toho hlasu bálo. Vytratilo se raději ven, k zahradě na trávník.“ (ŠLEJHAR 1889: 8-9). Ani popis otcova vzhledu nešetří detailní deskripcí, nevzhledné skutečnosti nevyjímaje. Proti němu vzápětí opět následuje téměř až malebný zjev krajiny okolo stavení.

Jak už sám název novely napovídá, kuřata vylíhnuvší se v den smrti chlapcovy matky zde hrají velkou roli. Hlavně jedno konkrétní kuře, slabé, menší než ostatní, jehož peří se nevybarvovalo stejnou rychlostí jako u ostatních, což ho i po fyzické stránce odlišovalo. Situace kuřete a chlapce se v průběhu novely postupně vyvíjí a proměňuje v několika zacykleních, na nichž můžeme sledovat prvek známý už z povídek ze sbírky *Dojmy z přírody a společnosti*. Lidé si o sobě s oblibou, a v dobovém kontextu to platí obzvláště, myslí, že jsou něco víc než zvířata. Na rodině kuřat však je demonstrativně předvedeno, že se lidé naopak dokáží chovat zcela stejně jako zvířata, ne-li ještě hůře, a jejich krutost je o to nemilosrdnější, neboť tyto jejich vrozené instinkty vyplují na

povrch i přes racionální uvážení a poddávají se jim, zatímco u zvířat (právě zde ve Šlejharově podání) jde o chování zcela a pouze instinktivní. Což odkazuje ke sloům uvedeným v samém začátku novely.

Zpočátku stojí situace kuřat a chlapce vůči sobě v opozici. Dítě ztratilo svou matku, třebaže tomu příliš samo nerozumí, ostatní obyvatelé statku mu však neposkytují nadměru pozornosti v přípravách na pohřeb a obavách, co bude dál, snad až na jednu starší ženu, Katlu, která se jako jediná chlapci nadále věnuje, prokazuje vůči němu lidské emoce, soucit, a zároveň jako by dokázala pochopit i jeho postoj vůči celé situaci, odvrácení od toho, co plně nechápe. Oproti tomu matka kvočna zaujímá vůči svým potomkům ochranný postoj, brání je, když se dítě pokouší k nim dostat blíž, staví se do role ochránce, možná až agresivního, jakého dítě po matčině smrti na statku nemá. „Že jemu samému mateřská láska, to veliké požehnání života žádným pustým vlivem neposkvrněné, byla právě odňata, že dnešním dnem vzata mu ta nesmírná ochrana a tou samou hodinou že vydáno všanc útrapám neskonalým, o tom neměl nejmenšího zdání ubohý sirotek! Bylo tak pěkně venku, tak zářivě všady. Kterak možno v chvílích harmonie a jasů tušiti o rozruchu a chmurách?“ (ŠLEJHAR 1889: 11). Otec, nejbližší příbuzný, který dítěti zůstal, mu není vůbec žádnou oporou, ba naopak se neštítí dávat najevo svůj nesouhlas s tím, co jeho syn dělá, až odpor, jež vůči němu chová. Na chlapcově straně zůstává pouze Katla ze statku, a ta matku nahradit nemůže.

Typicky Šlejharovské, jak už jsme se s tím mohli seznámit v *Dojmech z přírody a společnosti*, je vyobrazení okamžiku, kdy otec, opět s nepřilíš lichotivou promluvou, vyzve dítě, aby se naposledy podívalo na svou zesnulou matku. Prostředí je popsáno s až malířskou obrazností, drobnými detaily prostoru, do nichž je zasazena nebožka: „Vypadala zcela jinak než ráno. Oči měla zatlačené, ústa zavřena, bílým šátkem přes uši podvázaná. Žlutá skvrnitá barva pleti zbělela a ztrhané rysy po posledních mukách se vyrovnaly, vzavše na se chladný smírný ráz smrti. Ruce pak měla založené na vpadlých prsou. Vůbec ráno vypadala spíš hrozně, odpudivě, byl to ještě příšerný vzruch po nedávném zápasu smrtelném.“ (ŠLEJHAR 1889: 13). Poslední věta zde opět konfrontuje chlapcův až naivní pohled, jímž jsme neustále upozorňováni na skutečnost, jak se svým způsobem přemýšlení a vnímání liší nejen od svého otce, ale i od ostatních obyvatel statku – a hlavně od čtenáře. Vzápětí však opět přichází až malebný popis: „Zkoumalo jaksi každý tah mrtvé matky.“ (ŠLEJHAR 1889: 13) – jako by nehledělo na svou pokrevní příbuznou, která mu dala život, nýbrž na pouhý obraz, na plátno. Přec se

však, i když se zpožděním, dočkáváme adekvátní reakce dítěte na situaci, pláče a křiku. „Ráno jakoby nebylo ještě porozumělo významné mluvě smrti. Snad teprv ta jistota a tatáž trvalost změny s matkou zjednala si v dětské duši přiměřený ohlas; a vymýtivši pro tu chvíli všechny jiné dětské zřetele, působila tajnou elementární silou...“ (ŠLEJHAR 1889:14).

Za zlomovější v rámci novely, než je samotná matčina smrt, můžeme považovat dobu příprav jejího pohřbu; čas, v němž se dítě samo začíná distancovat od ostatních obyvatel statku, i z toho důvodu, že kvůli přípravám nemají čas se mu věnovat, a naopak svou pozornost stále více směřuje ke kuřatům, která staví téměř až do nadpřirozené pozice, jak je jejich popis podáván, jako by šlo o zázrak; a tak se to malému dítěti jevit skutečně může. Tyto dny jsou v ději totiž zároveň také chvílí, kdy se jedno z kuřat začíná z hejna oddělovat, je slabší, s nevybarveným peřím, a lze mezi kuřaty sledovat, že ostatní se ho straní, respektive že jej vyhánějí, s až lidskou zatvrzelostí jako by mu dávala najevo, že se liší, že k nim nepatří. Včetně matky slepice. Zde můžeme sledovat dvě prolínající se paralely: chování kvočny se proměňuje ze vztahu, jaký měl chlapec se svou vlastní matkou, v postoj, jaký vůči němu zaujímá jeho otec; ostatní kuřata odpovídají svým postavením vesměs obyvatelům statku, kteří si dělají své (chystají pohřeb) a dítěti se nijak nevěnují. Pravděpodobně je to právě absence pozornosti, a hlavně i pocitu bezpečí, starosti, již se chlapci nedostává, která v něm probudí potřebu to, co on sám postrádá, poskytnout malému slabému odvrženému kuřeti. „Děcko si dobře povšimlo nápadného toho zjevu. Bylo nemožno si toho nepovšimnouti. A lítost se zmocnila jeho srdéčka. Ubohého kuřete začalo si více všímáti, začalo mu věnovati péči a ošetření.“ (ŠLEJHAR 1889: 16). Do protikladu se tak starost dítěte o kuře staví se stále probíhajícími přípravami pohřbu, od nichž se chlapec distancuje („Docela nemělo lačné zvědavosti obvyklé u dětí, že rády se dívají na mrtvoly, jež jsou jim zjevem neobyčejným, lákavým: jako by tušilo, že to není slušno...“ (ŠLEJHAR 1889: 16)), dokonce až s odstupem domácích od dítěte právě ve věcech pohřbu, kdy o přípravách před chlapcem nemluvili jak z vůle vlastní, tak z příkazu otce. „A žal malých trhá srdce velkým.“ (ŠLEJHAR 1889: 17). Samotná tato věta může klást otázku po dvojím ohledu vůči ostatním: s ohledem na dítě obyvatelé statku mlčí, nechtějí o tom před ním mluvit, ale zároveň je tu i druhá podoba; „velký“ chlapec pocítuje žal nad „malým“ kuřetem, a i to může být jeden z důvodů, proč se dítě rozhodlo kuře chránit.

S příchodem pohřbu se opět do popředí dostává dětský naivní pohled nepochopení, přímo reagující bez souvislostí vnějších podnětů na novoty, s nimiž se při této příležitosti setkává. Nevnímá rakev jako věc pro uchování mrtvoly, ale jako věčnou postel pro svou matku; stejně tak je pro něj něčím neobvyklým nové oblečení pro tuto příležitost, tím vzácnější, že o něm ví, ale nedostane ho hned. Pohřeb jako by pro něj nebyl událostí smuteční, ale sváteční. Hned několikrát se přesto v novele setkáváme s naprostým zlomem situací, kdy v jednu chvíli chlapec jako by zcela ignoroval, co se okolo něj děje, zatímco on sám je zaujat kuřaty, vzápětí však úplně obrátí a jeho reakce, chování danému momentu odpovídají. Tyto vyostřené konfrontace stírají hranice mezi oběma póly příběhu, tím lidským, který by se měl držet uvnitř stavení a pozorujeme ho i v hierarchizaci kuřat, a tím zvířecím, jenž by měl vládnout ve venkovních prostorách statku, třebaže se jím řídí i lidská společnost. Ve smutečním průvodu jsou pak poprvé kuře a chlapec stavěni do roviny nejen sociálním vnímáním ostatních, ale přijímají i stejnou roli: „A ještě někdo jakoby zvířecími myšlenkami provázel paní domu. Nebohé vetché kuřátko zůstavši právě daleko za svými druhy, rozběhlo se s křikem, aby je našlo a zbloudilo k plotu do příkopu. (...) Zdaž neuvažovalo v kuřecí své duši, že ta, již sice neznalo, ale o níž samou chválu slyšelo od celého zvířecího světa v domě, že ta milosrdná bytost také jeho byla by si povšimla a nějakou péči mu věnovala?“ (ŠLEJHAR 1889: 22). Ani v takovou smuteční chvíli, jakou je pohřeb matky a manželky, však Šlejhar neupírá okolostojícím a pozorovatelům další z nedílných lidských vlastností: vyvozování domněnek a názorů týkajících se ostatních pouze na základě pozorování, bez sebemenších znalostí skutečností. Zde v tomto případě týkajících se manžela nebožky a mladé ženy představené jako příbuznou, která je mu na tuto událost doprovodem.

Změny nastanuvší smrtí a následným pohřbem matky malého chlapce začínají být patrné vesměs okamžitě. Ať už skutečností, že takzvaná mladá příbuzná „jen“ zůstává na čas na statku, nebo tím, že její setrvání zde zjevně není nezištné: přestože se tváří, že pomáhá a stará se o chlapce, před vdovcem svá slova přeměňuje ve stěžování si na stav, v jakém se statek a jeho vnitřní poměry nachází. K chlapci zaujímá postoj, jako by jí na něm nesmírně záleželo, její chování je v těchto ohledech přehnané. Čtenáře i proto příliš nepřekvapí následný vývoj událostí: když si o několik týdnů později otec přivede takzvanou mladou příbuznou jako svou novou nevěstu. Čímž přichází druhý zásadní zlom novely.

Chlapec ani v těchto časech na kuřata nezapomíná. Pozoruje, jak sílí, stárnou, nabývají sebevědomí – což se odráží v jejich chování vůči slabému sourozenci, jehož si dítě začalo všimnout už dříve. Stavějí se vůči němu agresivně, odhánějí ho od sebe, neposkytují mu prostor ani žádný pozitivní vztah, vyčleňují jej ze svého kolektivu. Zde ve vzájemném chování kuřat můžeme spatřovat jakousi urychlenou předzvěst toho, s čím se bude i sám chlapec nucen na následných stranách potýkat, ač pochopitelně v podmínkách odpovídajících poměrům statku z pohledu lidského, nikoli toho zvířecího. Chlapec se stává jediným, kdo kuřeti poskytuje ochranu, pocit bezpečí, tato skutečnost je v textu podávána pohledem chlapce, který chce kuře chránit a pomoci mu, stejně tak i perspektivou kuřete, které v dítěti spatřuje svého pomocníka, osvoboditele, přítele. Člověk a zvíře tu stanou na stejné úrovni, jsou si rovni jeden druhému. V této době se také objevuje přímé označení kuřete melancholikem. Pojem melancholik je tu nicméně chápán v jiném slova smyslu, než jak mu rozumíme dnes. „I odvětila Katla s úsměvem: – Víš, je to nějaký „melancholik“ a proto je nemohou ti druzí vystátí. – Děcku zaznělo to slovo cize, jako se o něm přemítati. A srovnávši je se stavem věcí, vstúpilo si to slovo do paměti s pojmem něčeho nespravedlivého a zlého, zároveň s pojmem nějakého velikého utrpení.“ (ŠLEJHAR 1889: 28). Není to však přesné vyjádření charakteristiky tohoto pojmu. Když se podíváme dále do historie, už Hippokrates rozlišoval čtyři osobnostní typy: flegmatika, sangvinika, cholera a melancholika. Melancholik je zjednodušeně labilní introvert, člověk uzavřený do sebe, obrácený ke svému nitru, leckdy až žijící ve svém vlastním světě; člověk spíše samotářský. Často působí dojmem až nepřátelským, nepřístupným, mívá problémy se slovně vyjádřit, naopak jeho vyjádření umělecké bývá zpravidla všeřikající. Je v něm velký strach z neznáma, z cizích lidí. (LIGOČKÁ: 2020).

Když se tuto charakteristiku typologie melancholika pokusíme srovnat se Šlejharovou novelou, samozřejmě musíme od některých prvků upustit. Těžko můžeme od kuřete, ač má v této novele skoro až lidskou roli, očekávat, že se od něj dočkáme uměleckého či slovního vyjádření. Můžeme říct, že kuře vzhledem k chlapci žije ve svém vlastním světě, že jeho svět je jiný než svět dítěte, to bezpochyby: kuře se nemusí potýkat se stavem věcí na statku, se zesnuvší matkou ani s novou macechou, naopak jeho problémy sahají lehce jinam, k odcizení ze strany sourozenců, vyhánění od kvočny, protloukání se světem statku osamoceně, to by označení melancholik vesměs odpovídalo. Už v tomto však najdeme zádrhel: melancholici se obvykle od společnosti

distancují sami. To kuře také, ale až jako důsledek skutečnosti, že to byla právě ostatní kuřata, kdo jej od sebe odháněl. Zde tak odcizení není ani tak povahovým rysem jako důsledkem chování ostatních, společnosti. Strach z cizích lidí též můžeme označit za sporný bod; koneckonců, chlapec je pro kuřete nejen cizinec, ale biologicky vzato i zcela jiný druh. Ano, chlapec kuřeti poskytl podporu, ochranu, pocit bezpečí, tedy to, co od svých nedostávalo, avšak zvíře přesto k člověku přilnulo až příliš rychle, příliš snadno. Což může být urychlený proces navázání vztahu dvou melancholiků, které bývají velmi pevné, avšak zároveň může jít i o záležitost zcela instinktivní, přičemž pudy jsou něco, co ve Šlejharových textech také hraje velkou roli; instinkty melancholie jako takové jsou však rázu spíše odlišného, uzavřít se. Samozřejmě nemůžeme od kuřete očekávat, že bude zcela odpovídat lidské charakteristice. Pořád je to „jen“ zvíře. J. K. Šlejhar však nejednou propůjčil zvířatům lidské vlastnosti a naopak, stejně tak jako v tomto případě, kdy na statku mezi zvířaty můžeme sledovat prakticky tytéž situace, jaké se odehrávají nejen ve stavení mezi lidmi, tudíž je nezpochybnitelné, že lidské vlastnosti tu mezi zvířaty jsou. Na to, abychom však kuřeti mohli plně porozumět, bychom potřebovali, aby autor poskytl náhled do jeho mysli, jako tomu bylo například u povídky *Ryzka* ze sbírky *Dojmy z přírody a společnosti*. Čehož se zde ovšem nedostává, jediná možnost, jak se ponořit do světa kuřete, je přes malého chlapce, jehož zaujatou optikou je svět kuřete nazírán a jehož vlastní svět se od toho kuřecího v tomto podání příliš neliší. Na jednu stranu tedy můžeme souhlasit, že v určitých aspektech kuře, a později v textu i chlapec, skutečně dosahuje Hippokratovy charakteristiky melancholie, zároveň však nesmíme opomíjet chlapcovo vlastní chápání tohoto pojmu, které ději novely odpovídá mnohem více než Hippokratova definice a zjednodušeně jí vesměs i odpovídá, není však dána vnitřní charakteristikou, avšak vnějšími faktory, které mají na povahu, a tedy i typologii osobnosti, vliv až druhotný. Primárně je povaha určena genetickým dědictvím a výchovou, které prostředí a společnost ovlivňují až posléze.

Vzhledem k chlapcově zcela zjevně neadekvátní pozici v rámci hierarchie statku a jeho vzájemnému postavení s kuřetem se nabízí otázka, nakolik je dítě v tomto pojetí skutečně člověkem, zda jej někdo dokáže vnímat jako sobě rovného. Odpověď se objevila již na prvních stranách příběhu v podobě služebné Katly; s nástupem nové paní domu, s níž se celá situace na statku rapidně vyhrocuje, se od této ženy ovšem dočkáme i přímého explicitního vyřčení této skutečnosti: „Katla pak pravila, že kdyby

nebylo toho hoch, že odešla by hned.“ (ŠLEJHAR 1889: 28). Tato replika ovšem nese význam dvojí, kromě zlidštění chlapcovy postavy také předjímá budoucí proměny poměrů na statku, které pomalu začínají, a to nejen v představení vztahu otce a nové macechy, jež i chlapec, ač mu plně nerozumí, v porovnání s postojem, jaký jeho otec zaujímal vůči jeho matce, vnímá mnohem vřelejší a srdečnější. I ve skutečnosti, že s tímto postřehem se chlapec svěří pouze Katle, je znatelný jeho důvěřivý vztah k ní jako k jediné.

Dalším velkým příběhovým zlomem je výpověď posledních dřívějších zaměstnanců a jejich nahrazení osobami novými. Už sám jejich vcelku detailně popsany zevnějšek predikuje jejich povahu a předjímá, že poslední zbytky dobrého ducha statku byly vypuzeny. Setkáváme se tak se vzorcem, jenž je v literatuře znám odpradáвна a leckdy se užívá dodnes: práce s postavou směřuje k odhalení jejího charakteru vizuální podobou, hrdinové jsou od pohledu krásní a postavy záporné mají vzbuzovat odpor. V současné beletrii, obzvláště v kategoriích pro mladší dospělé čtenáře, tento vzorec bývá narušován, ne-li zcela převrácen, jeho prvotní vyjádření však dodnes zaujímá své místo nejen v kratších textech, mezi něž spadá i tato novela, prostá práce se vzhledem odpovídajícím povaze značně zjednodušuje práci s postavami s ohledem na děj.

Očekávatelné, však ne snadno přijatelné je ujištění, že ze statku, dříve příjemného místa skýtajícího bezpečí, se stává prostor napjatý, výrazně hierarchizovaný, jež je těžko nazývat skutečným domovem. Přirozeně se neúcta a odpor k mrtvé přenáší na chlapce, který po ní zůstal. Výrazné zrychlení časového plynutí děje není jen úsporou textu, ale zdůrazňuje rychlý průběh vývoje chování ostatních vůči dítěti, které se s každým vyostřením stává bezbrannějším a neschopnějším se bránit; čímž se jen zvýrazňuje opět jeho podoba s kuřetem, malým bezbranným zvířetem. Je snadné a přirozené opět ztotožnit v tuto chvíli dítě s kuřetem: jeden výrazný rozdíl tu však přece jen zůstává. O kuře se dítě staralo, pomáhalo mu. On sám však zastání nemá, byl o něj s vyhazovem Katly připraven. A dochází to až k tomu, co bychom dnes hledali pod označením toxicita v rodinných vztazích, domácí násilí či psychické a fyzické týrání dítěte. V jediné reakci, jíž je schopen, se pak chlapec znovu přibližuje, ne-li až ztotožňuje s kuřetem: „A venku se položiv a jako v mrákotách okolo sebe hrábnuv, skryl obličej do trávy...“ (ŠLEJHAR 1889: 32). Hranice mezi lidskostí dítěte a postavením zvířat je setřena na naprosté minimum.

Prokládání závažných dějových pasáží odstavci podávajícími až obrazně malebnou polemiku se stavem přírody jako něčím vědomým můžeme vnímat jako pokus o alespoň částečné zjemnění toho, čeho jsme na předchozích řádcích byli svědky, stejně tak však tyto části mohou sloužit jako zvýšení napětí a být pevnou součástí toho, co se děje, čtenáři mohou být chápány v obou rovinách. Společenská role chlapce a kuře v jejich vlastních prostředích se stírá a opakuje, co již zažil ten druhý: zpočátku novely se dítě stará o ostatními odvržené kuře, a když je ono samo odmítáno, zesměšňováno a týráno svým druhem, ostatními lidmi ze statku, je to právě kuře, kdo k němu přijde a poskytne mu jakous útěchu, ač kuře jde primárně za svými potřebami a zvyklostmi, které se s vyjádřením očekávaných lidských emocí, soucitu a pomoci v onen moment mohou ztotožňovat jen na pohled. Naopak je to právě bezbrannost a důvěřivost slabšího, které i ve zraněném a ublíženém dokáží vzednout novou vlnu síly, která může dopomoci alespoň na chvíli zapomenout na své vlastní trápení a soustředit se na pomoc druhému. Však i dobrý úmysl bývá po zásluze potrestán, jak dokazují obyvatelé statku poté, co chlapec v dobré víře vezme kuře do své postele, aby bylo v bezpečí: nedají mu ani jen možnost vysvětlit, obhájit důvod svého chování, ale zesměšní ho, čímž opět ukrojí z jeho už tak ubývající lidskosti, a potrestají ho, svými výroky ho prudce degradují a uráží. Za snahu pomoci je pouze trestán, ostatním je k smíchu.

Následné dění velmi snadno vyvolá otázku po zodpovědnosti. Čtenář je postaven před z faktického hlediska banální, z toho zdravotního pak vážnou situaci, kdy chlapec onemocní. Neznalý pozorovatel není s to říci, nakolik závažný chlapcův stav je, vypravěč předkládá pouze fakta, která jsou pozorovatelná zvnějšku, příliš se nedozvídáme o vnitřním citění dítěte v tuto chvíli. Shodou nemilých okolností se situace ve stejné době začne vyostřovat o to víc s uvědoměním ostatních, že jeho chování při jídle začíná být poněkud neslušné. To je další mrazivě nádherná Šlejharova ukázka lidské povahy a toho, jak lidé hledají vady a chyby u druhých. Ač v novele nemáme přílišný náhled do chlapcova způsobu uvažování v těchto chvílích, snadno je soudit dle jeho následného chování, že spadá do druhé skupiny výše nastíněného problému: u jídla se chová čím dál hůře, jako by zapomínal na své dobré vychování. Když se však na onu situaci podíváme ještě jinak, zajdeme o trochu hlouběji, je platnou skutečností ve vztahu rodičů a dětí, zpravidla těch menších, že se snaží dostat, ať už vědomě či bezděčně, vzorci, v jakém o nich rodiče mluví, jak je vnímají. Byla tak chlapcova proměna ve společenském chování vzpourou proti maceše, která mu v podstatě zničila celý domov,

jak jej znal, potřeba naplnit její slova a očekávání a snad se jí tak zavděčit, nebo jen přímým důsledkem všech okolností dohromady, přirozenou reakcí a vývojem?

K dalšímu ponížení dítěte dochází záhy, když je to jeho vlastní otec, který jej z prostor „pánů“ vykáže mezi služebnictvo, které ho s vervou častuje urážkami. Zastavení si zde vyslouží i práce s různými jazyky: logickým předpokladem vycházejícím z Katlina jména a autorovy národnosti je podvědomé očekávání, že celá novela bude situována do Čech, českého prostředí, ač může být blíže nespecifikované a prostor zcela smyšlený; tento názor podporuje i dodání českých jmen postavám ve filmovém zpracování. Setkáváme se zde ovšem se situací, v níž je zdůrazněna promluva otcovy postavy v jazyce německém. I s ohledem na dobový kontext v tom můžeme hledat nejen postoj odlišení se od služebnictva snad mluvícího česky, též povýšení se nad ostatní, vyzdvižení svého panského postavení na statku: my jsme pánové, my jsme víc, proto mluvíme vznešenou němčinou, zatímco vy jste jen čeládka (ač již dosazená novou paní domu) a mluvíte „jen“ nízkou češtinou. Může to stejně tak ovšem být vlastní snaha o přiblížení se něčemu vnímanému jako víc, tedy národu německému. Důvod této hry s užitím jazyků však může být mnohem prostší povahy. V novele se přesně nikdy nedozvídáme, jakou má chlapec znalost jazyků; otcova promluva v němčině tak mohla být jen pouhým úmyslem, aby chlapec neslyšel, že to byl právě jeho otec, kdo jej od panského stolu odsunul, či to mohlo být otcovo vyjádření postoje, že oni všichni jsou víc než ten kluk, i když je to jeho vlastní syn, protože německy nerozumí. Čtenář by se tak o povaze těchto otcových slov nedozvídával optikou dítěte, nýbrž vypravěče.

Opětovná gradace problémů týkajících se chlapce pak může dávat větší důraz na představovaná fakta, nebo v tom můžeme hledat i pohled jiný: kdybychom se vrátili k začátku novely, kde děj plyne pomalu, zatímco statek připravuje pohřeb nebožky, chlapec je okouzlen kuřaty; nyní už kuřata nezabírají tak velkou část jeho pozornosti a průběh se zrychluje. Je snadno v tomto přístupu hledat chlapcovu optiku, kdy narození kuřat pro něj bylo důležitým a fascinujícím, i protože byl pozorovatelem zvnějšíku, zatímco nyní sám prožívá trápení, které by chtěl zapomenout, nevnímat, a proto jej vytěšňuje, což může mít za následek právě tento zrychlený běh událostí.

Tento postoj by zároveň mohlo podporovat i zpomalení plynutí novely, když chlapec vzpomíná na svou zesnulou matku a náhle ho skokově činí vyspělejším opětovné uvědomění proměny vztahu jeho otce vůči matce a vůči nynější maceše. Zároveň

v chlapci dané zážitky jen prohlubovaly už dříve zakořeněný strach z otce a nadále ho umocňují. A je to právě toto uvědomění křivd páchaných na jeho vlastní matce, touha spočinout v bezpečí jejího náručí, možná až jakás potřeba spravedlnosti; to vše představované jako myšlenky chlapce, jakýchžto myšlenkových pochodů ovšem nemůže být ve svém věku schopen: jako by jeho nitro patřilo dospělému člověku, tedy zde skrz chlapce promlouvá vypravěč, dítě samo zde nejen fyzicky ovšem stále zůstává dítětem, jak demonstruje i jeho následná promluva: „Maminko má, maminko, chci k vám, volal tím úpěnlivěji.“ (ŠLEJHAR 1889: 38). Na první pohled pár obyčejných slov, jejichž význam je z pohledu chlapce prostý: touha po zesnulé, ne-li popírání skutečnosti její smrti. Z pohledu dospělých, vypravěče, čtenáře však můžeme v porozumění této jednoduché repliky zajít ještě o krok dál; skutečně se jedná „jen“ o chlapcovu potřebu matky? Se znalostí následného vývoje novely až do jejího konce můžeme těmto slovům rozumět ne toliko jako potřebu přítomnosti mrtvé, ale jako touhu uniknutí z nepřejícího prostředí, od nepochopení, odmítání a ponižování obyvatel statku prostřednictvím smrti: „Jen k ní, k ní jediné již tíhla trpící duše.“ (ŠLEJHAR 1889: 38). Ať už v situačním pohnutí či v dlouhodobějším postoji, jak jinak jednoduše, a přesto úderně vyjádřit touhu po vlastní smrti? Jakkoli jednoznačné je však toto zjevné volání o pomoc, opět naráží jen a stále do téže zdi: odmítání, znevažování lidskosti, týrání.

Tato vyhrocená situace na pokraji lidství vesměs všech zúčastněných, ač u ostatních je míra lidskosti znevážena jejich vlastní zvířecostí, zatímco chlapci je upírána, je místem, kde do děje novely vstupuje i sám vypravěč: „Kdy se končí lidská zloba? Je naděje, že ukojivši se jednou sama se rozplyne a uklidní, jako oheň přechází v dým, když ztrávil se palivo? Nikoliv! Konce jí není. Zmocnivši se jednou nitra, žene se dál jako setrvačnost, silou pořád vzrůstající, vše jí slouží za pohnutku, ve všem spatřuje zmocnění k svým útiskům...“ (ŠLEJHAR 1889: 39). Vypravěč svými slovy, otázkami konkretizuje to, co jsme spatřili na předchozích řádcích, tímto opakováním a vlastním vstupem do novely zdůrazňuje závažnost toho, čeho se při čtení stáváme svědky, nutí klást další otázky a dívat se dál za samotný text. Zároveň tím nutí čtenáře se zastavit, zpomalit, zamyslet se; dává mu prostor, aby si z novely odnesl víc než jen její přečtení či prvotní povrchní dojem. Následný rychlý popis proměn poměrů na statku, vůči chlapci opět k horšímu, jen umocňuje předcházející krizi a dnes bychom řekli, že celou situaci vyhání do extrému. „Jen z nutnosti trpěn jako škodný hmyz, jenž však, jakmile se zjeví, hned se pronásleduje.“ (ŠLEJHAR 1889: 40). Tato přímo vyjádřená degradace

dítěte nejen na zvíře, ba přímo na škodný hmyz podtrhuje jednání ostatních vedoucí k tomuto bodu, který se rozpíná celou novelou. Tomu odpovídá i prudké zmenšení prostoru pro chlapcův život, kdy je stejně jako zvířata ze statku odkázán jen na malé prostranství, ne-li ještě menší, než mají právě zvířata k dispozici. Opět se zde zintenzivňuje ve své podobě a odvržení vztah chlapce a kuřete.

„Poslední kapitoly dětského románu. Milý čtenáři jedná-li se o dětský román, nehledej v něm podivuhodně zauzlených a obratně upravených dějů a také v něm nehledej hlubokých, moci, rozumu vymezených psychologických projevů.“ (ŠLEHJAR 1889: 41-42). Těmito slovy vypravěč uvádí poslední, závěrečnou část novely, v níž jako by chtěl vysvětlit, proč je příběh přímý a vesměs jednoduchý. V dalších řádcích pokračuje složitou charakteristikou toho, co se na předchozích stranách novely událo, *dětským románem* se tato novela stává ani ne tak svým rozsahem nebo skutečností, že ústředním charakterem je malý chlapec, nýbrž jeho optikou, jejímž prostřednictvím je valná většina novely nazírána a představena. Naivita, nepochopení, zcela zpřeházené priority oproti ostatním postavám, to je to, co novele dodává na mnohem větší vážnosti, co nám připomíná, jak jsme sami kdysi hleděli na svět, ale zpravidla už jsme na to, že jsme sami dříve bývali dětmi, zapomněli. Z tohoto prostého důvodu se může snadno stát, že čtenář při prvním seznámení s novelou zcela nepochopí její poselství, nepronikne do jejího nitra, že ji odvrhne: ať už to, že sami byli dětmi, čtenáři zapomněli, nebo z toho naopak mají strach. Stejně tak ovšem právě tato skutečnost, představená optika nutí čtenáře nejen otevřít oči a přijmout chlapce takového, jaký ve svém věku a prostředí je, ale také vzpomínat na vlastní dětství, porovnávat tyto dva světy a příběhy. V tom se skrývá obrovská síla této novely, její velký vliv na pozorné čtenáře, kteří nejsou jen slepými konzumenty textů, ale hledí dál.

Následuje opětovné urychlení děje s výčtem prudkých změn, s nimiž se chlapec potýká. Vystává zde otázka, zda markantní zhoršení zdravotního stavu, samo o sobě doslova křičící, dokázalo alespoň u některých charakterů vyvolat záchvěv lidskosti, probudit v nich dílem vinu a dílem uvědomění, čeho že se to vlastně celou dobu dopouštěli; že svým chováním možná nejen z důvodu rozkazů obdržených od nové paní statku dovedli chlapce na pokraj smrti, že ač ještě dýchá, jsou to oni, kdo mají na rukou jeho krev; nebo jde jen o vědomí blížícího se konce, který tak jako tak nebude hezký a naopak bude definitivní. Starosti a ošetření se chlapci dostává jen v nejzákladnější podobě; primárně proto, aby si ostatní obyvatelé statku mohli říct, že něco pro něj udělali. Stálé

chlapcovo odsouvání a macešiny reakce na vývoj událostí jsou neklamnými důkazy, že právě toto byl cíl, jehož toužila dosáhnout.

Přesto i v této nezvratné situaci je čtenář postaven před obraz chlapce v momentě, který jen stěží zanechá recipienty chladné a nevzbudí v nich emoce: malý chlapec opět ukazuje svým jednáním, že za dobu mu nepřející skokově dospěl, že zdaleka není už tím dítětem, jímž byl na počátku novely: tam toužil po pozornosti, ne-li po přizpůsobení všeho jeho požadavkům; zde jen tiše v bolestech leží, vědom si toho, že je slabý nejen na to, aby dokázal ovládnout základní potřeby, ale aby i jen promluvil, a trpí to v tichosti nikoli proto, že by tím gestem chtěl vyvolat negativní emoce u ostatních, ani proto, aby snad vzbudil lítost. Je to uvědomění si vlastní slabosti, odmítání obtěžovat ostatní vlastními potřebami, možná i stále přetrvávající strach z jejich reakcí. Není to snaha stát se mučedníkem (protrpím si to vše sám), ale rezignace a vědomí, že jiná možnost se nenabízí. Barvitý vizuální popis toho, co chlapci bylo, jen doplňuje celý až odporný obraz.

Přivolání doktora k nemocnému chlapci se stává scénou vcelku zásadní, nikoli pro dějovou linii, ale pro zdůraznění poměrů panujících na statku. V několika větách autor nechává čtenáře doufat v obrát situace, zdá se, že chlapcův rapidně zhoršený stav u Pepky dokázal probudit lítost vedoucí k opětovnému zažehnutí jiskry lidskosti, vzápětí však tuto naději sám pohřbívá. Divadlo předvedené před příšedším lékařem, i samotné jeho zavolání jsou jen alibistickou snahou odvrátit od sebe sama podezření ze zodpovědnosti na chlapcově stavu. Jeho zapírání, že mu nic není, zároveň zvenčí může působit jako jakési přiznání, že za to, co mu je, si může sám. Jeho mlčení je zcela pochopitelné, kdyby promluvil, ostatní ze statku by nejen vše popřeli, ale po lékařově odchodu by byl chlapec nejspíše v návalu vzteku násilně zabit. Můžeme se však ptát, jestli právě chlapcovo mlčení nebylo tím, čím si podepsal rozsudek; stále zůstává šance, že by ho lékař odvezl do nemocnice a chlapec by měl šanci alespoň dožít jako člověk. Jenže jak sám doktor prohlásí – už mu není pomoci. Těmito slovy tak zároveň jako by přijímal za chlapcovu smrt zodpovědnost, ať už k ní vedlo cokoli, byl to totiž on, kdo řekl, že už dítě nemá smysl zachraňovat.

Přesunutí nemocného chlapce do kůlny spolu se všemi řečmi tomu předcházejícími, urážkami a pomluvami, už je jen posledním krokem k úplnému zbavení jeho lidskosti ze strany ostatních lidí ze statku. „Jsi tedy sám, vyhostěn a zavržen, hochu ubohý! Tam,

kde jsi býval chloubou a útěchou duše mateřské, nedopřáli ti v strastech tvých jiného útulku než v kůlně na slámě. Týrali tě, rvali, posměchem zavrhovali, mořili hladem a bitím, a když jsi klesl pod tolikerými útrapami, smrdíš jim nyní, budíš jejich ošklivost. Proto dovršili takto dílo své. Jsi tedy sám, zápase se smrtí a objat mráкотami. Jedinými svědky tvé agónie a tvými těšiteli jsou ti ty neživé, zející předměty do kola rozestavené. Tu jest celý tvůj svět.“ (ŠLEJHAR 1889: 48): těmito slovy i sám vypravěč přisuzuje vinu těm, jimž skutečně náleží, ale stejně jako čtenář nemůže vzít spravedlnost do vlastních rukou a jeho údělem je pouze přihlížet. To je ovšem jen další prvek podtrhující skutečnost, že novela navzdory místy až příliš zainteresovanému vypravěči spadá mezi díla naturalistická, ač si nedokáže držet toliko popisný odstup jako naturalismus zolovský, francouzský. Zároveň je to ovšem právě tento lidský prvek v pozorovateli, jenž prohlubuje dojem textem na čtenáři vyvolaný a umocňuje pocity, které novela vzbuzuje.

To, že se blíží poslední den chlapcova života, a tedy i konečné vyvrcholení novely, je zjevné ze způsobu podání textu. Intenzivní popis počasí uvozuje svým až romanticky barvitým podáním příchod katastrofy. Do této scény zpodobňující svým vyjádřením až malbu vstupuje malý živý tvor, o němž novela chvíli mlčela, a nabourává tím celistvost dojmu; kuře je elementem přinášejícím naději, že by se snad mohlo vše ještě zázrakem obrátit, zároveň však je předzvěstí skutečnosti. Už chybí jen vrány krákorající za divokého kroužení nad kůlnou pro dokreslení výsledného dojmu. Kuře však přece jen něco přináší: vinu. Jeho křik, pátrání po chlapci, jenž mu byl útěchou a oporou v podstatě po celý jeho život, je tím hlasem, který maceše připomíná, co udělala; je tím, co ji trápí pro její bolest hlavy fyzicky, přináší jí alespoň malý trest. Macecha ovšem vinu ani tentokrát nepřijímá (mohla se pokusit chlapci zpříjemnit aspoň poslední momenty života, když už ho utrápila k smrti), naopak ji stále sverpě odmítá, což pouze stupňuje její hněv a agresi vůči nebohému tvor, a to agresi až krvavou: „Hned mně toho zmetka chyťte a zařízněte. Nebo s ním praštěte o zem, cokoliv, jen pryč s ním, pryč!“ (ŠLEJHAR 1889: 50). I ve svém zuboženém stavu na pokraji života a smrti je chlapec tím, kdo kuřeti poskytne bezpečí a kuře jemu naopak odhání samotu, což je něco, co jsme mohli v průběhu novely sledovat hned několikrát, ač okolnosti se lišily. „Tak se sešli zas. Stejně žili, stejně trpěli, týmž osudem svedeni. Jsou zas pospolu, aby spolu dotrpěli.“ (ŠLEJHAR 1889: 51).

Už v povídkách ze sbírky *Dojmy z přírody a společnosti* J. K. Šlejhar nejednou ukázal, jak tenká je hranice mezi člověkem a zvířetem, že člověk sám je zvíře; a mnohdy se k sobě rovnému chová mnohem hůře. A právě to je to, v co vyústil strach ze ztráty moci a společenského postavení; a zároveň vede k umučení v tomto ohledu bezpochyby nevinného chlapce ke smrti. Okamžik smrti je omezen jen na krátký prostor a dostává se mu až romantického zpracování, ovšem to, že chlapec vidí svou zesnulou matku, jak si pro něj přišla, že vnímá její podobu jako toho anděla, jenž ho odnáší do bezpečí pryč od všeho trápení, jemuž byl vystaven, může být stejně tak důsledkem blouznění a horečnatých stavů, v nichž se nacházel. „Ticho! matka jde si pro děcko.“ (ŠLEJHAR 1889: 52). Živé kuře zůstává v mrazivém kontrastu přitisknuté k mrtvému lidskému tělu, které pro něj zůstává poslední baštou bezpečí před celým světem, i když už je dávno ztracené.

Poslední řádky novely jsou krutou ukázkou nicotnosti lidského života pro ty, kteří o něj nestojí. Začátek a konec příběhu spojuje téměř totožná scéna: smrt člověka ze statku. Zatímco ta první, kdy se jednalo o matku a oblíbenou paní, je protkána smutkem a zoufalstvím, strachem z toho, co přijde, a vše se točí okolo této smutné skutečnosti, smrt chlapce, posledního odkazu na začátku zesulé matky, je zcela zapomenuta, odsunuta do pozadí, můžeme ji hledat snad pouze v popisu krajiny okolí statku či v lehkém náznaku: „Zařinčel po silnici vůz. A na voze křičí zástup zpitých lidí, mávají rukama a chechtají se. V předu chlap divě a bez ustání bije do koní a spustlá ženština sápe ho za kabát. Zmizeli v mlze.“ (ŠLEJHAR 1889: 53).

Třebaže není konkrétně vyjádřeno, zda se jedná o obyvatele statku či náhodné kolemjedoucí, význam tohoto zakončení je patrný: pokud by skutečně šlo o první možnost, k čemuž můžeme hledat náznaky v konkrétnějším vyjádření o ženě, není jízda jen tím, čím se zdá být na první pohled, tedy pouhým odjezdem někam pryč, ale zároveň také oslavou chlapcovy smrti, oslavou tohoto nechutného a odporného vítězství. Pokud by šlo o skupinu cizích lidí, ti jsou ukázkou nicotnosti a bezvýznamnosti lidského života v měřítku větším než jeho vlastním či nejbližšího okolí: neví o tom, že bylo kdesi poblíž utrápěno dítě, a nedělá jim toto zvěrstvo žádnou starost. A kdyby o tom věděli, nejspíš by je to netrápilo ani tak, to už je nepopiratelná krutá vlastnost lidí přetrvávající až do dnešních dní, kdy každý hledí jen sobecky na to své a osudy jejich okolí jsou jim zcela lhostejné, poněvadž jsou cizí. Skutečnost, že zmizí v mlze, je krásnou ukázkou života jako takového: chvíli být, chvíli existovat a snažit se

přežít krutost života, nemilosrdnost světa, a pak se rozplynout a bez zanechání stop se zcela ztratit. Tato obecná analogie dalece překračuje celou novelu a stává se součástí nejen literárních děl napříč dobami a žánry, ale i odrazem skutečného života.

3. Ukolébavka

Jak již bylo řečeno výše, próza *Ukolébavka* se nejednou stala součástí knižního vydání Šlejharovy novely *Kuře melancholik*. Rozsahem je podstatně delší než povídky ze sbírky *Dojmy z přírody a společnosti* (snad jen s výjimkou textu *Matka*), ovšem nedosahuje ani délky novely, s níž bývá publikována. Pravděpodobným důvodem spojení těchto dvou textů pro knižní podobu je zjevná podobnost hlavního tématu obou děl, kdy sledujeme děj, který se zdá být ve faktických prvcích stejný jako v novele *Kuře melancholik*, ovšem v okolnostech odlišujících se natolik, že celkový dojem přináší příběh zcela nový.

První změna přichází už s vypravěčem: ten ke čtenáři promlouvá ze svého vlastního úhlu pohledu, v první osobě. Že se ani tentokrát nebude jednat o snadné čtení příběhu se šťastným koncem, dává najevo už svými prvními slovy, v nichž přednáší polemiku o bolesti (nejen té fyzické), utrpení a bídě, o nespravedlnosti, která je ne vždy logicky obhajitelně součástí každodenního života, s níž se v menší či větší míře potýká každý člověk. V kontrastu k ní však zároveň promlouvá o štěstí a radostech, o nadějích a očekáváních: tyto myšlenky se snaží ukázat, že život nemusí být pouze krutý; hlavním posláním oněch slov, jak však naznačuje děj celé prózy, nejspíše zůstává pouze snaha odlehčit vlastní duši. K tomu dobře slouží i již z výše jmenovaných děl známý autorův cit pro krajinomalbu, kterou v *Ukolébavce* používá také. Do děje totiž vypravěč vstupuje prostým způsobem. Přichází ke stavení, k chalupě, v níž v podnájmu bydlí několik rodin, a pozorovatel je přesvědčen nejen o příjemnosti jejich soužití, ale i o šťastných životech obyvatel ukázaného místa. „Ano, všechno tak pěkně romanticky jsem si představoval.“ (ŠLEJHAR 1974: 92). Prozření je však pro něj ještě krutější než pro čtenáře, kteří po zkušenostech s jinými Šlejharovými texty už vědí, že mají očekávat příběh rázu negativního až tragického.

První konfrontace přichází v podobě přímého pohledu na chalupu, jenž se jeví, jako by byl zároveň tím prvním, skutečným pohledem pronikajícím závojem představ a očekávání: chalupa je tichá, zavřená, se zabeđenými okny. Prostor radosti se proměňuje v místo chránící tajemství, v trezor toho, co se uvnitř děje. Už tento náznak přináší očekávání, že ať už chalupa vzbuzuje jakýkoli dojem, uvnitř se odehrává ještě něco zcela jiného. Zde se vypravěč poprvé setkává s hlavní hrdinkou, když přes mezeru v zavřených oknech tvořících bariéru, která je mezi nimi znatelná po celou dobu plynutí děje, spatří uvnitř ležet nemocnou mladou ženu.

Další vypravěčovo přímé setkání s účastníky příběhu se odehraje jen o chvíli později. Zatímco se utápí v trudných myšlenkách o nepravosti svého očekávání od života v chalupě a jejích obyvatel, stává se svědkem rozhovoru dvou zdánlivě náhodných, nepříliš příjemně vypadajících mužů na ulici. Téma jejich hovoru je prosté: peníze, snad dědictví či dar nebo odměna, kterou údajně jednomu z nich měla vyplatit příbuzná Františka, ale druhému nikoli, a oni se ptají, komu a proč tyto peníze náleží. Společně s vypravěčem se čtenář začíná dozvídat, co této situaci předcházelo, co k ní vedlo.

Retrospektivní seznamování se s událostmi proměňuje způsob vyprávění na odosobněné a nezaujaté – osoby muže, jehož prostřednictvím byl začátek prózy nazírán, se představovaný děj nijak nedotýká. Obdobnou práci s vypravěčským postojem jsme mohli sledovat již v povídce *Zátiší* ve sbírce *Dojmy z přírody a společnosti*, tentokrát však nejde jen o pozorování jedné situace, nýbrž plynulého děje.

Frantina, skutečná hlavní postava tohoto textu, je představena jako pracovitá a pobožná mladá žena, ne-li ještě dívka, prostá, avšak ctnostná a dobrá. V romantické literatuře by se tento typ hrdinky nechal označit až za prototypický, zároveň vzbuzující očekávání kladného konce s odměnou v podobě lásky, velké životní příležitosti či šťastného naplnění osudu. Zde tento vzorec je ovšem deziluzivní hrou textu, hrou autora se čtenářem, obdobně jako v novele *Kuře melancholik*, kde také do poslední chvíle ve čtenáři zůstává naděje, že pro chlapce vše dopadne dobře. Podobnosti s novelou, s níž tento text sdílí nejedno knižní vydání, jsou tak zjevné už od začátku textu.

Hned v úvodním seznámení s Frantininým životem je zdůrazněn motiv peněz a vztah k nim. I když dívka ušetřených financí nemá mnoho, jsou pro ni záležitostí zjevně důležitou, což vyvolává otázku: proč? Nesahá na ně, aby si přilepšila ve svém životě, který zjevně není vůbec na dobré úrovni, či rozšířila svůj skromný majetek, naopak je starostlivě strádá.

Krátké nastínění Frantininy minulosti ukazuje, že její současný postoj k životu není jen záležitostí aktuální, nýbrž že její povaha je už léta neměnná. Povinnosti a pomoc ostatním pro ni vždy byly na prvním místě, jak dokazuje i konkrétní příklad, kdy až do samého konce zůstávala a pečovala o lidi postižené morem a nemocí, jen aby po jejich smrti přesunula své služby k někomu jinému, dalšímu. To ještě více umocňuje její nezištnou povahu očekávatelnou spíše v díle romantickém či biedermeierovském. Za všech životních okolností, v nemoci i strádání, v chudobě i neštěstí, je na několika za

sebou seřazených příkladech vykreslená jako světice. „Tak aspoň mnozí o ní vypravovali a mohla to býti pravda; v dobrém lidé nerádi přehánějí.“ (ŠLEJHAR 1974: 103).

Zlom mezi úvodním seznámením s hlavní postavou prózy, Frantinou, a hlavním dějem tohoto charakteru se také přímo dotýkajícím, nastává v okamžiku, kdy Frantina onemocní. Smysl pro povinnost jí nedovoluje odvrátit se od povinností, i když jí je fyzické útrapy ztěžují, ale její zdravotní stav se jejím pánům vesměs od samého počátku nezamlouvá. Jejich odmítavý postoj však necílí na její nemoc, ale na to, jaké povinnosti zvládá a jaké už ne. Nejenže se tu tak setkáváme s pro Šlejharovy texty již typickou lhostejností a sebestředností negativních charakterů, kdy jim jde jen o to, aby práce, kterou zadali, byla hotová, a vůbec nehledí na to, jestli je člověk, jenž ji má vykonat, v pořádku, zda mu něco neznemožňuje splnění závazků, ale také se zde zároveň rozevírají sociální nůžky naznačené již v obecnějším seznámení s Frantininou postavou, rozdíl mezi vnímáním nejen společnosti jejím a ostatních, diference mezi pány a sloužícími, v tomto případě mezi Františkou a hospodáři, u nichž žila a pracovala.

Tato relativně krátká próza nedává svým rozsahem příliš prostoru pro zbytečné prodlužování či opisování hlavního děje vedlejšími či nepodstatnými podněty, Frantinina povaha se tak hlásí ke slovu vcelku rychle: „Mám v městě bratra. Pěkně vás prosím, panímámo, vzkazte k němu, jestli by si pro mě nepřijel, že bych nerada zneužila dobrodiní těch, kteří dost dlouho dobrodiní mně prokazovali. Snad vlastní vlastnímu spíš pomůže.“ (ŠLEJHAR 1974: 105). Z textu lze snadno vyčíst, že Frantině její domácí vskutku mnoho dobrodiní neprokazovali, ve slovech vzhledem k dívčině povaze je opět jasná pokora a potřeba nebýt cizím přítěží – třebaže takto vytržená z kontextu mohou Frantinina slova působit posměšně, arogantně, ironicky až sarkasticky.

Tato prosba bez potíží vyvolá u postoje hospodářů naprostý obrat. Náhlá snaha vyjít dívce vstříc, přilepšit jí, se může zdát až přehnaná: to vše je však jen na pohled, pouze aby vypadali dobře před Frantininými příbuznými. Cílem není ulevit vlastnímu svědomí, ale vytvořit kolem sebe dojem spořádanosti a pokory, vyvolat představu poskytnutí potřebné pomoci a zázemí. Sebestředná potřeba ukázat se v tom nejlepším světle je motiv, s nímž Šlejhar pracuje u postav opakovaně, ale zároveň je i prvkem pronikajícím do reality, a to až do dnešní doby.

V soukromí se tak hlásí ke slovu prospěchářství, a to nejen ze strany Frantininých pánů, ale i jejího vlastního bratra Kavana: třebaže si pro svou sestru skutečně přijel, a to rychleji, než bychom po předchozích zkušenostech s autorovými texty mohli očekávat, bez větších rozmyslů zneužívá hraného pohostinství Frantininých pánů, neštítí se je obrát i o drobnosti, když k tomu má příležitost: například i jen o trochu slámy na vyložení vozu, v němž hodlá nemocnou převézt. Jakkoli se odjezd ze strany Frantiny neobejde bez slz, celá tato scéna je jen jakési divadlo beze svědků, které mezi sebou hrají bratr Kavan a chalupníci, dost pravděpodobně s vědomím, že ani ti druzí to nemyslí upřímně, což podporují záležitosti v textu řešené později. Neustálé opakování Frantininých pánů, že po uzdravení ji přijmou zpět a může se vrátit „jako vlastní“, je nejen mystifikací vzájemných poměrů, ale také se stává výsměchem vůči nemocné, u níž pro její povahu a nedostatek náhledu do jejího vnitřního světa však nemůžeme říct, jak přesně tyto repliky vnímala a nakolik ji zasáhly. Pokoření, lítost a zoufalost jejích slz může plynout jak z této příčiny, že moc dobře věděla, že i kdyby se vrátila, takto bezelstný ze strany pánů by její návrat rozhodně nebyl, tak i jen z pouhé závislosti na ostatních, do níž se z důvodu své nemoci propadla. Tentokrát už pomoc ostatním neposkytovala, naopak to byla ona, kdo ji potřeboval.

Skutečnost, že se jednalo pouze o hru, o přetvářku, je dokázána vzápětí po odjezdu Frantiny s bratrem Kavanem, kdy sedláci odejdou a prakticky okamžitě na ni zapomenou, jako by u nich nikdy nebyla, nikdy nesloužila. „A nikdo jako by více o ní neměl poněti.“ (ŠLEJHAR 1974: 108). I s tímto motivem jsme se mohli setkat v novele *Kuře melancholik*, stejně jako v některých povídkách z *Dojmů z přírody a společnosti*. Pomíjivost nejen lidského života jako takového, ale vůbec člověka ve společnosti, zde dostává až děsivou rychlost: stačí se jen otočit a ti, kteří s námi byli po několik let, jako by vůbec neexistovali. A nejen, že neexistuje pro ně, ale ani pro okolojdoucí během převozu jako by vůbec nebyla. Tento rys Šlejharových textů je jedním z nadčasových prvků aktualizujících jeho díla i do dnešních dní. Mnohé jiné proměnné nejen ve světě, ale i ve společnosti, se změnit mohly, tato stále přetrvává.

Vypravěč před čtenáři demaskuje, že Frantinin odjezd byl ve své podstatě z hlediska ostatních zúčastněných a jejich postojů k dívce situací vesměs zinscenovanou. Střet se skutečností, který se realizuje v podobě příjezdu Kavana a nemocné k němu domů, už jen stěží může být rozdílnější, krutější. I když už při odjezdu se hrálo hlavně na strunu vlastního prospěchářství, alespoň tam padlo několik milých slov, třebaže

předstíraných a lživých, snaha dobře vypadat mohla přinést aspoň něco. Při příjezdu už ovšem není třeba se před nikým přetvařovat a podle toho to také vypadá. Naprosté odsunutí nemocné do pozadí, zájem pouze o věci v jejím vlastnictví a jak z toho Kavanovi budou profitovat, to je přístup, s nímž se nemocná setkává od vlastních příbuzných.

Zároveň se tu také do hry dostává prostředí příběhu, které, jak víme z výše představených Šlejharových děl, má nejen povahu dokreslení atmosféry či prostého umístění děje do fyzického světa, ale spolu s tím je i metaforickým vyjádřením děje jako takového. V tomto případě popis Kavanovy chalupy, dosti nelichotivý, předjímá Frantinin osud, její budoucí cestu a stav, v němž se bude potácet; pokles prostředí není jen horším místem pro život, ale i predikcí toho, jak se Frantině bude dařit, a to nejen zdravotně, ale i co se jejího už tak chabého společenského postavení týče. Ve vidině peněz a zjevném pátrání po nich ve Frantině skromném majetku se krev stává podřadnější vodě; jako by neměla právo na soukromí a majetek. Ani jako Kavanova sestra, ani jako člověk.

K prudké degradaci z lidských poměrů dochází vesměs okamžitě, můžeme ji sledovat v podobě starosti a pomoci, kterých se nemocné dostává – nebo přesněji nedostává. Okamžité odsunutí na starý slamník, u něhož Šlejhar nešetří adjektivy nevábneho popisu, nedostatečné poskytnutí ani jen základních potřeb, mezi které je v tomto případě zařazena i příliš nízká teplota prostředí i pro zdravého, natož pro nemocnou. Tento krok může být jen odmítáním odpovědnosti za chorou a starostí s tím spojených, stejně tak však nelze zavrhnout variantu, že toto byl vypočítavý krok na cestě k dosažení vlastního záměru, jak naznačují další řádky příběhu, respektive reakce, již se Frantině dostává na žádost o poskytnutí jejích vlastních peřin: „A jak to je vlastně s těmi penězi?“ (ŠLEJHAR 1974: 110).

Pokud dosud čtenáři zůstávala naděje, že peníze budou v této próze jen jedním z motivů, je to právě tato situace, která ujišťuje, že z pohledu ostatních zúčastněných postav, kromě vypravěče a zčásti i Frantiny, jsou peníze tím jediným, okolo čeho se celá *Ukolébavka* točí, a začíná se zde viditelně vyostřovat konflikt mezi oběma dějovými liniemi textu: Frantininou nemocí a snahou ostatních dostat se k jejím úsporám. Tento střet se odehrává hned ve více rovinách; jak v té dějové, která je zachycená v novele, tak i v psychice postav a jejich pohnutkách. Doufala v pomoc příbuzných v nepříznivé

situaci, do níž se dostala, a oni jí všemožnými způsoby dávají najevo, že o ni samotnou jim nijako nejde, jen a pouze o věci z jejího vlastnictví. S motivem degradace člověka, lidské bytosti, ostatními lidmi prakticky jen na pouhou věc, prostředek, se u Šlejhara neseťkáváme poprvé, tento prostý motiv však pokaždé na čtenáře udeří celou svou váhou; tím, jak je s ním v textech nakládáno, jak je představován a ve kterých okolnostech se objevuje. Třebaže se tedy setkáváme s již známým motivem v podmínkách vesměs také ne úplně cizích, celá situace a tím i próza nabírá zcela nové váhy. Zároveň s tím se však tyto dva motivy protínají také harmonicky: hned ze začátku dala Frantina svým jednáním jasně najevo, že ač jich nemá mnoho a zjevně je nemá pro vlastní potřebu, ušetřené peníze jsou pro ni důležité, schraňuje je za mnohem větším účelem. Nyní vychází najevo: „Ach, zaslíbila jsem to na obraz Boží rodičky v našem chrámu Páně.“ (ŠLEJHAR 1974: 111). Zpochybňovat Frantinina slova z pozice čtenáře by bylo zcela bezpředmětné, skutečnosti v textu dříve řečené nenechávají ani v nejmenším na pochybách, že nejenže nelže, ale že nemocná tento krok pro svou hlubokou a upřímnou víru považuje možná až za svou povinnost; a že je pro ni vskutku důležité věnovat své úspory víře. Čistota a nevinnost Frantininy postavy už nemůže být kontrastnější k ostatním charakterům prózy.

Jenže co s problémem, ze kterého nelze mít žádný profit? I na to J. K. Šlejhar v tomto textu podává téměř okamžitou odpověď: zbavit se ho. S tímto postojem tak autor nechává bratra nemocné, aby se vydal k další sestře a tuto starost na ni přehodil. Cílenost tohoto gesta je zjevná tím spíš, že Kavan při první příležitosti vytáhne největší páku, kterou má v tomto ohledu k dispozici: „To víš, sestro, že to jen s ní dobře miníme. Konečně, vždyť má ona také něco peněz.“ (ŠLEJHAR 1974: 112). Jodasovi, rodina další sestry, a Kavan spolu dohadují Frantinin přesun, jako by šlo opět pouze o věc, nikoli o živou lidskou bytost, ba dokonce přímo o příbuznou. Vidina peněz z Frantinina vlastnictví, o nichž Kavan mluví, jimiž své příbuzné k převzetí zodpovědnosti za nemocnou sestru láká, je hlavním důvodem celé této domluvy; zároveň je i prvkem dosti zaslepujícím, jinak by Jodasovy napadlo, že Kavanovo takto snadné vzdání se Frantininých v tuto chvíli takzvaných úspor, jak Jodas se ženou neví, zda jsou skutečné a kolik peněz je, není jen tak: kdyby to nemělo nějaký háček, Kavan by se přece peněz nevzdal, i když šly ruku v ruce se starostí o nemocnou příbuznou.

To, že se Frantině v době převozu opět přitíží, spíš než aby s tímto přesunem přímo souviselo, bude metaforickým odrazem posunu její celkové situace. Spolu s tím to však

také stále zůstává důkazem skutečnosti, že její zdravotní stav a život vůbec nemají pro její příbuzné žádnou váhu, dokonce se k ní staví, jako by jim byla na obtíž.

Když na řadu přichází ne sice zcela dlouhý, ale přesto až překvapivě rozsáhlý výčet věcí, které měly spadat do Frantinina vlastnictví, ale mezi jejím majetkem se tyto položky nenachází, až teprve nyní se čtenář dozvídá, o co vše předchozí postavy, nejen chalupníci, ale i Kavanovi, nemocnou připravili. Peří několikrát odsypané z peřin je jen vrcholem ledovce sahajícího do mnohem hlubších vrstev: hlavně oblečení i jen trochu lepší kvality. Překvapivé může být, že je v textu napsáno, že Jodasové bylo jasné, že absence těchto věcí není Frantininou vinou, že si je nechali „tamti“, poněvadž ona by udělala to samé; je to v podstatě přiznání vlastního hyenismu a prospěchářské sebestřednosti, ač tato slova nepadnou přímo řečená. Mnohem méně překvapivým pak je následný vývoj scény, kdy i přes toto vědomí se Jodasová na svou nemocnou sestru oboří a obviní ji z rozdávání peněz a věcí cizím, aniž by při tom pomyslela na vlastní rodinu, jako by tímto chtěla smazat svou vinu z toho, co sice neudělala, poněvadž ji ostatní předběhli, ale měla v úmyslu, což ji provinění v morálním slova smyslu rozhodně nezavazuje. Co však dosud zůstává neobjeveno, neodcizeno, jsou Frantininy peníze; a ty se stávají hybatelem děje následujícího.

Ani tímto však snaha získat peníze nemocné nekončí. Vypočítavost Frantininy vlastní sestry se posouvá do nové podoby hrou na city, laskavou přetvářkou a přehnanou falešnou starostlivostí. Ani zde není upozaděné vlastní prospěchářství, které může čtenář sledovat v činech Marie Jodasové, když se snaží tvářit, že Frantině přilepšuje, kupuje jí nové věci, ale cíleně ve vlastních velikostech s úmyslem si je ponechat: nebo naopak vlastní touhu po nových věcech maskuje za postoj dát a pořídit je prve Frantině. V obou případech se nemocná stává jen nástrojem. Hlavní myšlenkou je samozřejmě to, aby se nemocná vydala ze svých peněz: slovy sestry to byly věci pro Františku, měla by si je sama zaplatit.

Nakonec je to právě Frantinina víra, kterou si její sestra zvolí za prostředek manipulace. Její rozhodnutí si své úspory prozatím ponechat a dát je víře, až bude její situace horší, o čemž ani zdaleka nepochybuje, se samozřejmě také neseťkává se souhlasem. Vůbec nesejde na tom, že sestra nemocné by finance na víru nedala. A když nezaberou okliky, nezbyvá, než jít účelně: při přímé konfrontaci, která je přesto zaobalená do řečí, že je jen třeba udělat si pořádek, kdyby náhodou, Frantina své skromné úspory neochotně

přiznává, ne však kvůli své vlastní hrabivosti, ale poněvadž je stále chce věnovat ušlechtilé potřebě. I když jí musí být jasné, že se nikdy nedostanou tam, kam je dát zamýšlela, s opakováním svého úmyslu poskytnout je na obraz matky boží je sestře předává. Pro Frantinu je toto jediná možnost, jak si zachoval alespoň zbytek důstojnosti v torzech lidskosti, která jí ostatními byla ještě dosud zanechána, jediný způsob zabránění, aby byla vyhozena a mohla zůstat v trochu lidských podmínkách bez neustálého naléhání, manipulací ostatních a ztrpčování jejího už tak bídného stavu. Když už nemůže víře věnovat peněžitý dar, zůstávají jí jen modlitby. Šlejhar nezapomíná ani na obraz přírody, opět stavěný do kontrastu.

Do popředí se po epizodě s penězi vrací stav nemocné a jeho aktuální zhoršení: „Stav nemocné nabýval onoho rázu, kdy člověk jako by ztrácel příznaky své dosavadní lidskosti a stával se čímsi od své lidskosti vyvrženým – nějakou cizou hroznou hmotou, cizích zkázoploдных živlů.“ (ŠLEJHAR 1974: 120). Předání peněz zároveň s tím však přináší ještě jednu proměnnou: „I obětavost vlastní krve pomíjí.“ (ŠLEJHAR 1974: 120-121). Úspory a jejich vnitřní potřeba dát je na víru, na obraz matky boží, byly pro Frantinu tou poslední vazbou, která ji držela naživu, v touze bojovat za své přežití dál; a o to nyní z donucení přišla. I postoj rodiny příbuzné se proměňuje: získali, co chtěli, a už ztrácí potřebu se o nemocnou starat a jen ji trpí. Jistě, v den předání financí se oslavovalo a Frantina byla pro jednu v jejich euforii velebena, ale to opět jen ukazuje na zkaženost a bezcharakternost Jodasových a jejich necitelnost vůči nemocné. Na hrůzy spuštěné rezignací po vydání úspor zůstává Frantina zcela sama.

Následné zhoršení Frantinina stavu můžeme označit za poněkud očekávatelné. Jodasovi k ní přistupují jen s tichou tolerancí – chtěné finance od ní koneckonců již získali, tak co by se o ni starali jakkoli více – nicméně alespoň tolik soudnosti v nich zbylo, aby nemocnou po jejím obrání alespoň ponechali u sebe, i když to nebylo nic víc než čekárna na smrt. Tento záchvív lidskosti je však ne sice ve stavu Frantiny zanedbatelný, avšak tak malý, že vesměs ztrácí na svém významu. Přece jen svou chorobou příbuznou pouze trpí, a to výlučně za její peníze, žádná pokora ani oddanost k vlastní krvi v tom není.

Náhlym zvratem zdá se být příchod Kavanové k Jodasům, její na první pohled zcela nesmyslný slovní útok na Frantinu: „Kéž bys duši ztratila a shnilé tvoje tělo nenalezlo v zemi odbytu, nevděčná, hanebná voskro. To nám, za naši ochotu, ty jedna!“

(ŠLEJHAR 1974: 124). Tento výkřik se jeví zcela vytržený z kontextu; není ovšem do prázdna, ale zasahuje každým slovem nemocnou, která je cílem. Kavanová nezůstává jen u tohoto, jako by Frantina nebyla jediná na vině; obdobný útok cílí i na Marii Jodasovou. Osvětlení situace, byť ne zcela konkrétního, se čtenáři dostává vzápětí, když se simultánně s výše zobrazenou situací setkávají Jodas s Kavanem a proběhne mezi nimi podstatně klidnější rozhovor: opět dosti neurčitý, čtenář si však už nyní snadno může vyvodit, že hlavním tématem těchto dialogů nebude nic jiného než Frantininy úspory. Dozvěděli se Kavanovi o tom, že nemocná vydala Jodasovým své peníze, a to je toliko rozhořčilo? Jim je ostatně dát odmítala.

Tato scéna může snadno vyvolat vzpomínku na situaci ne zcela odlišnou, však zcela opačně pojatou, v povídce *Hastrman z Povídek malostranských* Jana Nerudy. O panu Rybáři, starém muži a tak trochu podivínovi, se tradovalo, že má mnoho drahokamů a je nesmírně bohat. Když se však svou sbírku kamenů pokusil prodat, zjistil, že se jedná jen o bezcenné obyčejné horniny – věřil ve ztrátu vlastní hodnoty, jako se to stalo i s jeho údajně vzácným majetkem. Jeho rodina ho však ujistila, že je pro ně důležitý ne kvůli tomu, co vlastní, ale pro to, jaký je. I zde v *Ukolébavce* Frantininu hodnotu dlouhý čas určují její ušetřené peníze: naprosto opačná situace však nastává ve chvíli, kdy je odevzdá – v tu chvíli veškerý zájem o její osobu opadá.

Frantinina vlastní role v tomto sporu samozřejmě nezůstane upozaděná, třebaže se stává jen loutkou v rukách ostatních: Jodasovi jí opět začínají podstrojovat a sestra Marie realizuje svůj dřívější úmysl nakoupit Frantině nové věci s odůvodněním, aby nemocná měla něco do společnosti, avšak věci jsou cíleně vybírány velikostně na Jodasovou; stejně tak jí kupují sladkosti a dobré jídlo, prý aby se měla lépe, navzdory tomu, že Frantina ve svém stavu už vesměs nerozeznává, co vkládá do úst, finálně tedy opět pro vlastní přilepšení; a to vše za jediným účelem. Jak na ulici vypráví o své starosti o nemocnou, snaží se vzbudit obecné mínění dobrých opatrovatelů, a zároveň týž dojem chtějí vzbudit i ve Frantině: s jasným cílem vyvolat tak nejen u ní názor, že jsou to právě Jodasovi, kdo si v odměně za tuto péči zaslouží Frantininy úspory, aby je, či alespoň jejich část nechtěla nemocná přesunout do vlastnictví Kavanových či dokonce nezačala opět trvat na zafinancování obrazu matky boží, jak měla v úmyslu původně. Opět tak vyniká o to více zkaženost nejen příbuzných nemocné a jejich rodin, ale celkově lidí, kteří staví sami sebe nade vše ostatní, nijak nepotlačují své prospěchářství a vlastní zisky z prakticky čehokoli. Soucit, dobrosrdečnost či alespoň nepsaná

povinnost pomoci vlastní krvi jsou pro ně neznámými proměnnými. Marie Jodasová však zachází ještě o krok dál: „Ted' mně můžou přijít, kams dala peníze. (...) Tady to všechno máte za ty vaše peníze. Kdo za to může, že si toho tolik naporoučela; za své peníze může každý kupovati, co mu libo.“ (ŠLEJHAR 1974: 126). Nejenže tak vkládá vlastní sestře do úst slova a rozhodnutí, jichž Frantina nikdy neučinila, ale cíleným nákupem věcí (oblečení a bot ve vlastních velikostech) si tak zároveň pojišťuje, že i při případné při s Kavanovými jí tyto věci zůstanou.

Jakkoli byly pro Šlejharovu tvorbu typické vizuální a jinak smyslové popisy na čas odsunuty dějem a chováním postav do pozadí, autor na ně nezapomíná a vrací je do hry s o to větší vervou a silou. Zhoršení Frantinina stavu provází „zápach rozkladu a smrti“, což je něco, co nemusí trpět jen Jodasovi, ale i obyvatelé dalších pokojů sdíleného stavení. Nemocná se tak opět stává terčem, tentokrát pomluv a urážek v této záležitosti, a to nejen od vlastních, ale i od cizích, navíc zpravidla pronášených mimo její bezprostřední blízkost, takže není v její moci a možnostech se ani nijak bránit. Horší než urážky a pomluvy jsou pak prohlášení o tom, že se jen čeká, až konečně zemře, že se jí ještě nechce pod zem: tato pojmenování jsou jasným důkazem, že slova leckdy bývají tím, co zraní nejvíce, poněvadž neútočí na tělo, ale na duši, kde snadno zanechají šrámy pouhým okem neviditelné a mnohdy hlubší, než by byly na povrchu, a rozhodně ne tak snadno zhojitelné. Nejsou to jen příbuzní, ale i okolí, kdo podlamuje Frantininu psychiku, její už tak předchozími okolnostmi zeslabenou vůli bojovat a vůbec žít, snažit se ostatním svůj vlastní odchod ulehčit. Ani v těchto chvílích ze strany ostatních neutichají lži o jejím stavu nejen v rovině zdraví, ale také zkonsumovaného jídla a toho, kolik příbuzné péče o ni stojí, což nemocné, která vše slyší, opět jen přitěžuje. Kam až daleko může zajít lidská hamižnost, sobeckost a vůbec – ztráta vlastní lidskosti v chování vůči ostatním? Pokud Josef Karel Šlejhar tuto hranici našel, neštítí se ji svými texty a obrazy společnosti posouvat stále dál.

Zlom přinášející jakkoli marnou, přesto však naději se objevuje s příjezdem povozu a Jodasovým prohlášením, že Frantina musí do nemocnice. Záchrana jejího života se zdá být marná, ale snad by mohla alespoň poslední dny dožít ve větší důstojnosti, než jaké se jí dostává u příbuzných; na druhou stranu by to ovšem mohla být právě marnost její záchranu, z níž by ji Jodasovým z nemocnice vrátili, což by v praxi znamenalo, že by pro oficiálně potvrzenou nevléčitelnost byla Frantina připravena i o to mizivé málo, kterého se jí v této chvíli ještě dostávalo. Na jednu stranu překvapivým a na tu druhou

pochopitelným je tak její zjevný strach z této možnosti, stejně jako její odmítnutí, že do špitálu nechce. Na jejím názoru a volbě však zjevně pranic nezáleží, jak dává najevo skutečnost, že ji i přes protest na vůz naloží a odvezou. V tomto případě nicméně můžeme uvažovat nad tím, že krok odvézt Frantinu do špitálu nebyl úplně špatný – jistě, hlavním důvodem nebyl její stav, ale spíše to, že nebyla okolím přijímána zcela pozitivně, stejně jako skutečnost, že zásluhou tohoto rozhodnutí Jodasovi vypadali lépe – jen přišel příliš pozdě. Přestože v době vzniku této novely zdravotní péče rozhodně nebyla na úrovni té dnešní a ani zdaleka nedokázali zachránit a vyléčit vše, nelze upřít možnost, že kdyby se Frantina dostala do nemocnice, v textu se objevuje označení špitál, dříve, mohla se uzdravit a žít dál.

Popis prostředí vstupující zde do hry není ani v kontrastu s dějem, jak Šlejhar s tímto prvkem pracoval už dříve, ani ho neodráží, s čímž se čtenář v jeho textech nejednou setkal také. Při zobrazení špitálu zde funguje hlavně jako charakteristika povahy daného místa. „Po cestě velice hrbolaté, plné výmolů a vyvstávajících kamenů, se tam vyjíždělo. Kolik asi těžce nemocných tady ducha vypustili!“ (ŠLEJHAR 1974: 129). Jistě, primárně jde vskutku jen o popis cesty vedoucí na návrší k bývalému klášteru, což už samo o sobě je místo odkazující svou povahou na víru, která je pro Frantinu velmi důležitou a zásadní součástí života. Zvolání o počtu mrtvých se však nemusí dotýkat jen cesty samé, ale i nemocnice jako takové: skutečně tento špitál sloužil jako místo, kde se měli nemocní lidé nejen pro místo dotekem božím, ale snad i skutečnou dobovou medicínou uzdravit, nebo byl bývalý klášter jen prostorem pro čekání na boží zásah, jenž předpokladatelně zpravidla nepřicházel, prostorem pro čekání na smrt?

I špitál jako takový paralelně odráží cestu k němu vedoucí. Jak literatura s oblibou ukazuje, cesta nemusí být jen putováním odněkud někam, ale i vývojem, ať už pozitivním či negativním, cesta z vlastnictví do vlastnictví někoho jiného, od zdraví k nemoci. V dřívějších pasážích prózy byl čtenář seznámen nejen s Frantininou povahou a hloubkou její víry, ale okrajově i s průběhem jejího života; života, který nebyl nijak snadný, ale přesto se v něm Františka stále držela, pomáhala ostatním nehledíc na rizika, jimž se tím vystavovala. Cesta od sourozence k sourozenci, když už byla nemocná, odevzdání úspor, to vše jsou kamenité hrbolaté cesty, kterými Frantina procházela, celá její nemoc se dá nazvat zdravotní obdobou této stezky vedoucí ke klášteru. A ta zároveň predikuje nejen to, co by ji případně čekalo v nemocnici, ale i

celkově obecný konec jejího vlastního putování životem. Bezpočet útrap, překážek, problémů a důvodů, proč se přestat snažit, proč to vzdát.

Se zkušenostmi s dalšími Šlejharovými texty lze snadno očekávat, že celý tento převoz nemocné do špitálu byl zbytečný, což prakticky vzápětí podpoří i novela, když doktor z bývalého kláštera bez zaváhání odsoudí Frantinu k tomu zůstat bez pomoci slovy, že špitály jsou zakládány zpravidla pro mechanická a povrchová zranění, nikoli pro skutečné nemoci. Zde nicméně opět vyvstává otázka po zodpovědnosti a odpovědnosti: ač i doktoři jsou jen lidé, kteří mohou vyhodnotit stav pacienta mylně či dojít ke špatnému rozhodnutí, Hippokratova přísaha by neměla být jen pózou zajišťující prestiž příslušného postavení, třebaže lze jen těžko dohledat, zda v takových špitálech, jakým je ten z *Ukolébavky*, doktoři a ošetřující tuto přísahu skládali či nakolik se dbalo na její morální dodržování. Ti druzí, kteří se zbavují své zodpovědnosti, jsou pak ti, kteří Frantinu do špitálu dovezli: ať už šlo o tento akt jako o snahu očistit své vlastní ruce od dívčiny pomyslné krve, zbavit se viny, že nechali její nemoc bez pomoci zajít tak daleko, a to tím, že její konec za nevyhnutelný prohlásí někdo jiný, povoláný zvnějšku, nebo jen o úmysl přehodit starost o ni na někoho jiného: tomu druhému napovídá i následný vývoj textu, v němž čtenář oba muže sleduje, jak stojí před špitálem a čekají snad na to, že někdo dveře otevře a přece jen je přijme. Veškerá naděje v obrat k lepšímu však bere za své s jejich rozhovorem o možnosti Frantinu před budovou bývalého kláštera prostě zanechat a odjet pryč. Pokud získali morální body za to, že ji do nemocnice odvezli, a to i přes její protesty, tímto se o ně nenávratně připravili. Měla mít celá tato maškaráda za cíl skutečně pomoci nemocné, nebo jen ulevit vlastnímu svědomí a zbavit se své zodpovědnosti?

Že hlavní mínění předchozího činu bylo opět hlavně prospěchářské, dokazuje bez sebemenšího zaváhání Marie Jodasová hned po návratu mužů s nemocnou k nim do chalupy. Není to však vztek jen nad tím, že Frantinu dovezli zpět: dochází zde k ukázce výbuchu zadržovaného nakumulovaného hněvu, který se v Jodasové ovšem nestřádal pouze po dobu Frantininy přítomnosti u nich, třebaže právě na svou sestru se neštítí svalovat veškerou vinu, ale odráží se v tom i vztek a nelibost s celkovou vlastní životní úrovní a nespokojenost možná ještě větších rozměrů. Stavění se do role mučedníků jako by bylo jejím způsobem očištění se od hříchů, jichž se na předchozích stranách textu na nemocné příbuzné dopustila, jak těch fyzicky dokonaných, tak i těch, nad nimiž jen přemýšlela. Dlouho na sebe nenechá čekat ani reakce ostatních na Frantinin návrat: ač

přímo na ni neútočí, přesto není pochyb, že právě ona je cílem jejich hanlivých slov a urážlivých výkřiků.

„A složili zatím nemocnou před okna na zem k hromadě hlíny, připravené tady k rozvezení na louku.“ (ŠLEJHAR 1974: 132): to je zacházení, jakého se Frantině dostává. Nemocná, zjevně odsouzená ke smrti, je připravena i o poslední zbytek důstojnosti, aby mohla zemřít na lůžku či v domě jako člověk. Z dívčiny strany už nezbyvá nic víc než tichá rezignace, smíření s tím, že se jí od její vlastní krve nejenže víc nedostane, ba dokonce že to byli její příbuzní, její rodina, kdo jí nakonec ublížil nejvíc – a pro koho nic neznamenal, pokud neměla co dát. Opětovné několikeré snížení její už tak mizivé lidskosti je předvedeno skutečností, že ji nechali ležet venku na zemi půl dne; za tuto dobu jí jen jednou donesla sestra vodu a její děti si z nemocné udělaly atrakci, terénní překážku, přes kterou mohly dovádět, opět naprosto nedbajíce možnosti, že by se jim krkolomný skok mohl nevydařit, že by na ni mohly spadnout nebo do ní třeba i jen kopnout, a tím jí méně či více ublížit a přitížit: toto vyjádření naprosté neúcty k člověku je prvkem, s nímž Šlejhar nepracuje ve svých prózách poprvé, ale pokaždé jej dovede k tak mrazivé literární dokonalosti, až je čtenářům snadno fyzicky špatně z toho, jací lidé dokáží být: protože toto není jen práce s textem, nýbrž zároveň i práce s realitou, a to nikoli z toho důvodu, že se jedná o naturalistický text, Šlejhar zobrazuje zvířecí a špatné lidské stránky takové, jaké jsou, jaké je ve vztahu k proměnným doby můžeme vnímat i dnes.

Jakkoli příroda jasně ukazuje, že minimálně poslední scény *Ukolébavky* se odehrávají v teplém ročním období, zároveň to naznačuje na skutečnost, že Frantinina choroba nebyla úplně krátká, poněvadž krátce po onemocnění prosila své příbuzné alespoň o vlastní peřiny, když ji nechávali v nepříznivých podmínkách v zimě, atmosféra očekávání nevyhnutelného je mrazivá.

Prvními odkazy upozorňujícími na nevyhnutelnost konce se stávají tvorové přírody. Brouci a hmyz přestávají Frantinu vnímat jako hrozbu, jejich reakce ani zdaleka neodpovídá běžnému chování v lidské přítomnosti: třebaže i u živých a aktivních osob dokáže být vskutku vlezlý, na Františku reaguje, jako by šlo o obyčejný tuctový předmět, nehybnou a pevnou součástí venkovní přírody, stejně jako hromada hlíny, na níž nemocná leží. A tím stejným se začíná stávat i pro sestřiny děti: když nedokázala naplnit jejich očekávání při přeskokách, když nebyla s to reagovat více než

v myšlenkách, i pro ně se stala nezajímavým objektem, který jim mohl být i na překážku. Stejně tak Jodasovým nestojí za žádnou pozornost.

Toho nejmenšího projevu vědomí, že s nimi stále je, se Františce dostane ve chvíli, kdy Jodasovi odjíždí do města, bez obav, s naprostým klidem, jako by jim před chalupou vůbec neležela zjevně umírající příbuzná: nemají v sobě ani kousek soucitu, ba naopak, dost možná si jsou Františčina přicházejícího konce velmi dobře vědomi a těší se, až tento problém nebudou muset řešit. Poněvadž od chvíle, kdy Frantina rezignovala a vydala jim své skromné úspory, jako by skutečně pro ně ničím víc než problémem nebyla. „No, počkáš, až přijdem. Není ti tu zle. (...) Vylufťuješ se aspoň.“ (ŠLEJHAR 1974: 134): těmito slovy Marie Jodasová odsuzuje nemocnou sestru k setrvání v horkém večeru nepřinášejícím ani drobné ochlazení, venku na kupě hlíny, kde spíše trpí, než kdyby zůstala v zabeđené chalupě. Opět zdánlivě drobná, však až děsivá ukázka naprostého ignorantství, absence soucitu a znovu i lidskosti. A když Jodasovi odchází, může čtenář sledovat nejen tytéž vlastnosti a přístup i u jejich dětí, ale hlavně jejich vlastní postoj k celé situaci: lítost nad tím, že od Frantiny nezískali víc, že tolik věcí rozebrali Kavanovi a chalupníci, u nichž nemocná pracovala, a jejich potěchu z toho, že to přece jen byli nakonec oni, kdo získal peníze a zjevně se o ně nehodlají ani náznakem s nikým dělit.

A tentokrát hlavní roli přebírá příroda, neochotně zapadající slunce překrývají náhle se objevivší temná mračna, která jsou začátkem konce. Barvitý popis oblohy jako z impresionistického, možná až romantického obrazu, vyplašená hejna ptáků, to vše jsou způsoby představení sil, proti nimž venku ležící nemocná Frantina nemůže bojovat stejně jako proti lidské chamtivosti a sebestřednosti příbuzných.

Toto barvitě navozené napětí očekávání konečného soudu narušuje sledování dějových linií, z nichž jedna přenáší čtenáře do města, kam vyrazili Jodasovi. I zde se do popředí staví velká popisnost prostředí, tentokrát jde o město, kořalnu, která je zároveň představena jako hlavní handlířský a obchodní prostor pro návštěvníky a zákazníky. Šon, hluk, oděry množství lidí a lihovin, to je místo stojící v naprostém kontrastu k tomu, v němž ve stejné době zůstává osamocená Frantina. Toto místo jako by přímo vybízelo k tomu, jít tam na mrzku oslavu, že chorou příbuznou i ve špitále označili za beznadějný případ, který nemá sebemenší smysl zachraňovat, nelze jí nijak pomoci a není možné dělat nic víc než jen čekat na její skon. Jako by přišli zapít budoucí

neodvratitelnou smrt pokrevní příbuzné, a to za její vlastní těžce vydobyté úspory. Což je opět vyjádřením naprosté Frantininy degradace z člověka na něco mizivého, ne-li odporného, co si nezaslouží ani tu nejmenší pozornost a nemá právo na žádnou, ani jen chabou důstojnost. A zvěsti, že se blíží něco velkého, nechávají zákazníky kořalny lhostejné.

Bouře simultánně může představovat hned několik věcí. Nejen Frantinin stav, ale možná i hluboko uvnitř skrývaný hněv, jenž se v ní za léta jejího života s ohledem na příběh, který je čtenáři z dřívějších stran znám, hromadil – a možná právě zásluhou její hluboké a upřímné víry se mohl v tuto bouři pomyslně zformovat. S Jodasovými a jejich pokud ne přímo oslavou, tak minimálně divočejším užíváním si, se bouře protíná i tím, že zuří právě v bezprostředním okolí krčmy, ve které jsou; a to dokonce tak silně, že Jodas na nemocnou vzpomíná, zda ji neměli dát někam jinam – s tím do kontrastu ovšem nemilosrdně vstupuje Frantinina vlastní krev, když Marie Jodasová jen lhostejně mávne rukou, že to sestře ublížit nemůže. Toto vyobrazení odporné skutečnosti, kdy člověk dokáže více znamenat pro přiřazeného příbuzného než pro toho pokrevního, je další mrazivou ilustrací ignorantství, sebestřednosti až zvířecosti a zbavuje tyto charakteru lidskosti mnohem více a definitivněji, než nakolik oni sami dokázali svým jednáním degradovat tu Frantinu.

Naprostým opakem toho, co bouře skrývá tím, že drží Jodasovy uvnitř kořalny, je přímý střet, jehož se dostane Františce. Počasí je zde vylíčeno mnohem barvitěji, dynamičtěji než v předchozí paralelní scéně, kde se hromobití ve své podstatě odehraje i uvnitř v místnosti, zatímco zde pro jeho paralely a metafory není takový prostor a možnosti, a proto jej lze sledovat v celé prvotní ryzí podobě a síle. „Smrt tu byla, ale pořád nenadcházela: smrt kvačící, neúprosná, ale prodlévající. A když vytrysklo zas k chvilkovému životu její vědomí, vzrušeno právě ústrašnějším zevním zasoptěním vzbouřených živlů, připadlo jí, že ona sama sobě je tou kvačící záhubnou smrtí...“ (ŠLEJHAR 1974: 139). Z tohoto se dá soudit, a slova v próze následující to nejenže potvrzují, ale i rozvádí do hlubších podrobností, že Frantinina smrt nepřišla v poklidu ani rychle, naopak nejen příklon k barvitým a zvučným výrazům zde užitým evokuje představu, že nemocná v bouři umírala dlouze, v bolestech, snad jen jedinou útěchou by mohlo být její zjevně kolísající vědomí. V posledních záchvěvech se obrací k víře, k panně Marii, a s důkazem, že ani ve chvílích nejhorších se od své víry neodklonila, ale zůstala jí plně oddána, prosí za odpuštění, že vskutku spořila na obraz do kostela,

třebaže je jasné, že tam její úspory nedojdou, a zoufale volá po smíření, po tom jediném, v co jí naděje ještě zůstala. „Smrt za takových vlivů nabývá vždy významu ohromujícího.“ (ŠLEJHAR 1974: 140).

Po Frantinině smrti bouře utichá a touto téměř nevlídně vykreslenou krajinou se vrací Jodasovi, tedy právě ti, kteří nesou za tuto pomyslnou zkázu největší odpovědnost. Zároveň se svým příchodem odnáší poslední zbytky sestřina života: „A v ukolébavce jejich popěvu Frantina dokonala.“ (ŠLEJHAR 1974: 140). Tato krátká, však o to údernější věta odkazuje na název celého textu, na jeho symboliku, která odpovídá téže hře se slovy a názvy, s jakou se čtenář setkal už v *Dojmech z přírody a společnosti*, konkrétně v povídce *Zátiší*. Kontrast názvu a děje ještě více rozevívá nůžky mezi nyní již zesnulou ctnostnou hrdinkou tohoto příběhu a ostatními prohnílymi charaktery, kterým nejen ve své nemoci byla vystavena. Záblesk romantického konce známý z *Kuřete melancholika* přichází v naději, že si Panna Marie, snad v onom velkém výboji blesků, pro Frantinu přišla. Veškeré, byť i jen lehce pozitivní dojmy z konce *Ukolébavky* však rázně zabíjí a ve vlastní nestvůrnost zcela proměňují její příbuzní: „Tak zbavili se Jodasovi Frantiny a měli její peníze –“ (ŠLEJHAR 1974: 141).

Závěr

Josef Karel Šlejhar se bez pochyb zapsal mezi největší jména českého naturalismu. Ač jeho dílo čítá více knih, než bylo v této práci představených, i zde můžeme pozorovat základní vzorce, s nimiž pracuje. Nejednou se v jeho textech setkáváme se stejným nebo velmi podobným schématem, pouze zasazeným do jiných kulis, které ze zdánlivě totožné zápletky vytvářejí nový příběh.

Společnými jmenovateli těchto prozaických textů jsou oběti; existence, které smrt v příbězích potkala. Ať už se jedná o lidi (v častějších případech) nebo o zvířata (těchto textů je výrazně méně, ale nacházejí se ve Šlejharově díle také), jsou to tvorové, kteří nemají možnost se bránit. Malé děti, staří, nemocní, nepřímo vázaní povinnostmi, vinní, nebo tací, kteří se v životě potýkali s příliš velkým hořem či jinými neduhy – a to jim vzalo vůli žít. Povídky a novely však nestaví jen na těchto obětech: nedílnou součástí textů jsou také viníci, ti, kteří obětem ke smrti dopomohli nebo je přímo zabili, a skutečnosti, které je k těmto činům vedly. Zde se texty různí, pracuje se s víceméně podobnými příčinami; mívají však něco společného: lidskou aroganci, sobeckost, sebestřednost, vlastní prospěchářství, až zvířecí podléhání primitivním pudům a prakticky naprostou absenci soucitu.

S nejvýraznějším konceptem smrti se ze jmenovaných děl setkáváme v *Kuřeti melancholikovi* a *Ukolébavce*. Můžeme říct, že jejich nezřídka souborné vydání je zcela opodstatněné právě způsobem, jakým se v těchto dvou textech s tématem smrti pracuje. U obou děl je společný prvek cykličnosti svazující začátek a konec textu pevně k sobě. Zatímco u *Kuřeti melancholika* je to smrt matky v úvodu a smrt chlapce v závěru, v *Ukolébavce* je čtenář svědkem rozhovoru, k němuž se dochází následným retrospektivním vyprávěním. U obou těchto příběhů máme také vesměs stejné postavení viníků, a to rodiny. Nevlastní matka a otec, proti nim sourozenci se svými rodinami. I když v jednom případě se jedná o zbavení se všeho, co souvisí s mrtvou manželkou, zatímco ve druhém o touhu přilepšit si ve vlastním životě, v obou těchto variantách hlavní slovo nesou již zmíněná arogance, sobeckost a sebestřednost; stavění sebe na první místo, nikoli toho, kdo to skutečně potřebuje. Nemoc, ta je dalším spojujícím prvkem, stejně tak odmítání poskytnutí pomoci. Třebaže lékařská péče v době vzniku těchto próz ani zdaleka nedosahovala dnešních kvalit, není vyloučeno, že při včasné poskytnutí pomoci by bylo možno tragickému konci předejít. Čtenář sleduje

nevyhnutelně se blížící skon charakterů stejně bezmocných a neschopných se bránit s vědomím, že jejich konec je nezvratitelný.

Tyto prvky nesou v představených textech největší podobnost, jednotlivě je také můžeme nalézt i v povídkách ze souboru *Dojmy z přírody a společnosti*. Nemocné dítě sledujeme v povídce *Ptáče*, v níž je stejně jako v novele *Kuře melancholik* nastíněn vztah a provázání slabého dítěte a bezmocného zvířete. Smrt z rukou rodinného příslušníka se objevila v *Masopustu*.

Společným jmenovatelem všech těchto textů je místo, kde se prózy odehrávají, a tím je venkov. Prostředí, v němž jsou postavy v bezprostředním kontaktu s přírodou, která je však k lidem stejně nehostinná a krutá, jako jsou oni k sobě navzájem: někdy zrcadlí situaci mezi charaktery (*Ukolébavka* a bouře), jindy je s životy pevně provázaná (*Chorá jabloň*) nebo je sama částečně zodpovědná za smrt (jezero, v němž utonul chlapec v povídce *Matka*).

Ani víra není upozaděným tématem: opět je to povídka *Matka* ukazující ženiny výčitky, když nestihla svého syna naučit se modlit; kaple, kolem níž utíká klisna v textu *Ryzka* na své příliš krátké cestě za svobodu; a samozřejmě *Ukolébavka*, v níž se s vírou snoubí motiv peněz, které Frantina chtěla věnovat na obraz do kostela.

V různých obměnách autor v těchto textech pracuje s podobným, ne-li stejným konceptem, u nějž kombinuje různé prvky včetně až impresionisticky vykreslené přírody, z čehož vždy vznikne próza v nové podobě.

Jak napovídá i závěr Šlejharovy nejznámější novely *Kuře melancholik* nesoucí až romantické prvky (pro umírajícího chlapce si přišel přízrak jeho mrtvé matky), autor se nikdy neodkázal zcela oprostít od lidského zaujetí, empatického vnímání příběhů. Zatímco texty možná nejznámějšího naturalistického prozaika, Francouze Émila Zoly, představují naprosté odosobnění textů, mezi autorem a příběhem jsou zcela nulové citové vazby, vše je představené a popsané s až technickou přesností, Šlejhar tohoto odvrácení se od lidského prvku ve svých knihách nedosáhl. Samozřejmě z velké části závisí také na intenzitě empatie čtenáře, ze Šlejharových textů ale nikdy nevymizel vnitřní nesouhlas s tím, co predestiná, o čem píše. Tato až rozbolavělá láska k člověku v jeho textech zachycená mu nedovolila páchat na postavách krutější nemilosrdnosti, právě však zásluhou tohoto přetrvávajícího provázání textu s emocemi a se čtenářem

dokáží knihy Josefa Karla Šlejhara zasáhnout své čtenáře mnohem výrazněji a bolestivěji.

Použitá literatura

ŠLEJHAR, Josef Karel. 1894. *Dojmy z přírody a společnosti*. Praha: Tiskem a nákladem J. Otty.

ŠLEJHAR, Josef Karel. 1889. *Kuře "melancholik"*. *Dětský román ještě s jinými zřeteli*. Praha: Nákladem a tiskem „Národní tiskárny a nakladatelstva“.

ŠLEJHAR, Josef Karel. 1974. *Kuře melancholik, Ukolébavka*. Praha: ODEON, edice Skvosty, svazek 59.

NĚMCOVÁ, Božena. 2019. *Babička, Obrazy venkovského života*. Praha: DOBROVSKÝ s. r. o., edice Knihy Omega.

NERUDA, Jan. 1987. *Hastrman* in *Povídky malostranské*. Praha: Československý spisovatel, s. 219-233.

KOMÁRKOVÁ, Zina. 2002. Ediční poznámka in ŠLEJHAR, Josef Karel. 2002. *Dojmy z přírody a společnosti, Co život opomíjí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. r. o., s. 524-576.

JANULÍKOVÁ, Monika. 2010. *Dvě povídkové sbírky Josefa K. Šlejhara: Dojmy z přírody a společnosti a Maloměstská idyla*. Brno, 2010. Bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, Ústav české literatury a knihovnictví, Český jazyk a literatura. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc., Mgr. Petr Matula.

ŠINCL, Jan. 2018. *Raná prozaická tvorba Josefa Karla Šlejhara prizmatem synopticko-pulzačního modelu pojetí literárního vývoje*. Olomouc, 2018. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra bohemistiky, Česká filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředcích. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

Elektronické zdroje

LIGOCKÁ, Markéta. 2020. *Typologie osobnosti: MELANCHOLIK*. Moira.cz: <https://blog.mojra.cz/clanek/typologie-osobnosti-melancholik>. 25.11.2022.