

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAHE**

**FAKULTA HUMANITNÝCH ŠTÚDIÍ**

**Katedra Elektronickéj kultúry a sémiotiky**

**Bc. Sabína Hancinová**

**Kto chytá v žite a Deň ako stvorený pre  
banánové rybičky - analýza motívov**

*Diplomová práca*

**Vedúci práce: doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.**

Praha 2016

## **Prehlásenie:**

Čestne prehlasujem, že som predloženú diplomovú prácu spracovala samostatne s použitím uvedenej literatúry a ďalších informačných zdrojov. Práca nebola použitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 24 .6. 2016

.....

Bc. Sabína Hancinová

## **Pod'akovanie**

Na tomto mieste by som rada pod'akovala doc. Mgr. Jakubovi Češkovi, Ph.D. za jeho čas, podnetné pripomienky, rady a odborné vedenie mojej diplomovej práce.

## **Obsah**

<b>Úvod</b> .....	1
<b>1. Charakteristika motívu a udalosti</b> .....	3
1.1 Motív .....	3
1.2 Motivácia .....	5
1.3 Udalosť .....	6
1.4 Postava a hrdina .....	8
1.5 Rozprávač .....	12
<b>2 Odkrývanie masky</b> .....	15
2.1 Holden Caulfield .....	15
2.2 Seymour Glass .....	16
2.3 Jazyk a reč ako súčasť osobnosti hlavného hrdinu .....	17
2.4 Sociálne postavenie .....	26
2.5 Konanie .....	28
2.6 Priestor .....	33
<b>3 Kľúčové motívy a symboly</b> .....	37
3.1 Dospievanie .....	37
3.2 Odcudzenie sa spoločnosti .....	42
3.3 Vzťahy .....	47
<b>Záver</b> .....	54
<b>Pramene</b> .....	56
<b>Sekundárna literatúra</b> .....	56

## **Bibliografický záznam**

HANCINOVÁ, Sabína. *Kto chytá v žite a Deň ako stvorený pre banánové rybičky – analýza motívov*. Praha, 2016. 80 strán. Diplomová práca. Karlova univerzita, Fakulta humanitných štúdií, katedra Elektronickéj kultúry a sémiotiky. Vedúci diplomovej práce doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

## **Abstrakt**

Diplomová práca *Kto chytá v žite a Deň ako stvorený pre banánové rybičky – analýza motívov* sa zaoberá analýzou motívov v týchto dvoch dielach, ktorých autorom je J. D. Salinger. Analýza základných motívov týchto diel odhaľuje symboliku Salingerovho literárneho sveta, kde hlavnými témami sú detstvo, dospievanie či odcudzenie sa spoločnosti. Neodmysliteľnú úlohu pri predkladaní jednotlivých motívov majú hlavní hrdinovia, ktorí sú v týchto dvoch dielach veľmi výrazní a preto v tejto práci dostane ich analýza dost' priestoru.

Teoreticky sa práca opiera o koncept motívu Borisa Tomaševského a naratologickú perspektívu Tomáša Kubíčka či Lubomíra Doležela. Okrem samotnej analýzy sa práca snaží zodpovedať otázky správnosti zaradenia románu *Kto chytá v žite* do žánru bildungsroman a zistiť, či Salinger vo svojich dielach skutočne idealizuje tému detstva.

## **Kľúčové slová**

Kto chytá v žite, Deň ako stvorený pre banánové rybičky, motív, naratológia, detstvo, dospievanie, odcudzenie sa spoločnosti

## **Abstract**

The thesis *Catcher in the Rye and A Perfect Day for Bananafish – Motif analysis* deals with motif analysis of these two literary works by J. D. Salinger. Analysis of the basic motifs of these works reveals the symbolism of Salinger's literary world, where the main themes are childhood, growing up and alienation. Essential role when presenting motifs goes to the main characters, who in these works are very distinctive, therefore they also need to be analyzed.

In question of theory, the thesis is based on Boris Tomashevsky's concept of motif and narratological perspective of Tomáš Kubíček or Lubomír Doležel. Apart of the analysis itself the theses deals with questions of the relevance in the genre classification of the novel *Catcher in the Rye* as a Bildungsroman and whether Salinger idealizes childhood in his works or not.

## **Keywords**

Catcher inn the Rye, A Perfect Day for Bananafish, motif, narratology, childhood, growing up, alienation

## Úvod

V diplomovej práci s názvom *Kto chytá v žite a Deň ako stvorený pre banánové rybičky – analýza motívov*, sa budem venovať, ako názov prezrádza, motivistickej analýze týchto dvoch diel, ktorých autorom je americký spisovateľ Jerome David Salinger (1919-2010). Ako tému práce som si zvolila práve diela J. D. Salinger, pretože ich považujem za zaujímavé z hľadiska spracovaných tém, postáv i komplexnosti motívov. Dielo *Kto chytá v žite* som si vybrala ako Salingerov jediný román, v ktorom do hĺbky poukazuje na problematické aspekty dospievania mladého muža. Precízne a s citom pritom používa sadu motívov ako nástrojov na vytvorenie sveta plného symboliky, ktorý zároveň z rôznych uhlov ukazuje a udržuje v pozornosti základné témy, ako je dospievanie či odcudzenie sa spoločnosti. V poviedke *Deň ako stvorený pre banánové rybičky* spracováva Salinger rovnako tému odcudzenia sa spoločnosti a opäť pritom naráža na rozpor medzi svetom dospelých a svetom detí. V niektorých miestach sa obe diela prekrývajú v rámci použitých motívov, v každom z nich sa však zároveň nachádzajú v inom kontexte, ktorý vplýva na ich výslednú podobu a spôsob, akým v konkrétnom diele pôsobia.

Román *Kto chytá v žite* býva považovaný za tzv. bildungsroman (nem. vzdelávací román). Bildungsroman je žáner, v ktorom sa obvykle stretávame s dieťaťom, chlapcom či dievčaťom, a pozorujeme ho na jeho ceste k dospelosti. Hlavným hrdinom je obvykle niekto, kto to má v živote ťažké – sirota, vyvrhel' spoločnosti a podobne. Cesta za dospelosťou býva zložitá, plná problémov, ktoré svojou povahou prevyšujú schopnosti a možnosti hlavného protagonistu riešiť ich. Hrdina hľadá zmysel svojho života, zmysel svojej premeny, spochybňuje svoje hodnoty a na konci diela obvykle nejakým spôsobom dospieva, nachádza zmysel svojej cesty, účel svojho života. Je *Kto chytá v žite* skutočne bildungsroman? Nájde Holden Caulfield behom svojej cesty skutočne svoj životný údel?

Salinger v oboch dielach, ktoré budem v tejto práci analyzovať, smeruje svojich problémových hlavných hrdinov k deťom, na ktorých spoločnosť pôsobí ako záchrana, ako pokojný prístav v nepriateľskej spoločnosti dospelých. Idealizuje Salinger detstvo alebo ani ono nie je dokonalým príslubom nevinnosti? Cieľom mojej práce bude, okrem samotnej analýzy motívov, i zodpovedať tieto otázky.

Ako metódu svojej práce som si zvolila naratologickú analýzu. Analýzou konkrétnych rozprávání sa dostanem pod povrch príbehov a odhalím tak prvky podstatné pre utváranie fiktívneho sveta. Venovať sa budem jednak problematike hlavného hrdinu, ktorý má hlavne v *Kto chytá v žite* zásadnú úlohu v zavádzaní konkrétnych motívov a symbolov ako aj samotnej analýze vyskytujúcich sa motívov v rámci textu, ktorého sú súčasťou. Vo svojej práci sa budem držať toho, že napriek tomu, že postavy fiktívneho sveta sa často zdajú veľmi skutočné a zanechávajú v nás

skutočné dojmy a pocity, sú predovšetkým textovým konštruktom a podľa toho je potrebné k nim pristupovať.

Diplomovú prácu som štrukturovala do troch kapitol. V prvej z nich sa budem venovať vymedzeniu svojho teoretického východiska, použitej metódy a s ňou súvisiaceho definovania používaného pojmového aparátu. Vychádzajúc z prác významných literárnych teoretikov, ako sú Boris Tomaševskij, Lubomír Doležel, Tomáš Kubíček či Gérard Genette, sa prepracujem od základných pojmov ako sú motív, motivácia alebo udalosť ku konkrétnemu pohľadu na problematiku postavy z pohľadu mimetickej teórie, štrukturalizmu či kognitívnej naratológie. V prvej kapitole sa dostanem aj k úlohe rozprávača a predstavím rozprávačské stratégie. V druhej kapitole konkrétne rozpracujem motívy spadajúce do charakteristiky postavy, kam patrí vzhlád hrdinu a jeho špecifiká, priestor, v akom sa v diele pohybuje a v neposlednom rade jeho reč. Na záver, v poslednej kapitole budem analyzovať kľúčové motívy, ktoré J. D. Salinger v *Kto chytá v žite* a v *Dni ako stvorenom pre banánové rybičky* používa. Jednotlivé motívy budem v kapitole triediť do podkapitol podľa hlavnej témy, ku ktorej sa viažu. Napriek tomu, že mnohé Salingerove motívy prestupujú celým dielom a niekedy tak hrajú svoju úlohu pri tvorbe hneď niekoľkých tém, väčšinou je možné nájsť primárnu tému, ku ktorej sa vzťahujú. Týmito témami bude dospievanie, odcudzenie sa spoločnosti a vzťahy.

## **1. Charakteristika motívu a udalosti**

V úvode tejto práce som uviedla, že sa budem zaoberať analyzovaním motívov v diele J.D. Salingera. Z tohto dôvodu v nasledujúcich podkapitolách načrtnem svoje teoretické východisko, ku ktorému neodmysliteľne patria pojmy ako je motív, motivácia či udalosť, a ako ukážem, s nimi úzko prepojené pojmy postava, hrdina a rozprávač. V jednotlivých častiach plynule prepojam teóriu s konkrétnymi príkladmi, a to priamo zo Salingerových diel alebo svojimi vlastnými.

### **1.1 Motív**

Na začiatku svojho bádania po povahe motívu som narazila na definíciu: „za nový samostatný motív sa dá považovať také miesto (v texte), ktoré posúva tok a obsah textu dopredu, prináša novú myšlienku, poprípade vývoj brzdí. Motívy nemusia nadväzovať plynule na seba, nemajú rovnakú dôležitosť, môžu mať rôzny charakter, môžu byť rozložené nerovnomerne. Význam niektorých motívov sa dá pochopiť len v rámci témy alebo celého kontextu.“<sup>1</sup> Táto definícia je síce veľmi zjednodušená, zachytáva však úspešne mnohé aspekty motívu, o ktorých bude moja analýza pojednávať. Dokonca predznamenáva otázku významu motívov v kontexte diela ako celku, a to je práve smer, ktorým sa chcem uberať. I keď je vyššie citovaná definícia pomerne výstižná a pre bežné chápanie literárnych motívov postačujúca, ja sa s ňou neuspokojím a motívu venujem viac priestoru.

Daniela Hodrová venuje v *Poetice míst* (1997: 6-7) menší priestor tomu, čo by sa dalo nazvať exkurziou do dejín tematológie, pri čom k téme sa viaže práve motív. Hodrová pomenováva niekoľko úskalí definovania toho, čo motív je. Jedným z nich je jednoducho to, že v rôznych dobách prisudzovali rôzni vedci motívu inú definíciu. Jeden prístup ilustruje Veselovským, pre ktorého bol motív tým, čo odpovedalo ľudstvu na otázky, ktoré mu neustále kládla príroda, resp. opakujúce sa dojmy zo skutočnosti. Ako príklad uvádza kradnutie Slnka, ktoré značí zatmenie. O ďalšie definície sa postarali napr. Viktor Šklovskij, pre ktorého je motív základom syžetu, alebo Mukařovský, ktorý bol názoru, že motív je „najjednoduchší prvok, ku ktorému dôjdeme pri postupnom rozkladaní témy (obsahu) diela“<sup>2</sup>. Ďalším úskalím je podľa Hodrovej to, že už v dvadsiatych rokoch 20. storočia sa pojem motív dostával preč z centra záujmu a nahradili ho pojmy ako napríklad

---

<sup>1</sup> Kratochvíl, K.: Rozbor uměleckého díla - Kompozice literárního díla. *Atterdag* [online]. [cit. 2016-01-08].

<sup>2</sup> Mukařovský, J.: *Máchův Máj: estetická studie*. Univerzita Karlova, Praha 1928, s. 151. In: Hodrová, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H & H, Jinočany 1997, s. 7.

Proppov pojem *funkcia*, alebo Jollesove *jazykové gesto*. Z dôvodu premenlivosti v histórii pre mňa kľúčového pojmu ostávam pri *motíve*, ktorý užíva i Boris Tomaševskij, ktorého teoretickú koncepciu pri svojej analýze z časti používam i ja.

Boris Tomaševskij zastával formalistický prístup k problematike motívu. Jeho teoretickú koncepciu budem v tejto časti objasňovať na základe jeho diela *Teorie literatury*. Pre úplnosť začnem trochu zoširoka, rozdelením diela primárne na fabulu a syžet (Tomaševskij, 1925/1970: 124-128). Fabula je vlastne príbeh ako taký, určitá následnosť situácií, ktoré sa dajú prerozprávať. Jej vývoj je prechodom od jednej situácii k ďalšej, čo vytvára reťaz udalostí so začiatkom a koncom. To, že sú tieto situácie poskladané určitým spôsobom, že majú v príbehu určité dané miesto, to je úloha syžetu. Stručne povedané, syžet je umelecky konštruovaným rozmiestnením udalostí v diele. Práve v súvislosti so syžetom hovorí Tomaševskij o téme. O tom, že je pri tvorbe témy dôležité myslieť na to, z akých častí sa skladá, pretože práve ich poskladaním vzniká príbeh. Tému môže mať dielo iba jednu, alebo sa naopak môže skladať hneď z niekoľkých celkov, ktoré sa navzájom líšia dielčou témou. Pri tomto delení diela na tématické zložky sa postupne dostávame k častiam, ktoré sa už viac deliť nedajú. A to sú práve motívy. „Motívy sa navzájom spájajú a tvoria tak tématické spoje diela. Z tohto hľadiska je fabula súhrnom motívov v ich logických, príčinných a časových súvislostiach, syžet je súhrn tých istých motívov, v tej následnosti a tých súvislostiach, v akých sú predvedené v diele.“<sup>3</sup>

Zaujímavé a dôležité je taktiež jeho delenie motívov (Tomaševskij, 1925/1970: 128-129). Tak trochu na strane sa ocitajú tzv. úvodné motívy, ktoré fungujú ako prostriedok k uvedeniu príbehu, sú akýmsi premostením medzi úvodom príbehu a tým, o čo v ňom ide. Úvodné motívy vytvárajú pôdu pre príchod ďalších motívov, pre príbeh dôležitejších. Teraz k samotnému deleniu. Ako prvé delenie funguje rozlíšenie motívov na voľné a viazané. Viazané sú motívy, ktoré sú kľúčové pre vývoj fabule. To znamená, že to sú motívy, ktoré nesmú v príbehu chýbať, inak by došlo k porušeniu časovej a príčinnej následnosti. Uvediem príklad: ak by sme niekomu chceli prerozprávať nejaký príbeh, napr. o Červenej Čiapočke, a vynechali by sme pri tom motív vlka, náš príbeh by sa pre nášho poslucháča stal viac menej nepochopiteľný. Na druhej strane sú motívy voľné, ktoré majú hlavnú rolu pri skúmaní syžetu. Môžu sa prejavovať ako rôzne podrobnosti, ktoré nie sú

---

<sup>3</sup> Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*. Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 128.

dôležité pri prerozprávání fabule, avšak pri umeleckej výstavbe diela svoj význam ukážu. Napríklad červená farba poľovníckej čiapky Holdena Caulfielda z románu *Kto chytá v žite*.

Ako druhé delenie, ktoré tu priblížim, prichádza delenie motívov na dynamické a statické (Tomaševskij, 1925/1970: 130). Ich odlišnosti sú zrejmé, dynamické motívy sú tie, ktoré posúvajú dej dopredu, statické naopak dej nemenia. Opäť tu existuje vzťah k fabuli a syžetu – dynamické motívy sú nenahraditeľné pre vývoj fabule, statické motívy majú svoje miesto pri skúmaní syžetu. Okrem toho Tomaševskij uvádza vzťah medzi statickými a voľnými motívmi, keď píše, že „voľné motívy obvykle bývajú statické, ale nie každý statický motív je voľný“<sup>4</sup>. Ako príklad viazaného statického motívu uvediem hypotetickú situáciu, v ktorej by sa v diele objavil pohodený účet z reštaurácie. Sám o sebe by bol tento motív statický a voľný, avšak fakt, že na základe tohto účtu sa hrdinka dozvie o nevere svojho manžela a následne mu kvôli tomu poškodí v aute brzdy, z tohto motívu vytvára motív viazaný – bez účtu by nebolo zničených brzd a manželovej tragickej havárie, čo je v našom vymyslenom a dramatickom príklade situácia nevyhnutná pre vývoj fabule.

## 1.2 Motivácia

Motív ako taký nie je akousi samostatnou jednotkou, ktorá by sa vymykala kontextu diela. Motívy majú svoju funkciu, ako som už spomínala, napríklad posúvať dej dopredu, alebo ho naopak brzdiť. Jednotlivé motívy by v rámci diela mali vytvárať systém, ktorý charakterizujú určité pravidlá. Opäť budem vychádzať z *Teorie literatury* (Tomaševskij, 1925/1970: 137-145). Ten tvrdí, že „systém motívov, z ktorých pozostáva tématika diela, musí tvoriť určitú umeleckú jednotu“<sup>5</sup>. To znamená, že by motívy mali prichádzať tak, aby mal čitateľ pocit, že tam patria, majú svoje miesto. V opačnom prípade, keď „komplex motívov nedostatočne zapadá do diela,“<sup>6</sup> sa dielo zdá byť nesúvislé, resp. jeho zložky pôsobia ako nevhodne poskladané. Pre tento jav používa Tomaševskij výraz *nedostatočná motivácia*. Čo je teda motivácia? Motiváciou sa rozumie odôvodnenosť použitia každého motívu a systém metód tohto odôvodňovania.

Tomaševskij prichádza s klasifikáciou motivácií na tri typy. Prvým typom je kompozičná motivácia, ktorá spočíva v účelovosti použitých motívov. V krátkosti by sa dalo povedať, že každý použitý motív má svoj účel. Jedná sa napríklad o spomínanie rôznych predmetov – každý z nich by mal mať svoju úlohu v príbehu. Uvediem príklad:

---

<sup>4</sup> Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*. Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 130.

<sup>5</sup> Tamtiež, s. 137.

<sup>6</sup> Tamtiež, s. 137.

keď sa v detektívnom príbehu objaví zmienka o mandľovom pachu v dome zavraždeného, malo by to mať svoju úlohu, napr. tak, že sa zistí, že dotyčného zabil kyanid. Mohlo by sa však jednať i o tzv. *klamnú motiváciu*, čo by znamenalo, že bol mandľový pach autorom použitý zámerne k oklamaniu čitateľa, a na záver by sa zistilo, že kuchárka zavraždeného zhodou okolností iba čerstvo dopiekla svoje mandľové sušienky.

Druhým typom motivácie je realistická motivácia. Tá súvisí s predpokladom, že od literárneho diela očakávame dojem skutočnosti toho, čo sa v ňom deje. To samozrejme neznamená, že veríme tomu, že postavy románu fakt existujú a že to, čo sa v románe deje sa skutočne stalo. Ide skôr o akúsi ilúziu, že by sa to *mohlo* udiť, pričom tento druh motivácie nevyklučuje ani fantastickú literatúru.

Posledným typom je umelecká motivácia. Tá sa voľne viaže na realistickú motiváciu, pretože, ako pripomína Tomaševskij, motívy sa konštruujú v rámci akéhosi kompromisu medzi tým, čomu hovorí *ilúzia reality*, teda očakávaním dojmu skutočnosti, a tým, čo od nás žiada umelecká štruktúra diela. To znamená, že nie všetko, čo by sme chceli v diele použiť, a pritom pochádza z neliterárneho prostredia, sa doňho aj hodí. Motívy z tzv. reality sa musia vhodným spôsobom začleniť do umeleckej štruktúry. Existuje ale i typ umeleckej motivácie, ktorý nechce robiť kompromis medzi realitou a umeleckou štruktúrou, v tomto prípade sa väčšinou jedná o snahu o novátorstvo.

### 1.3 Udalosť

K problematike motívov nepatrí len perspektíva ruského formalizmu. Naratológia, teória rozprávania, sa motívom venuje tiež. Pracuje však skôr s pojmom udalosti, ktorý ale s pojmom motív súvisí. Udalosť dokonca často býva zamieňaná za motív, oba pojmy sú považované za synonymné. Tomáš Kubíček (2013: 41) toto tvrdenie vyvracia s tým, že síce sú tieto pojmy podobné, čo do obsahu, nie sú ale totožné. Pokúsim sa vysvetliť prečo. Kubíček hovorí, že „udalosť je najmenšia stavebná jednotka príbehu a definuje ju zmena stavu“<sup>7</sup>. Taktiež zdôrazňuje jej tesné prepojenie s postavou (chápanou veľmi všeobecne) – udalosť je napr. „premiestnenie nejakej osoby cez hranice určitého sémantického poľa“<sup>8</sup> ako ju charakterizuje Lotman. Touto osobou sa myslí práve všeobecne postava fikčného sveta, nemusí sa ani jednať o ľudskú bytosť, touto osobou môže byť i personifikovaný objekt. Z toho jasne vyplýva, že udalosť je úzko spojená s akciou, s jednaním. Udalosť je,

<sup>7</sup> Kubíček, T. : „Příběh“, in Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 41.

<sup>8</sup> Tamtiež, s. 41.

podobne ako motív, chápaná ako najmenšia jednotka naratívneho textu. Rozdiel je však v tom, že udalosť je spätá s jednaním, motív je na druhej strane, vo formalistickom duchu, najmenšou tématickou jednotkou. A jednanie nie je to isté, čo téma, preto má pojem motívu omnoho širšiu platnosť.

Udalosť je akási zmena stavu. Kubíček (2013: 42) ale pripomína, že nie každá zmena stavu je zároveň udalosťou. Existujú určité podmienky, ktoré zmena stavu musí splniť, aby sme ju považovali za udalosť. Jednou z nich je, že udalosť sa musí prihodiť. Musí smerovať k deju, musí byť jeho výsledkom a mala by ho zmeniť. Udalosť musí mať na dej *reálny* dopad – ak sa niečo naopak deje len v predstavách, snoch či prianiach postáv, za udalosť to považovať nemôžeme. Okrem toho, čo udalosť je, je dôležité myslieť na to, aký má význam. Na to je podľa Kubíčka (2013: 43-45) užitočný zoznam atribútov udalostí, ktorého autorom je Wolf Schmid. Patrí medzi ne *stupeň relevancie* – jej závažnosť pre vývoj príbehu; *neočakávanosť* udalosti – ide o porušenie rámca očakávania; *konsekutivita* – účinnosť zmeny; *nevratnosť* udalosti a nakoniec jej *neopakovateľnosť*. Tieto atribúty sú užitočnými záchytnými bodmi pre hodnotenie významu udalosti a jej následnej interpretácie. „Sú udalosti, ktoré sú v rozprávaní relevantné, kľúčové, a ktoré vytvárajú bod, z ktorého je možné viesť interpretáciu, či zakladajú sieť, na ktorú sa navliekajú ďalšie elementy rozprávania, a tie sú vo vzťahu k tomuto ústrednému fenoménu zhodnocované.“<sup>9</sup> Podstata udalostí, z hľadiska ich funkcie v príbehu, je samozrejme rôzna. Niektoré udalosti sú kľúčové pre príbeh, ďalšie pre vývoj postavy a iné zas rozvíjajú motívy.

Tomáš Kubíček (2013: 46-47) v tejto súvislosti pokračuje s ďalším delením, ktoré nám pomôže rozdeliť udalosti podľa ich dosahu, čo do premien situácií v rozprávaní. Nie náhodou už táto veta pripomína spojitosť s Tomaševského delením motívov na statické a dynamické. Ten delil motívy podľa toho, či vďaka nim dôjde ku zmene situácie alebo nie, tak isto ako delil motívy na viazané a voľné podľa ich role v kauzálnej štruktúre príbehu. Síce formalista Tomaševskij hovoril o motívoch a naratológia využíva pojem udalosti, v tomto delení sa prejavuje vo väčšej miere ich podobnosť, než ich rozdiely. Kubíček v tejto súvislosti spomína delenie Rolanda Barthesa, ktorý používa pre viazané motívy názov *jadrové udalosti* a voľné motívy nazýva *satelitnými udalosťami*. Stále platí, že jadrové udalosti sú nevyhnutné pre konštitúciu príbehu a satelitné pre rozprávanie.

---

<sup>9</sup> Kubíček, T. : „Příběh“, in Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 45.

„Povedané v krátkosti, v rozprávání je toho omnoho viac, než len príbeh. A toto *viac* dáva rozprávaniu silu a význačnosť.“<sup>10</sup>

A čo ten spomínaný rozdiel medzi udalosťou a motívom? Z Kubíčkovej *Naratologie* (2013: 47-49) vyplýva, že zatiaľ čo napr. vlk, cudzinec, dieťa alebo talizman sú motívy, tak napr. stretnutie s cudzincom, strata talizmanu a podobne, to sú udalosti. Skutočne je teda hlavnou vlastnosťou udalosti jej spojenie s činom, s jednaním, a motív je omnoho všeobecnejší pojem, zahrňujúci širokú škálu vecí. Pri kombinácii týchto prístupov sa dá udalosť chápať ako podmnožina toho všetkého, čo v sebe zahŕňa široký pojem motív.

#### 1.4 Postava a hrdina

K otázke motívu patrí i pátranie po povahe pojmov postava a hrdina. Je tomu tak predovšetkým z dôvodu, že väčšina motívov sa dostáva na svetlo cez pôsobenie postáv v širokom zmysle slova. To platí hlavne v dielach so silne personalizovaným rozprávačom, ktorý zároveň hraje úlohu hlavného hrdinu, ako je to v prípade románu, ktorý má pre mňa zásadnú váhu, *Kto chytá v žite*. V tejto časti budem teoreticky opäť vychádzať z Tomaševského (1925/1970) a Kubíčka (2013).

Začnem koncepciou Tomaševského (1925/1970: 145-148). Prvou spojnicou medzi motívom a postavou je to, čo by sa dalo zhrnúť pod pojem *charakteristika postavy*. Charakteristika postavy je systém motívov, ktoré určujú psychológiu postavy a predurčujú tak jej jednanie. Niektoré postavy sa v priebehu diania rozvíjajú a menia, iné sa chovajú konzistentne. Ak to aplikujem na Salingera a dve jeho hlavné postavy, Holden Caulfield je stála postava, ktorá celé dielo koná rovnakým spôsobom, a jej konanie sa zároveň takto stáva predvídateľné, na druhej strane Seymour Glass je postava, ktorá sa vyvíja prudko a nečakane, čím nás ako čitateľov prekvapuje a šokuje. Charakteristika postavy sa dá do diela uviesť niekoľkými spôsobmi, ktoré postupne rozvediem. Jedným z týchto spôsobov je tzv. *autocharakteristika*, čo znamená, že sa o vlastnostiach postavy, resp. hrdinu<sup>11</sup> dozvedáme z jeho vlastných priznaní, keď sa nám odhaľujú rysy jeho osobnosti tým, že ich nám sám priblíži. To je práve prípad hlavného hrdinu *Kto chytá v žite*, keď nám povie Holden o sebe takmer všetko sám. To, čo nevieme od hrdinu samého sa potom dozvedáme

<sup>10</sup> Kubíček, T. : „Příběh“, in Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 47.

<sup>11</sup> Podľa Tomaševského je rozdiel medzi postavou a hrdinom vyjadrený takto: „Postava, ktorá je najvyhranenejšie a najfarbitejšie vykreslená, sa nazýva hrdina. Hrdina je osobnosť, ktorú čitateľ sleduje s najväčším napätím a pozornosťou. Hrdina vyvoláva čitateľovu útrpnosť, súcit, radosť i smútok.“ In Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*. Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 147.

z jeho činov, čo je zasa prípad tzv. *nepriamej charakteristiky*, ktorá o niečo viac vyniká v Salingerovej poviedke *Deň ako stvorený pre banánové rybičky*, pretože tam autocharakteristiku postrádame úplne. Posledný typ charakteristiky podľa Tomaševského, ktorý na tomto mieste spomeniem, je špeciálny, je to tzv. *metóda masky*. Tou je rozpracovávanie konkrétnych motívov, ktoré tvoria psychológiu postavy – jej vzhľadu, oblečenia, ale aj toho ako rozpráva, aké témy si volí v rozhovoroch, ktoré vedie, a podobne. Odhaľovanie tejto masky je dôležité hlavne pre pochopenie a analýzu Holdena Caulfielda, ktorý je týmto spôsobom výrazne určený. Zaujímavé je tiež to, že on sám ako rozprávač odhaľuje masku iných postáv na základe vysoko subjektívizovaného pohľadu na svet okolo seba.

Hrdina je pre moje pátranie po povahe motívov veľmi dôležitý, pretože sa ich mnoho vzťahuje práve k nemu samému, je ich nositeľom. Z pohľadu formalizmu však hrdina pre príbeh ako taký veľmi podstatný nie je. Tomaševský hovorí, že „fabula ako systém motívov je úplne schopná sa obísť bez hrdinu a jeho charakteristiky. Hrdina existuje v dôsledku syžetového stvárnenia materiálu, na jednej strane je prostriedkom k zaraďovaniu motívov a na druhej strane akousi stelesnenou a zosobnenou motiváciou, ktorá motívy spojuje.“<sup>12</sup>

Tomáš Kubíček v publikácii *Naratologie* (2013: 57-58) problematiku postavy rozširuje. Hovorí, že je zložitá, a diskusia o nej prebieha už dlho. To, čo je však už dnes jasné je, že má slúžiť ako funkčný aspekt naratívneho sveta. Britský spisovateľ Edward M. Forster napísal: „V každodennom živote nikdy nerozumieme jeden druhému, nie sme ani dobrí jasnovidci, ani sa úprimne jeden druhému nezverujeme. Poznáme sa len približne, podľa vonkajších znakov (...). Ale ľudom v románe môže čitateľ dokonale porozumieť, ak si to spisovateľ praje (...). A tak sa stáva, že ľudia v románe sa zdajú často skutočnejší než postavy z histórie, ba dokonca než naši priatelia, (...) ich tajomstvá pre nás nie sú skryté.“<sup>13</sup> To je veľmi dôležitý postreh. Ak nám to autor umožní, fikčným postavám vidíme priamo do hlavy. Vieme, čo si myslia a aké sú motivácie ich činov. Nemáme dokonca problém sa s ich motiváciami stotožniť - ak je nám naratívny svet predstavovaný z ich perspektívy, je teda subjektívizovaný, je to tak takmer vždy. Čo je však dôležité si uvedomiť, pokračuje Kubíček, je to, že napriek tejto naratívnej ilúzii, sú fikčné postavy zo svojej podstaty stále

---

<sup>12</sup> Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*. Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 148.

<sup>13</sup> Forster, E.: *Aspekty románu*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971. Okno. s. 56. In: Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 57.

iba neúplným konštruktom. Zatiaľ čo skutočných ľudí môžeme skúmať stále viac, pýtať sa ich na ich motivácie a podobne, fikčná bytosť, všetko čím je, existuje len do tej miery, do akej sa o nej môžeme dočítať.

S tým by nesúhlasili všetci, napríklad zástancovia tzv. mimetickej teórie, ktorí o fikčných osobách uvažujú podľa schém získaných z interakcií so skutočnými ľuďmi, pričom im rovnakým spôsobom prisudzujú určitú autonómnosť a reálnosť. Tomáš Kubíček v *Naratológii* (2013: 58-60) píše, že mimetická teória má za to, že v texte sa nachádzajú určité postupy pre interpretáciu, cez ktorú sa môžeme dostať za hranice textu, kde sa ukrýva to ostatné, k čomu je pre pochopenie diela potrebné sa dopracovať. To sa však čitateľ zároveň dostáva za hranice textovej semiózy. Druhý tradičný pohľad na analýzu fikčných postáv nám podáva štrukturalizmus (Kubíček, 2013: 58-60). Ten je však z môjho pohľadu tiež extrémny. Chápe postavu, ktorej z dôvodu vyhýbania sa používaniu antropomorfizovanému pojmu radšej hovorí figúra, ako čisto sémiotický konštrukt. Pretože je dielo umelý a uzatvorený systém, i figúra patrí do jeho hraníc, kde sa realizuje len v rámci textu, ako zjednocujúca funkcia. Zatiaľčo sa teda mimetická teória pýta na to, čo postava znamená a odpovede hľadá mimo textu, štrukturalistická teória sa pýta na funkciu figúry v naratívnom svete a odpovede hľadá prísne len v rámci hraníc textu.

Práve preto, že ani jedna z týchto teórií nie je úplne presvedčivá, Kubíček v *Naratológii* píše o tretej ceste, o *kognitívnej naratológii* (2013: 61). Tá zdôrazňuje, že rozdiel medzi skutočnými a fikčnými postavami nie je absolútny. Oba typy postáv spája to, že k ich porozumeniu potrebujeme tzv. kognitívne rámce. Spoločné miesto vidí Kubíček v tom, že rovnaký spôsob akým vytvárame, konštruujeme myslenie druhých ľudí, používame ako čitatelia i pri konštruovaní myslenia fikčných postáv. Tým konštruovaním sa vlastne myslí zapĺňanie medzier medzi tým, čo vieme a tým čo nevieme. Tosi musíme nejakým spôsobom automaticky domyslieť.

Táto teória, na rozdiel od štrukturalistickej, mi vyhovuje viac, pretože si myslím, že ľudské uvažovanie naozaj automaticky skladá jednotlivé diely skladačky – a to ako v reálnom svete, tak i v tom fikčnom. Nevidím dôvod, prečo by sa ľudské uvažovanie malo vo vzťahu k fikcii meniť. Keď niečo nie je v texte implicitne prítomné, ľudská myseľ to dotvorí rovnako, ako v bežnom živote. Samozrejme tým nemyslím nadinterpretáciu a psychologizovanie, nástrahy mimetickeho prístupu. V diele totiž nie je úplne všetko, postavy sa skladajú, ako som spomínala vyššie, z určitých znakov – ak by sme však

považovali tieto postavy len a iba za tento súbor znakov, myslím, že by sme ich neboli schopní vôbec chápať.

Ako jednu z ciest kognitívnej naratológie Kubíček menuje rétoricky zameranú naratológiu (2013: 61-64), ktorá by mala zmeniť chápanie mimetickej a štrukturalistickej teórie ako dvoch absolútne protichodných prístupov. Rétorická naratológia chápe postavu ako estetickú kategóriu, ktorá má recipienta, teda čitateľa angažovať, viesť jeho pozornosť. Každá postava má potom tri dimenzie – syntetickú, mimetickú a tématickú. Syntetická odkazuje na základnú vlastnosť fikčnej postavy, a to tú, že je zo svojej podstaty umelým konštruktom. Mimetická sa odvoláva na naše uvažovanie, ktoré bude spájať fikčnú postavu s podobnými osobami, s ktorými máme skúsenosť na základe nášho skutočného života – práve toto prepojenie nám poskytuje určité vzorce, podľa ktorých spájame charakteristiky postavy do celkov. S postavami súcitíme, bojíme sa o ne, iné naopak neznášame – to všetko preto, pretože ich chápeme ako určité typy na základe našej skúsenosti s reálnym svetom. Z prísne štrukturalistického pohľadu by toto možné nebolo - môžete sa predsa báť o osud sémiotického, textového konštruktu? Asi ťažko.

Tento prístup by sa dal doplniť o ďalší, vychádzajúci z teórie fikčných svetov. Kubíček (2013: 64-66) píše, že teória fikčných svetov vznikla ako kritika mimetického prístupu. Postavy sú v rámci tejto teórie chápané ako fikčné jednotliviny, ktorým nemá zmysel prisudzovať nejaký prototyp v reálnom svete (ako to robí mimetická teória), pretože to by bolo chápané ako chybná interpretácia. Táto teória je podobná tej rétorickej z predošlého odstavca, ale na rozdiel od nej odmieta akékoľvek vzťahovanie sa k vonkajšiemu svetu, namiesto toho orientuje znaky k svetu, ktorého sú súčasťou, teda k fikčnému svetu. Argumentom preto je zachovávanie jedinečnosti fikčného sveta, ktorý je otvorený pluralite interpretácií, ktoré tvoria možné významy a zároveň si zachováva svoju identitu v sebe. V teórii fikčných svetov sa tento svet konštruuje, resp. rekonštruuje vďaka interpretácii, ktorá je tu kľúčová, ale drží sa v hraniciach tohto sveta. „Nemali by sme sa teda vzdávať nároku na ontologickú samostatnosť fikčných svetov, ale ani analytických nástrojov, ktoré nám ponúka rétorika upozorňujúca na skutočnosť, že postavy majú referenčný potenciál nielen vo vzťahu k svetu, v ktorom existujú, ale aj vo vzťahu k možnému (modelovému) čitateľovi, ktorý im má nejakým neľahostajným spôsobom rozumieť.“<sup>14</sup> Tento výrok vyjadruje postoj, s ktorým sa najviac stotožňujem, a podľa

---

<sup>14</sup> Kubíček, T. : „Příběh“, in Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 66.

ktorého sa vo svojej analýze postáv Salingerových diel budem najväčšmi riadiť. Postavy tým pádom budem chápať ako súčasti sveta fikcie, ktoré existujú len vďaka textu, ktorý ich prostredníctvom autora stvoril, a ktoré sú súčasťou tohto textu, avšak nehodlám ignorovať ich referenciu k reálnemu svetu, ktorú v určitých prípadoch považujem za nutnú pre pochopenie postavy, jej charakteristiky a motivácií.

Napriek presahom je postava predovšetkým textovým javom a tak je k nej potreba pristupovať. Tomáš Kubiček (2013: 66-70) tvrdí, že pri skúmaní postavy je dôležité klásť dôraz na spôsob jej výstavby. Výstavbe postavy hovorí *charakterizácia* postavy. Tá sa delí na priamu a nepriamu. Priama je založená na aktivite rozprávača alebo nejakej inej postavy. Ak je rozprávač dôveryhodný – a to tým, že je buď tzv. vševediaci alebo sú jeho tvrdenia potvrdené činmi postáv a pod., o postave nám čo to povie a my mu potom veríme, že postava taká skutočne je. Ďaleko zaujímavejšia je preto *nepriama* charakteristika. Tá sa skladá z mnohých náznakov ukrytých vo viacerých oblastiach pôsobenia danej postavy. Medzi tieto oblasti patrí predovšetkým jednanie postavy, jej vzhľad, reč, sociálne zaradenie alebo tiež prostredie, v akom sa nachádza a pohybuje. Toto všetko, ako sa to pokúsím v nasledujúcich odsekoch demonštrovať, nám o postave prezradí mnoho.

## 1.5 Rozprávač

V tejto časti sa budem venovať úlohe rozprávača. Rozprávač nám podáva príbeh, preto táto problematika patrí do oblasti naratívneho diskurzu. Podľa Jiřího Hrabala (2013: 124-126), môže mať rozprávač rôznu podobu, môže byť odosobnený a vševedúci, ako je tomu v *Dni ako stvorenom pre banánové rybičky*, môže byť jednou z postáv príbehu, ktorá funguje len ako pozorovateľ, alebo môže byť dokonca zároveň i jeho hlavnou postavou. To je i prípad diela *Kto chytá v žite* a jeho hlavnej postavy, Holdena Caulfielda. Tento typ rozprávača je z môjho pohľadu najzaujímavejší, a pretože má v mnou analyzovanom diele tak dôležité postavenie, venujem sa mu na tomto mieste samostatne. Vychádzať budem predovšetkým z *Naratologie* (2013) a knihy *Naratívni způsoby v české literatuře* Lubomíra Doležela (2014).

Ako som už naznačila, rozprávač je tou súčasťou diela, prostredníctvom ktorej sa k nám dostávajú naratívne informácie. Nie je však ich tvorcom. I keď rozprávač môže mať podobu čisto naratívnej stratégie a fungovať neosobne, typ rozprávača, ktorý je v centre môjho záujmu, je rozprávač výrazne personalizovaný a to kvôli jeho ztotožneniu s hlavnou postavou príbehu. Ďalším aspektom rozprávača je jeho skrytosť, resp. neskrýtosť.

Rozprávač konštruovaný ako fikčná osoba, čo je i náš prípad, a teda niekto, o kom sa z textu toho môžeme veľa dozvedieť je *odkrytý rozprávač*. S tým sa spája naša túžba po poznaní rozprávačových motivácií, úmyslov a túžob, čo sa vo svojej podstate kryje s tým, čo nás zaujíma i na dôležitých postavách samotného príbehu. Podľa Hrabala je jedným z najvýraznejších spôsobov ako odkryť rozprávača, použitie prvej osoby, teda *ja*, v akomkoľvek tvare či čase. Ako náhle je toto *ja* v texte použité, stáva sa osoba rozprávača súčasťou významovej výstavby diela. (Hrabal, 2013: 125-126)

Rozprávačovou úlohou je teda sprostredkovať nám fikčný svet. Štandardne sa na základe miery tohoto sprostredkovania delili rozprávania na *showing* a *telling* (Hrabal, 2013: 127). Holden Caulfield by v tomto rozdelení patril k spôsobu *telling*, ktorý zahŕňa vo veľkej miere hodnotenia a komentáre. Gérard Genette sa vyjadril proti tomuto rozdeleniu, pretože *narácia* v skutočnosti nič neukazuje ani nenapodobuje, namiesto toho navrhol rozprávanie o slovách a rozprávanie o udalostiach. Mne delenie na *showing* a *telling* neprekáža, vyhovuje mi práve vďaka svojej obraznosti. Čo si však od Genetta (1988: 84-86) požičiam je jeho dourčenie rozprávača podľa jeho účasti na príbehu, a to je jeho hetero/homodiegetickosť. V tomto delení patrí Holden medzi homodiegetických rozprávačov, pretože je sám súčasťou príbehu. A aby som bola úplne presná, Holden je rozprávač autodiegetický, čo je pojem, ktorým sa označuje homodiegetický rozprávač, ktorý je zároveň hlavnou postavou. Delenie na heterodiegetického a homodiegetického rozprávača je vlastne akousi náhradou za známe delenie na *Er*-formové a *Ich*-formové rozprávanie, ktoré používa napr. Lubomír Doležel. Toto nahradenie má výhodu v tom, že nestojí len na gramatickej osobe.

Ako píše Lubomír Doležel (2014: 50-51) o *Ich*-formovom rozprávaní (analogické homodiegetickému rozprávačovi), je ním dosiahnutá, čo sa naratívneho spôsobu týka, najvyššia možná subjektivita. Tento spôsob je vlastný moderným textom, rozprávač získava i akčnú funkciu, ktorá je v tradičných naratívoch vlastná postavám, to znamená, že sa funkcie rozprávača chopí niektorá postava fikčného sveta. Toto spojenie rozprávača a postavy je samozrejme najzreteľnejšie v situácii, kde je táto postava súčasne hlavným hrdinom príbehu. To je práve náš prípad. Doležel pokračuje tým, že tento subjektívny naratívny spôsob vo forme osobnej spovede je „účinným prostriedkom spontánnej alebo uvedomelej psychoanalýzy. Kto iný, než hrdina sám, pozná do podrobností svoj duševný

život, svoje myšlienky, svoje intímne city a vášne, skryté motivácie svojich činov?“<sup>15</sup> Táto forma naratívu nám poskytuje nahliadnutie do vnútra postavy. S týmto spojením rozprávača a hlavného hrdinu je však spojený i špecifický typ autentifikácie obsahu diela, teda to, čo považujeme v rámci toho ktorého fikčného sveta za pravdu. V klasických naratívoch je totiž cestou, ako si overiť či motívy zavedené v prehovoroch postáv majú platnosť rozprávač, ktorý to-ktoré tvrdenie autentifikuje. Keď sa však jednotlivé role zlievajú do jednej, nie je toto možné – aspoň v klasickej naratívnej teórii. V tej by sa totiž nášmu rozprávačovi odoprela autentifikačná funkcia, ktorá by následne poprela jeho schopnosť tvoriť fikčný svet. To by bol samozrejme nezmysel, preto Doležel hovorí, že „motívy zavedené v osobnom rozprávaní majú stupeň autentickosti závislý na jeho (rozprávačovej) spoľahlivosti.“<sup>16</sup> Aby teda Holden fungoval ako plnohodnotný rozprávač, ktorému nebudeme upierať žiadnu z funkcií, ktoré mu patria, musí všetky svoje tvrdenia podložiť buď osobnou skúsenosťou alebo priznať zdroj svojich informácií, poprípade musí byť jasné, že si len domýšľa – čo je pre román v mnohých jeho častiach nosné. Mnohé kľúčové motívy, ku ktorým sa behom práce dostaneme sú zavedené práve v častiach, kde hrdina nemá k dispozícii žiadne fakty alebo informácie získané skúsenosťami, len si domýšľa a predstavuje.

---

<sup>15</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Pistorius & Olšanská, Scholares, Příbram 2014, s. 50.

<sup>16</sup> Tamtiež, s. 62.

## **2 Odkrývanie masky**

V tejto časti práce sa budem zaoberať tým, čo som vyššie nazývala maskou postavy alebo jej charakterizáciou. Pôjde mi predovšetkým o charakteristiky hlavných hrdinov, a to dvoch, ktorí sú pre dielo J. D. Salingera kľúčoví – Holdena Caulfielda z *Kto chytá v žite* a Seymoura Glassa, z poviedky *Deň ako stvorený pre banánové rybičky*. Obe postavy uvediem z naratologického hľadiska a následne budem odkrývať významy skryté v ich bezprostrednej charakteristike. Začnem tým, že ich uvediem v kontexte diela, z ktorého pochádzajú. Pokračovať budem analýzou špecifického jazyka Holdena Caulfielda, spoločenského postavenia oboch hrdinov, ich konania a nakoniec priestoru, v ktorom sa pohybujú.

### **2.1 Holden Caulfield**

Holden Caulfield je v románe *Kto chytá v žite* hlavným hrdinom a zároveň rozprávačom, jeho postava je tým pádom pre rozbor motívov kľúčová, ku všetkým sa totiž dostávame skrze neho. Vieme len to, čo sa nám ako rozprávač *rozhodol* povedať. Je nositeľom motívov a tým, čo ich spája do konzistentného celku. Keď ho chcem charakterizovať, začnem vzhľadom, pretože už ten je sám o sebe zvláštny a má vplyv na to ako sa jeho postava chápe sama a ako nám, čitateľom, vyjavuje svoje pôsobenie na ostatné postavy. Holden je podľa svojich slov vysoký, veľmi chudý a čo je na ňom najzaujímavejšie je, že má niekoľko šedivých vlasov, kvôli ktorým mu ľudia hádajú vyšší vek. Dej románu sa odohráva, keď má Holden 16 rokov, ale rozpráva nám to retrospektívne, ako sedemnásťročný. Z jeho vzhľadu je dôležitý práve motív šedivých vlasov, pretože tu slúži ako symbol dospelosti. Okrem toho sa dozvedáme, že za rok dosť vyrástol, čo slúži ako pripomienka jeho prechodu z chlapca na dospelého muža. Vrátim sa však k šedivým vlasom. O tejto zvláštnosti sa dozvedáme na jednej z prvých strán románu od Holdena s tým, že to sám považuje za *iróniu osudu*, ktorú vidí v tom, že napriek tomu, že má sedemnášť rokov sa často správa tak, akoby mal trinásť, pritom má 189 cm a šedivé vlasy. Dá sa povedať, že sám seba vníma paradoxne, kde sa tento paradox dá vyjadriť opozíciou mladý-starý, možno dokonca dieťa v dospelom, až stareckom tele. Šedivé vlasy však nekonotujú iba vek, starobu. Šedivé vlasy symbolizujú i strach, vážnu traumu, životné útrapy. Šedivé vlasy nám v tomto prípade značia jednak paradox 16 ročného starca a zároveň niekoho, kto v nejakom zmysle nemal ľahký život. Táto trauma v Holdenovom živote by mohla byť strata mladšieho brata, ku ktorej sa zrejme viaže počiatok Holdenových psychických problémov a obdobie spochybňovania spôsobu života

spoločnosti, v akej sa nachádza. Jeho popis samého seba značí vnútorný konflikt, ktorý sa odráža v celom diele. Uvedomuje si svoju pozíciu medzi dvomi brehmi, medzi detstvom a dospelosťou. Tento konflikt sa začína rysovať už v tak základnej charakteristike, akou je vzhľad. Už ten dokáže predznamenať charakter postavy, jej vnútro, pričom funguje ako vonkajšia charakteristika, niečo, čo je prístupné ostatným postavám.

## 2.2 Seymour Glass

Seymour Glass je ďalšou výraznou postavou, ktorú Salinger vytvoril, aj keď je pravdepodobne o niečo menej známa, než Holden Caulfield. Prvá zmienka o Seymourovi pochádza z poviedky *Deň ako stvorený pre banánové rybičky* z roku 1948, ktorá vyšla v súbore *Deväť poviedok* z roku 1953, dva roky po *Kto chytá v žite*. Pri analýze Seymoura budem vychádzať z tejto poviedky, pretože je jediným miestom, kde sa skutočne vyskytuje, narozdiel od diel ako sú *Do výšok zdvíhajte krov, tesári a Seymour úvod* (1963) alebo *Franny a Zooey* (1961), kde sa síce stále vyskytuje, ale už nepriamo, len v narážkach ostatných postáv.

Narozdiel od Holdena, ktorý získal svoju moc cez veľmi subjektívne rozprávanie, ktorého je hlavným účastníkom, Seymour pochádza z príbehu písaného objektívnou Er-formou. Jedná sa teda o klasický naratívny text, ktorý sa skladá z prehovoru rozprávača v tretej osobe a z priamych rečí postáv. Rozprávač, teda objektívna Er-forma „sa vyznačuje neprítomnosťou významotvorného subjektu, a preto pôsobí dojemom nestrannej a anonymnej správy“<sup>17</sup>. Pretože pri analýze postavy Seymoura máme pred sebou text z opačného konca naratívneho spektra, i táto analýza bude musieť prebiehať o niečo inak, podrobnejšie. Zatiaľ čo sa motívy, ktoré nám pomáhajú analyzovať Holdena objavujú počas celého románu, v tomto prípade máme k dispozícii pár stránkovú poviedku. Sama voľba spôsobu, akým je poviedka napísaná v nás umocňuje pocit anonymity, ktorý je ešte podtrhnutý v priamej reči postáv, pričom priama reč je nositeľkou významu. Takmer celý príbeh je vedený v dialógoch, kde je hlavnou témou náš hrdina Seymour. Takmer všetko, čo o ňom vieme sa dozvedáme z dialógu, ktorý vedie jeho manželka Muriel so svojou matkou po telefóne, ktorý prebieha o ňom bez neho, a z toho, ktorý vedie on s malým dievčatom, Sybilou.

Čo sa týka vzhľadu, o Seymourovi toho veľa nevieme. Vieme len, že má riedke vlasy a je bledý. To je charakteristika, za ktorou môžeme hľadať symbol fyzickej

---

<sup>17</sup> Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Pistorius & Olšanská, Scholares, Příbram 2014, s. 21.

a psychickej vyčerpanosti, o ktorej svedčia práve úryvky z dialógu, ktorý vedie Muriel s matkou. Z toho sa dozvedáme podstatné informácie zo Seymourovho života, ktoré zahŕňajú fakty z jeho nedávnej minulosti, ako je návrat z 2. svetovej vojny a s tým súvisiace prepustenie z vojenskej nemocnice, psychické problémy, konflikty s ľuďmi zo svojho okolia a podobne. Z tohto rozhovoru vyplýva, že je, aspoň podľa dojmu Murieliny matky, nevyspytateľný a labilný tak, že jej prekáža, že vôbec šoféroval auto, že je to niekto, kto sa môže kedykoľvek zblázniť a ohrozovať ľudí okolo seba. Seymour máva necitlivé poznámky k smrti, zrejme schválne narazil autom do stromu, zničil fotky z dovolenky a podobne. Murieliny rodičia sa snažia riešiť jeho situáciu s psychiatrom, z kontextu vyplýva, že sa všetci zo Seymourovho okolia rozprávajú s psychiatrami ohľadom jeho situácie, než aby sa ju pokúšali riešiť priamo s ním. Muriel obavy matky, a tým pádom i Seymourov profil, zľahčuje, keď hovorí o tom, že sa pri jazde autom „dokonca snažil nedívať na stromy,“<sup>18</sup> a spomína, že Seymour v hoteli, kde sú ubytovaní hráva po večeroch na klavír a zabáva tým spoločnosť – odkrýva nám akúsi spoločenskú stránku tohto inak zvláštneho mladého muža. Z rozhovoru ešte vyplynie, že práve účasť vo vojenskom konflikte zmenila jeho osobnosť a priniesla mu psychické problémy, pretože vieme, že naňho Muriel v tú dobu čakala, čo ukazuje na to, že sa so Seymourom spoznali už pred vojnou, kedy sa ešte choval inak.

Na druhej strane tu máme jeho rozhovor s dievčatkom Sybilou, ktorého je priamym účastníkom. Tým pádom sa o ňom dozvedáme niečo iné, než sme vedeli doteraz. Z tohto rozhovoru na nás nepôsobí ako psychicky narušený človek, ale ako niekto, kto si rozumie s deťmi a ako niekto, koho majú deti radi. Predtým, než sa vôbec rozhovor začne, Seymour je na pláži sám ďaleko od ostatných ľudí. To ukazuje na jeho samotársku povahu, keď však k nemu príde Sybila, je veselý a zábavný. Vymýšľa si zábavnú historku o banánových rybičkách, a nenápadne kára Sybilu za to, ako sa chovala k psovi v hoteli. Motívy uvedené v tomto rozhovore svedčia o dvoch stránkach Seymoura – o tej, ktorú vidia iní dospelí ľudia okolo neho, a o tej, ktorú vidia deti. K tomuto rozporu sa ešte dostanem na mieste venovanému motívu detstva.

### **2.3 Jazyk a reč ako súčasť osobnosti hlavného hrdinu**

V tejto časti sa budem venovať jazyku a reči, výrazným a neodmysliteľným súčasťami osobnosti Holdena Caulfielda. Túto časť jeho tzv. masky budem odkrývať

---

<sup>18</sup> Salinger, J. D.: Den jako stvořený pro banánové rybičky. In: Salinger, J. D.: *Devět povídek*. Čtvrté vydání, Euromedia Group, Praha 2011, s. 10.

zároveň s jej skúmaním. Reč je súčasťou psychológie postavy, a to jednak reč v zmysle spôsobu, akým postava hovorí napríklad k nám vo forme rozprávača, jednak v spôsobe, akým hovorí k ostatným postavám v diele. K tomu sa už samozrejme viažu i témy, ktoré volí, názory, ktoré zastáva a podobne. V tejto kapitole sa budem venovať hlavne reči, s ktorou prichádzame do styku v *Kto chytá v žite*, pretože je pre tento román kľúčová. V dobe vydania románu a i niekoľko rokov potom sa na tému jeho jazyka viedli veľké debaty medzi kritikmi. Na mnohých školách USA bola cenzurovaná, zakázaná atď., z mnohých dôvodov, medzi ktoré patrí napr. vulgárny jazyk alebo zmienky o prostitúcii či predmanželskom sexe.<sup>19</sup> Na svoju dobu veľmi nevšedná, dnes už o niečo menej šokujúca, no stále veľmi pôsobivá.

Jazyk a teda reč sami o sebe fungujú ako motív, v dielach ako je toto, kde je naratívny spôsobom čistá subjektivita, majú o to väčšie a silnejšie postavenie. Reč samozrejme slúži taktiež k nastoľovaniu ďalších motívov, je teda možné a niekedy nevyhnutné, aby som sa dotkla i niektorých z nich, avšak motívom ako takým bude venovaná samostatná časť tejto práce. Na tomto mieste sa však budem snažiť držať primárne tém reči a jazyka. K tomu poznamenám, že pracujem jednak so slovenským prekladom Viery Marušiakovej z roku 1964 a taktiež s anglicky písaným originálom, predovšetkým z dôvodu, že sa v preklade nezachovali niektoré slovné spojenia, výrazy, detaily a forma, ktoré sú pre vykreslenie hlavnej postavy dôležité.

*Kto chytá v žite* je nepochybne lingvisticky výrazné dielo. Jeho jazyk je jazykom tínedžerov. I dnes, po vyše šesťdesiatich rokoch vykazuje jeho reč veľmi podobné znaky tej, ktorou hovoria násťroční i dnes. Špecifická reč, akou k nám Holden hovorí, z neho vytvára veľmi živú a uveriteľnú postavu. Jeho štýl hovorenia prehľbuje jeho psychológiu, zároveň nás vtáhuje hlbšie do svojho sveta a neustále udržuje našu pozornosť. Jazyk, akým hovorí, nás v nezmenenej podobe sprevádza od začiatku diela až po jeho koniec, jeho vnútorná štruktúra skladajúca sa z neustáleho opakovania tých istých výrazov vytvára akúsi šablónu, ktorá sa stáva priamou súčasťou Holdena, jeho charakterovým rysom. Jeho retrospektívna osobná spoveď začína touto vetou, ktorá nás dobre pripraví na to, čo môžeme na ďalších stranách očakávať.

„Ak to fakt chcete počúvať, predovšetkým asi budete chcieť vedieť, kde som sa narodil, aké som mal detstvo, čo robili moji rodičia pred mojím narodením a podobné kraviny

---

<sup>19</sup> Vid'. The Catcher in the Rye. *Time* [online]. 2008 [cit. 2016-05-21].

podľa vzoru Davida Copperfielda, ale aby som vám pravdu povedal, vôbec sa mi o tom nechce rozprávať.“<sup>20</sup>

Keď sa na túto vetu pozrieme bližšie, uvidíme hneď niekoľko zásadných vlastností Holdenovej reči. Po prvé, hovorí nám, že ho chceme *počúvať*, je teda zrejmé, že jeho jazyk bude mať skôr vlastnosti jazyka hovoreného, v jeho konkrétnom prípade dokonca priam hovorového, než písaného. Dokazujú to mnohé časti textu, kde napríklad (čo sa dá vidieť predovšetkým v originálnej, anglickej verzii) používa spojenia ako „I'd've“ (namiesto I'd have alebo I would have), alebo niektoré informácie opakuje viackrát za sebou, akoby najskôr v písanom prejave nespravil. K hovorenej reči odkazuje i detail v podobe toho, že niektoré slová sú v texte vyznačené kurzívou práve na miestach, ktoré odpovedajú dynamike hovorenej reči a v písanom prejave by nemali svoje miesto. Ako príklad uvediem: „That's something that drives me crazy. When people say something twice that way, after you *admit* it the first time.“<sup>21</sup> Slovo *admit*, v preklade uznať, resp. *uznáš*, je zdôraznené ako v hovorenom prejave. Práve tento prvok nie je bohužiaľ zachovaný v slovenskom preklade, čo do značnej miery sťažuje uvedomenie si prítomnosti hovorenej reči.

Druhou vecou, ktorá z úvodnej vety vyplýva, je naznačenie toho, že hoci je Holden oboznámený s faktami ako sú údaje z biografie svojej rodiny, s nimi sa o ne nepodelí. Tento motív, ktorý by sa dal charakterizovať ako skryté vedenie, resp. Holdenova znalosť faktov, ktoré si necháva pre seba, sa netýka len tejto vety a týchto informácií, sprevádza nás na mnohých miestach. Za všetky uvediem príklad, keď nám nechce povedať, kde ho *pasák* Maurice udrel: „A čo vám potom nespravil, dal mi poriadnu frčku do pyžamy. Radšej vám nepoviem, kam mi tú frčku dal, ale bolelo to príšerne.“<sup>22</sup> Holden má pre svoje zahmlievanie dôvody. To z úvodnej vety vysvetľuje ako chránenie súkromia svojich rodičov, ktorí by podľa neho „dva razy za sebou zinfarktovali“<sup>23</sup>, ak by o nich niečo verejne prezradil. V prípade s Mauriceom má iný dôvod – z kontextu vyplýva, že sa jedná o nejaké intímne miesto a napriek tomu, že sa mnoho Holdenových poznámok týka priamo sexu, nikdy nechce byť v tomto smere vulgárny alebo oplzlý, zachováva určité dekorum.

---

<sup>20</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 3.

<sup>21</sup> Salinger, J. D.: *The catcher in the rye*. Back Bay Books, New York 1991, s. 13. Preklad prevzatý zo slovenskej verzie: „Také niečo ma vie rozčúliť. Keď vám ľudia niečo opakujú dva razy, hoci ste s nimi prvý raz súhlasili.“ In: Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 10.

<sup>22</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 83.

<sup>23</sup> Tamtiež, s. 3.

Do tretice k úvodnej vete. Objavuje sa tam prvýkrát slovo *kraviny*, resp. v originálnej verzii *crap*. Zatiaľ čo v originále sa slovo *crap* objavuje často a demonštruje tak výrazný rys Holdenovej reči, ktorou je repetitívnosť, vulgárnosť a obmedzenosť slovnej zásoby, v slovenskom preklade je toto slovo prekladané rôzne podľa kontextu a toho, čo v slovenčine funguje. Vďaka týmto prvkom, do diela vnesených prekladom, je opäť slovenská verzia ochudobnená a ďalší charakteristický rys románu. Sám Holden svoj jazyk a vysokú frekvenciu niektorých výrazov komentuje ako nedostatočnú slovnú zásobu a detské chovanie. Práve banálnosť jeho vyjadrovania je veľmi silným motívom. Jeho jazyk odpovedá jeho veku, nie je literárne prikrášľovaný, skôr naopak. Holdenove vety sú pomerne jednoduché, hovorí tak, ako je bežné pre tínedžerov možno i dnes. Banálne vyjadrovanie sa šablónovite opakuje. Okrem už spomínaného *crap* neustále používa výrazy *bohatstvo* (angl. boy) alebo *grand* (angl. prince). Vyjadrovanie je bežné, typicky tínedžerské, Holden však zároveň z bežnosti vybočuje používaním týchto špeciálnych výrazov, ktoré iné postavy nepoužívajú, prejavuje sa tu určitá jedinečnosť a verbálna invencia. Holden je priemerný a individualita zároveň. Okrem toho, že stále používa tie isté výrazy dookola, vie sa vynásť a použiť ich v iných kontextoch, napríklad tak, že často používaný výraz *hell*<sup>24</sup> vynikne vo frázach ako sú *helluva pretty girl* (sk. *čertovsky pekné dievča*<sup>25</sup>) alebo *scared hell out of me* (sk. *to ma vážne naplašilo*<sup>26</sup>). Ďalším príkladom je používanie frázy *it killed me* (po slovensky vo variantoch *tým ma zabila*, *to ma zabilo*, *to ma dorazilo* apod.), opäť často sa vyskytujúcej. Objavuje sa skoro vždy potom, čo Holdena niečo emocionálne zasiahlo alebo sa stalo niečo bizarné a vtipné, ako keď si vymyslel, že v bare videl filmovú hviezdu Garyho Coopera len preto, aby si vystrelil z hlúpej spolutanečnice. „Ale potom prišla najväčšia sranda. Keď sme sa vrátili k stolu, milá Marty zahlásila tým dvom (kamarátkam), že práve odišiel Gary Cooper. (...) Milá Marty povedala, že ho na okamih zazrela. To ma dorazilo.“<sup>27</sup> A nakoniec, čo prispieva k obrazu Holdena ako individuality medzi stádom sú jeho vtipné prirovnania. Napríklad potom, čo učiteľ Spencer odloží príšerne napísanú Holdenovu písomku, po tom, čo mu ju nahlas predčítal, Holden povie: „Potom odložil tú moju debilnú písomku nabok a pozrel na mňa, akoby ma bol práve klasicky nabil v pingpongu alebo čo.“<sup>28</sup> Ďalším príkladom by bola

---

<sup>24</sup> Pozn. po slovensky „peklo“, v angličtine má slovo *hell* mnohostrannejšie využitie a dá sa rôzne modifikovať v rámci slovných spojení. V slovenskom vydaní je výraz upravovaný podľa potreby, tým pádom samostatne nevynikne.

<sup>25</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 151.

<sup>26</sup> Tamtiež, s. 162.

<sup>27</sup> Tamtiež, s. 60.

<sup>28</sup> Tamtiež, s. 11.

situácia vo vlaku, keď sa rozhodol, že bude spolužiakovej matke tvrdiť, že jej syn je veľmi skromný chlapec. Potom, čo mu na to jeho mama povie, že jej syn je veľmi citlivý, nám toto jej tvrdenie Holden okomentuje: „Citlivý! Skoro som odpadol. Ten jej Ernest bol asi taký citlivý ako hajzl'ová misa.“<sup>29</sup> Jeho špecifická reč ako jeden z aspektov románu funguje samozrejme nielen ako charakteristika Holdena, ale aj ako spôsob, akým sa dá úspešne udržať pozornosť čitateľa.

Spomínala som tínedžerskú priemernosť. K ďalšej jej demonštrácii patrí neustále opakovanie vágnych výrazov ako sú *a tak*, *a vôbec*, väčšinou na konci viet, alebo nejakých myšlienok, napr. „A že aj my sa máme stále modliť k Bohu – rozprávať sa s ním a tak -, nech sme kdekoľvek“<sup>30</sup>. Toto *a tak* (v originály vo variantoch *and all, or anything* atd.) sa v románe opakuje nespočetnekrát. Samo o sebe tento výraz nenesie žiaden význam, avšak jeho mnohé opakovania naznačujú, že sa v románe nevyskytuje len tak, bezdôvodne. Domnievam sa, že to ukazuje na hneď niekoľko vecí. Jednou z nich by mohol byť, z Holdenovej strany, predpoklad, že my ako čitatelia vieme o čom hovorí a doslovné dokončovanie myšlienok by bolo zbytočné a zdĺhavé. Ďalšou vecou by mohla byť s tým súvisiaca lenivosť – nechce sa mu vysvetľovať nám všetko – ostatne sám sa už na začiatku svojho rozprávania priznáva k tomu, že nám nemieni hovoriť všetko. Posledná vec, ktorú toto neurčité vyjadrovanie vo mne evokuje je to, ktoré súvisí s jeho vlastným tvrdením, že má slabú slovnú zásobu. Možno je toto jeho *a tak* len rečovým zlozvykom ukazujúcim na nedomyslenosť jeho výpovedí - Holden niečo začne hovoriť, ale rozmyslí si to, viac povedať nakoniec nechce, dokončenie vety považuje za nadbytočné. Samotné nadužívanie slangových výrazov, a často toho istého v iných kontextoch, samo funguje ako spôsob zahmlievania a vytvárania nejasných významov. Táto vágnosť má však i ďalší rozmer, slúži ku zovšeobecňovaniu. Holden často zovšeobecňuje, potom čo spomenie jednu vec, ako keby zahrňovala všetky čo s ňou súvisia automaticky. Príkladom môže byť útržok zo situácie s prostitútkou: „Bol som skôr ubitý ako nadržaný, aby som vám pravdu povedal. Ona ma ubíjala. Jej zelené šaty v skrini a vôbec“<sup>31</sup>. Toto *a vôbec* je typickým príkladom zovšeobecňovania – ako keby to z jednej veci, týchto zelených šiat, ktoré si prostitútka poviesila do jeho skrine bolo všetko jasné.

---

<sup>29</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 45.

<sup>30</sup> Tamtiež, s. 15.

<sup>31</sup> Tamtiež, s. 78.

Holden o sebe hovorí, že je veľký klamár. Skôr než za klamára by som ho však radšej označila za niekoho, kto veľmi zveličuje a rád si vymýšľa. Keď sa napríklad snaží vykrútiť prostitútke, s ktorou nakoniec nechce mať nič, vyhovára sa, že má práve operovaný *klavichord* a je v rekonvalescencii; keď popisuje divadelné predstavenie, hovorí o tom, že zachytáva „päťstotisíc rokov života jedného starého manželského páru“<sup>32</sup> a keď pri odchode z internátnej školy Pencey stretne náhodou matku svojho spolužiaka, predstaví sa menom školníka a nahovorí jej, že jej syn je ten najlepší a najcitlivejší chlapec na celej škole, i keď je tomu práve naopak. Práve kvôli tomuto jeho vymýšľaniu si je dôležité uistiť nás, jeho *poslucháčov* (takto adresuje nás, čitateľov), v situáciách, ktoré sú preňho dôležité, že hovorí pravdu. Prejavuje sa to na jednej strane tým, že dôležité veci dvakrát za sebou zopakuje, ako je to v prípade, keď o svojej malej sestre Phoebe hovorí: „Jediný problém s ňou je, že je veľká citlivka. Fakt, na také decko je príliš citovo založená.“<sup>33</sup> Ďalším spôsobom ako dodáva svojej reči na pravde je, že používa slová ako *fakt*, *vážne*, alebo to podčiarkuje tým, že vraví *ak chcete počuť pravdu, ak vám mám pravdu povedať*, ako napríklad v spomínanej úvodnej vete. Táto potreba uistiť nás sa však neviaže len k jeho vlastnému fantazírovaniu a klamaniu, viaže sa taktiež, a čo je dokonca pre jeho odlišenie od davu dôležitejšie, s jeho odporom k pokrytectvu.

Pre Holdena sú mnohí ľudia pokrytci, mnoho činov pokryteckých, rovnako ako slov. Holden na niekoľkých miestach opakuje, že neznáša slovo *skvelý* (angl. *grand*), pretože mu znie práve hrozne falošne (pokrytecky). Ako keď starý učiteľ Spencer hovorí, že sú Holdenovi rodičia *skvelí* ľudia, alebo keď sa Sally rozplýva nad Holdenovou voľbou divadelnej hry. Pýta sa ho: „Na čo ideme?“ Potom, čo jej povie, že na Luntovcov (obdivovaná herecká dvojica) zvolá: „Na Luntovcov! No to je skvelé!“<sup>34</sup> Práve preto, že sa Holden zo svojho pohľadu pohybuje medzi samými pokrytcami, potrebuje seba a časti románu, keď k nám chce byť obzvlášť úprimný, výrazne vyčleniť práve všetkými spomínanými nástrojmi na upevnenie dojmu, že práve hovorí pravdu. Slovo *skvelý* nie je jediným slovom, ktoré Holden považuje za pokrytecké a ktoré mu v tomto ohľade prekáža. Rovnako ako *skvelý* mu vadia slová a slovné spojenia, ako sú *cestujem inkognito* alebo *vanilková cukráreň* pre označenie dámskych záchodov (v originály „little girls“ room), či *sladké drievko* pre označenie klarinetu. Zatiaľčo posledné dva výrazy použila postava dievčaťa v bare, o ktorom si myslel, že je hlúpe, prvé spojenie použil on sám. Cestovanie

---

<sup>32</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 101.

<sup>33</sup> Tamtiež, s. 55.

<sup>34</sup> Tamtiež, s. 100.

inkognito mu vadí pre svoju staromódnosť: „Strašne nerád používam také staromódne výrazy ako cestujem inkognito. Znie to nemožne. Ale keď mám do činenia s nemožnými typmi, správam sa nemožne aj ja.“<sup>35</sup> V tomto prípade teda odôvodňuje použitie výrazu, ktorý mu samému príde nemožný tým, že sa baví s nemožným človekom, v tomto prípade s nevrlym taxikárom. Svojím spôsobom sa chce odosobniť od jazyka, ktorý použil sám, pretože sa s ním nestotožňuje, preto chce aj svoju reč pripísať na účet niekomu inému, než sebe. I tento prístup slúži k posilneniu rozdielu medzi *mnou* (Holdenom, z jeho perspektívy), kde sa nepoužívajú výrazy, ktoré nevypovedajú o jeho postave, a *ostatnými*, ktorí z veľkej časti patria z Holdenovho pohľadu medzi hlupákov, chudery, pokrytco a podobne.

Ako posledný aspekt Holdenovej reči by som chcela spomenúť vulgarizmy, na jednej strane ako nedielnu súčasť jeho vyjadrovania, na strane druhej ako súčasť sveta, voči ktorého jazyku sa snaží vymedzovať. Keď hovorím o vulgarizmoch, rada by som uviedla, že je potrebné prihliadnuť ku kontextu doby, v akej dielo vzniklo (USA, 50. roky 20. storočia), a mnoho tzv. vulgárnych výrazov v diele, nie je pre nás dnes už ničím natoľko šokujúcim, avšak dostaneme sa aj k výrazu, ktorý si svoju vulgaritu ponecháva už desaťročia. Aspekt vulgarity im prisudzujem hlavne preto, že sú ako také chápané v diele samotnom, jeho postavami.

Niekoľko Holdenových obľúbených výrazov spája fakt, že vychádzajú z náboženských výrazov ako je boh, čert, pekló a podobne, ale nikdy nie sú viazané k tomuto pôvodu ním samým, nevyzerajú byť nijak prepojené s jeho vzťahom k viere či cirkvi. Pre niektoré iné postavy tak tomu ale je, práve v tomto kontexte sa z nich stávajú výrazy vulgárne. Využívanie týchto výrazov je skutočne hojné, preto si vyberiem len niekoľko príkladov použitia. Už na prvej stránke máme zmienku o tom, že sú jeho rodičia „hrozne citliví“ (angl. *touchy as hell*), kde sa práve v preklade ukáže pravý zmysel spojenia, keď v slovenskej verzii chýba spojenie s peklom, pretože tam jednoducho ani nie je potrebné. I keď musím dodať, že mi výraz *as hell* pripadá o dosť silnejší než výraz *hrozne*, ale to je možno vedľajšie. Na prvej strane originálu sa nachádza hneď ďalší obľúbený výraz z tejto kategórie, *goddamn*, do slovenčiny preložený ako *mizerný*, teda opäť bez náväznosti na originál. Toto *goddamn* je prekladané i ako debilný, niekedy je dokonca v preklade vynechané, ako napr. „he came up to school in this big goddamn

---

<sup>35</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 49.

Cadillac“ – „dovalil sa do školy v takom obrovskom cadillacu,“<sup>36</sup> čo opäť vidím ako problém, pretože rovnako ako v prípade, že je tento výraz prekladaný skoro na všetkých miestach diela inak, tak jeho vynechanie oslabuje moment repetitívnosti, čo má opäť za následok ochudobnenie obrazu Holdena. Medzi ďalšie výrazy, kvôli spomínaným dôvodom uvádzam v originálnom znení, patrí *God's sake*, *helluva* alebo *Chrissake*, ktoré mužské postavy, s ktorými sa rozpráva, nijak neriešia, zato ženské postavy sa voči nim ohradzujú, ako napríklad jedna zo žien, s ktorými tancuje v bare, ktorá hovorí, že „nemá rada takéto reči“<sup>37</sup>. Rovnako ho okríkne v rozhovore i jeho malá sestra, potom čo použije výraz *goddamn*, aby nehrešil. Platí teda, že sú tieto výrazy prijímané chlapcami bez nejakého dôrazu na ich nevhodnosť, z čoho usudzujem, že sú pre vyjadrovanie mužskej časti postáv bežné, no v interakcii so ženami sú vnímané ako vulgárne a nevhodné. To sa bude zrejme viazať k religiozite doby a rôznosti vnímania toho, čo je ešte prípustné v reči mužov, a čo je prípustné v reči žien. Holdenova neschopnosť miestami odhadnúť vhodnosť svojej reči ukazuje na možnú neschopnosť ovládať sa vo vypätejších situáciách, keď napr. stráca trpezlivosť.

Ďalšiu skupinu vulgárnych výrazov tvoria tradičné nadávky, ako je napríklad *moron* (sk. debil), *sonuvabitch* (nepreložené doslovne, iba ako svinský, hnusný, poprípade sviniar), alebo ako výraz *royal pain in the ass*, ktorý ukončuje rozhovor so Sally (preložený ako nasrala si ma<sup>38</sup>). Pre tieto výrazy zasa platí, že sú používané výnimočne, ale v pre dej dôležitých, veľmi vypätých situáciách, ktoré následne zásadnejším spôsobom zmenia smerovanie deja. Dokonca sú i prípady ich kombinovania (prvých dvoch, tretí výraz je použitý v celej knihe iba dvakrát), pre zosilernie ich účinku, čo je tiež v súlade so spomínanou obmedzenou slovnou zásobou Holdena. Všetky postavy, ktorým sú tieto nadávky určené, na ne reagujú veľmi popudlivo – Stradlater i Maurice to nechcú počuť a provokuje ich to. Za bežných okolností Holden nepoužíva slová, ktoré pôsobia vulgárne i na ľudí, ktorý sa za bežných okolností vyjadrujú podobne ako on, t.j. používajú bez problémov i vulgarizmy z prvej skupiny.

V románe je ešte jeden vulgárny výraz, ktorý nepatrí ani do jednej z týchto skupín, pretože je sexuálnej povahy. Jedná sa o slovné spojenie *give her the time*, čo je v slovenskom preklade *pokefovať*, čím je myslený sexuálny akt. Tento výraz použije

---

<sup>36</sup> Angl. Salinger, J. D.: *The catcher in the rye*. Back Bay Books, New York 1991, s. 20.

Sk. Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 15.

<sup>37</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 59.

<sup>38</sup> Tamtiež, s. 107.

Holden v dvoch situáciách, prvýkrát, keď sa rozpráva so Stradlaterom potom, čo bol na rande s Holdenovou bývalou láskou, a druhýkrát, keď je v bare s Luceom, chlapcom, ktorý na jeho bývalej škole fungoval ako konzultant skupiny, ktorej bol Holden členom. Z toho, čo od Holdena o oboch chlapcoch vieme, je Stradlater chlapcom, ktorý nemá problém získať nejaké dievča a Luce človekom, ktorý toho o sexe veľa vie. Pre Holdena fungoval ako akýsi kanál, cez ktorý sa dozvedal informácie z oblasti sexu, o ktorej sám ešte veľa nevedel a ani nevie. Prvýkrát, čo použije slovo pokefovať, ho použije rozčúlený, s obavami, že by Stradlater, ktorého považuje za idiota, získal Jane, dievča, o ktorom má Holden veľmi vysokú mienku. Druhýkrát ho používa schválne, aby Lucea provokoval, pretože ten sa zas o sexe chce rozprávať, len keď to uzná za vhodné, nechce si nechávať klásť otázky na svoj sexuálny život. Z toho vyplýva, že v oboch prípadoch Holden použil toto slovo, aby provokoval a nahneval oboch chlapcov, bolo to zámerné použitie vulgárneho výrazu. To dokazuje i fakt, že keď o sexe Holden hovorí v rámci svojich vnútorných monológov, nikdy nepoužije takýto, alebo podobne expresívny výraz. Pomerne drsný výraz funguje ako pomyselný štít, ktorý chráni jeho vlastnú neskúsenosť.

Posledným slovom, ktorým sa na tomto mieste budem zaoberať je *Fuck you* (v slovenskom preklade pre mňa nepochopiteľná cenzúra vo forme „J.... ťa“<sup>39</sup>). Toto slovo vidí Holden niekoľkokrát napísané, resp. vyryté na stene v múzeu alebo v škole a nedá mu pokoj. Sám ho nikdy nepoužije, z jeho reakcií nám je jasné, že je to asi najväčšia hrubosť, akú si vie predstaviť. To podčiarkuje moje predchádzajúce tvrdenie o tom, že Holden nie je za bežných okolností vulgárny a nadáva, len keď je výnimočne nahnevaný, no i tak sa sám nikdy k výrazu *Fuck you* neuchýli. Trápi ho, čo si asi budú myslieť deti, keď pôjdu do múzea a uvidia to. „Predstavil som si, ako to uvidí Phoebe a ostatné decká a ako budú hádať, čo to asi znamená, a ako im potom nejaký skazený chalan vysvetlí, samozrejme úplne prekrútené, čo to znamená, a ako budú všetci o tom rozmýšľať a dokonca sa preto aj niekoľko dní trápiť. Bol by som toho hajzl'a, čo to napísal, bez milosti zabil.“<sup>40</sup> Tento citát je jedným z niekoľkých potvrdení Holdenovho postoja ku svojej životnej úlohe, ku ktorej odkazuje vlastný názov diela, a to je byť akýmsi ochranárom detí, presnejšie povedané detskej nevinnosti. Holden vidí na stene napísané *Fuck you*, následne to ide zotrieť a celú dobu trpne, aby ho pri tom niekto nechytí a nemyslel si, že to tam napísal on. Veľmi mu

---

<sup>39</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 159.

<sup>40</sup> Tamtiež, s. 159.

na to záleží. Vadí mu, že je tých nápisov veľa, že i keď by na to mal milión rokov, nezbaví sa ani polovice z nich. Hovorí dokonca, že sa staví, že až zomrie, tak mu niekto na náhrobok napíše Fuck you, niekde pod dátum úmrtia. Je v tom určitá metafora. Ani ak by mal tých milión rokov, nikdy by sa nezbavil všetkých hnusných vecí, ktorým sú deti vystavované, nemohol by ich nevinnosť uchrániť rovnako, ako nedokáže zabrániť hnusnému nápisu, ktorý niekam vyryl nejaký úchylák, ako si ho Holden predstavuje.

## 2.4 Sociálne postavenie

Sociálne postavenie je určite jedným z faktorov, ktoré majú vplyv na vykreslenie postavy, obzvlášť keď je mu autorom venovaná nemalá pozornosť. V prípade Holdena Caulfielda má rozbor jeho sociálneho postavenia svoje miesto. Holden patrí do vyššej sociálnej vrstvy, čo vyplýva z mnohých náznakov. Pochádza z rodiny newyorského právnika, o ktorého práci síce z vlastných tvrdení veľa nevie, ale na mieste, kde mu v rozhovore sestra povie, že by sa mohol rovnako ako ocko stať advokátom, Holden jej odpovie, že byť advokátom znamená *zarábať ťažké prachy, hrať golf a strúhať parádu*, z čoho môžeme vyvodiť podobu životného štýlu jeho otca a s tým súvisiaceho štýlu celej rodiny.

Ďalším ukazovateľom sociálneho postavenia je fakt, že chodí na prestížnu internátnu školu Pencey. O tom, že je to prestížna škola svedčí mnoho maličkostí, ako je napr. slogan z reklamného plagátu na štúdium na tejto škole, ktorý hlási: „Od roku 1888 vychovávame z chlapcov skvelých, inteligentných mladých mužov,“<sup>41</sup> doplnený fotografiou mladíka pri hre pólo. Nakoniec, Pencey nie je jediná škola kam Holden chodil, dozvedáme sa i to, že predtým chodil do školy v Elkton Hills a na Whooton. Ako dôvod svojho odchodu z Elkton Hills uvádza to, že sa to tam hmýrilo pokrytcami, ako napríklad riaditeľom, ktorý sa na nedeľnom stretávaní s rodičmi bavil len s tými zámožnejšími, a tých čo vyzerali úbohejšie takmer ignoroval. Ako príklad chudobnejších rodičov, ku ktorým sa riaditeľ správal falošne, Holden uvádza rodičov svojho spolubývajúceho, z čoho opäť vyplýva, že jeho rodičov sa to netýkalo.

Ako ďalšie dôkazy by mohli slúžiť jeho kvalitné kufre z teľacej kože, kvalitný písací stroj, teplý kabát z ťavej srsti a ďalšie detaily, o ktorých sa z jeho rozprávania dozvedáme. Jeho sociálne postavenie je dobré, s peniazmi si nemusí robiť starosti a za bežných okolností si ich ani nerobí. Dôležité mi ale príde, že i keď jemu samému na

---

<sup>41</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 3.

materiálnych veciach veľmi nezáleží, napriek tomu dochádza k hodnoteniu ostatných postáv a situácií z pohľadu človeka z vyššej spoločenskej vrstvy. Je to súčasť jeho osobnosti. Holdenovi samozrejme záleží i na niektorých materiálnych veciach, dokonca sú niektoré z týchto vecí veľmi dôležité pre chápanie jeho osobnosti, avšak tieto veci sú hodnotné po duchovnej stránke, nie po tej materiálnej. Keď hovorím o materiálnych veciach, mám tým na mysli nadštandardný majetok bez sentimentálnej hodnoty. Tvrdím, že mu na materiálnych veciach toľko nezáleží a teraz vysvetlím prečo. Napríklad o jeho ťavom kabáte a kožušinových rukaviciach v jeho vrecku sa dozvedáme v súvislosti s tým, že je december, zima, a on preto, že mu teplý kabát niekto ukradol, musí mať na sebe len tenký plášť. V tejto situácii konštatuje, že sa to na Pencey napriek tomu, že je tam mnoho bohatých chlapcov, hmýri zlodejmi. Ale to je všetko, iba konštatuje a dovysvetľuje situáciu, v ktorej sa ocitol vďaka strate nejakej veci, ale na nej ako takej mu nezáleží. V iných prípadoch sa dokonca pre svoj majetok cíti nepríjemne. Popisuje situáciu v Elkton Hills, kde býval s chlapcom, ktorý mal lacné kufre. „Znie to hrozne, čo vravím, ale poviem vám, keď u niekoho vidím lacné kufre, tak som schopný toho človeka nenávidieť.“<sup>42</sup> Tento postoj pochádza práve z pobytu s týmto chlapcom. Ten si totiž svoje lacné kufre schovával pod posteľ, aby ich nebolo vidno – Holden sa následne kvôli svojim kvalitným a drahým kufrom cítil zle, a tak aby zabránil pocitu menejcennosti svojho spolubývajúceho, dal tie svoje kufre tiež pod posteľ. Ten však Holdenove kufre spod postele vytiahol a dal ich naspäť na skriňu, aby si ostatní mysleli, že práve tieto kufre sú jeho. Holden hovorí: „Človek by si myslel, že ak je ten druhý inteligentný a má zmysel pre humor, tak kašle na to, kto má kvalitnejšie kufre. Ale nie je to tak.“<sup>43</sup> Táto opozícia drahé – lacné kufre slúži ako akýsi symbol sociálneho postavenia, a aj napriek tomu, že sám Holden sa nechce dávať svoje postavenie najavo skrz svoj majetok, sa nemôže vyhnúť stretu spoločensky vyššieho a nižšieho sveta. Kufre hrali svoju úlohu i pri udalosti Holdenovho stretnutia s mníškami (ktoré mali opäť lacné kufre), ale tam je tento Holdenov pocit umocnený tým, že v bufete, kde ich stretol, si on dáva bohaté raňajky, zatiaľ čo mníšky nie. „Neznášam situácie, keď ja sa krmím vajíčkami na slanine a niekto má len hrianky a kávu.“<sup>44</sup> Pretože sú však mníšky dobré a milé, na rozdiel od spomínaného bývalého spolužiaka, Holden sa zo svojho prepychu vykúpi štedrým milodarom, ktorý mníškam poskytne. Nie je bez zaujímavosti, že i v poviedke *Deň ako stvorený pre banánové rybičky* sa sociálne

---

<sup>42</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 87.

<sup>43</sup> Tamtiež, s. 88.

<sup>44</sup> Tamtiež, s. 89.

postavenie Seymoura Glassa a jeho manželky vyjadruje cez symbol kufrov z teľacej kože, ktoré dokonca prevoňali izbu v hoteli.

Je zvláštne, že sa Salinger rozhodol demonštrovať sociálne postavenie svojich hrdinov, ktorí sú inak outsidermi, skrz drahé, kožené kufre. Kufor ako taký je užitočná vec, ktorá ale nemá zvláštny dopad na chápanie človeka a jeho osobnosti ostatnými ľuďmi. Alebo sa mýlim, a je to naopak symbol sociálneho postavenia človeka, ktorým sa dá v očiach ostatných ľudí na prvý pohľad vyjadriť spoločenská príslušnosť. Buď máš kufre ako my a patriš automaticky medzi nás, alebo nemáš rovnaké kufre a nepatriš k nám. V tomto prípade by sa jednalo o vyjadrenie veľmi povrchného prístupu, ktorý zároveň upozorňuje na konflikt v tom, že síce i Holden, i Seymour splňajú spoločenské nároky na zapadnutie do vyššej spoločnosti, obaja sú outsidermi, ktorí proti spoločnosti, ktorej sa zdajú byť súčasťou, bojujú. Existuje tu rozpor medzi vonkajšou charakteristikou, ktorej symbolom sú kufre z teľacej kože a osobnosťou hrdinov, o ktorej nevypovedajú nič.

Ako posledný príklad, ktorý doloží Holdenov charakter z hľadiska spoločenského postavenia, mi poslúži udalosť stretnutia sa s tromi ženami v nočnom bare. Holden tieto ženy popisuje ako ježibaby, debilky, hlúpe osoby. Dokladá to rôzne, ako napríklad, že sa nedajú zatiahnuť do žiadnej inteligentnej debaty, že sa z nich musí páčiť každé slovo, že sa len otáčajú na všetky strany v snahe zazrieť nejakú celebritu atď.. Čo je však zaujímavé, je detail, ktorým Holden zo svojho pohľadu zavŕši ich charakteristiku ako úplne nemožných žien, keď povie „pili Tom Collinsovi – v decembri, panenanebi! Tie chudery nemali o ničom potuchy.“<sup>45</sup>

## 2.5 Konanie

Ďalším atribútom postavy je jej konanie a chovanie. Podľa Kubička (2013: 68) je dôležité pýtať sa, či je postava aktívna alebo pasívna, či sama ovláda svoje jednanie alebo ju ovláda niečo iné, či jedná vo svoj prospech alebo nie a v neposlednej rade je dôležitá i otázka, či sa jednanie postavy odohráva iba v jej mysli (ak môžeme hovoriť o myslení postavy) alebo má vplyv na utváranie fikčného sveta a je toto jednanie udalosťou tohto

---

<sup>45</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 60-61. Pozn. Tom Collins je známy koktejl, ktorý sa skladá hlavne z ginu a citrónovej šťavy, zrejme kvôli ktorej je všeobecne považovaný za osviežujúci nápoj vhodný hlavne na leto. Na konci 19. a začiatkom 20. storočia bol Tom Collins považovaný za luxusný koktejl, typický pre New York. Jeho vznik sa viaže k zaujímavej legende o vymyslenom Tomovi Collinsovi, ktorý o ľuďoch ktorých poznal, i tých čo nepoznal, hovoril veľmi hrubo – to môže byť i narážka na Holdena, ktorý sa tiež nevyberane vyjadruje, v tejto situácii zrovna k trom ženám v bare. In: Tom Collins. *Gin Foundry* [online]. [cit. 2016-05-21].

sveta. Predovšetkým týmito otázkami sa budem i ja v tejto časti zaoberať, s tým, že je potrebné mať na pamäti, ako ľahko by tieto otázky mohli sklznúť do mimetického pohľadu na vec a ako ľahko by mohli vyjsť za hranice fikčného sveta, ktorý nás zaujíma.

V nasledujúcich odsekoch sa budem venovať konaniu Holdena Caulfielda. Jeho postava by sa ako celok dala označiť za veľmi pasívnu. Skoro všetka jeho aktivita sa odohráva v rámci vnútorných monológov, resp. komentárov venovaných nám, takže po spomínaných situáciách a bez možnosti do nich ešte zasiahnuť. Tieto komentáre sa často týkajú toho čo by spravil alebo toho, čo mal spraviť, ako sa mal zachovať a podobne. Vo fikčnom svete, ktorého je obyvateľom, sa dostáva do mnohých situácií, na ktoré reaguje viacerými spôsobmi. V niektorých prípadoch je aktívny, spraví veľké rozhodnutie a dotiahne ho do konca, a táto udalosť má preňho veľké následky. Ako príklad takejto udalosti môže slúžiť jeho veľký odchod z Pencey. Veľký skôr v zmysle odchodu vo veľkom štýle, pretože v dobe, čo z internátu odchádza už vie, že je zo školy vylúčený, a že z nej tým pádom za niekoľko dní odíde natrvalo. Holden sa v deň, kedy sa nečakane rozhodol predčasne opustiť školu, pokúšal rozlúčiť s niekoľkými vecami, ktoré sa školy týkali, aby si uvedomil, že odchádza. Rozlúči sa s učiteľom, so školou prostredníctvom osamoteného výhľadu z kopca, a podobne. Tento deň je však už od začiatku vykreslený ako dosť nepodarený, pretože začína tým, že Holden na ceste na šermiarsky zápas zabudne v metre fleurety celého tímu, návšteva u učiteľa skončí neprijemnými radami do života sprevádzanými zápachom kvapiek do nosa a pohľadom na vpadnuté prsia starého muža, a pri pohľade na školské ihrisko, kde práve prebieha futbalový zápas, si Holden uvedomí, ako je mu všetko to, na čom ostatným spolužiakom záleží, úplne jedno. Neskôr, v ten istý deň ho jeho spolubývajúci, ktorého Holden považuje pre mnohé dôvody za *idiota*, poprosí o to, aby zaňho napísal nejakú opisnú slohovú prácu, zatiaľ čo on ide na rande s, ako sa ukáže, Holdenovou bývalou láskou. Holden napíše sloh o baseballovej rukavici svojho mŕtveho brata, ku ktorej má veľký emočný vzťah a veľmi sa pritom trápí nevedením o priebehu situácie medzi jeho spolubývajúcim, Stradlaterom, a jeho nie až tak bývalou láskou, Jane. Potom, čo sa Stradlater vráti a odmietne Holdenov opis so slovami: „Ty musíš vždy všetko posrať. (...) Nečudujem sa, že ťa vyrazili. Nič, ale absolútne nič nevieš urobiť, ako treba. Fakt. Absolútne nič.“<sup>46</sup> a nechce mu podať žiadne informácie o stretnutí s Jane, Holden v nervovom vypätí vyprovokuje bitku a nakoniec zo školy odchádza so

---

<sup>46</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 34.

zakrvavenou tvárou a slovami: „spite sladko, debili!“.<sup>47</sup> Táto udalosť má pre jeho rozprávanie zásadný význam, pretože práve kvôli svojmu predčasnému odchodu zo školy sa dostal do situácií, o ktorých nám rozpráva. Holden sa potreboval tri dni niekde schovať, aby sa doma neukázal skôr než bol očakávaný, a nedostal sa tak predčasne do problémov ohľadom svojho vylúčenia zo školy. Namiesto toho sa dostal do mnohých iných problémov a situácií, ktoré vytvárali jeho neistú budúcnosť.

V predošlom odstavci som spomenula postavu s menom Jane. Práve okolo tejto ženskej postavy, ktorá nie je v celom rozprávaní priamo prítomná a dozvedáme sa o nej len cez Holdenove spomienky, sa točí problém Holdenovej pasivity. Postava Jane v tomto fikčnom svete funguje ako určitý symbol. Ako symbol všetkého, čo je pre Holdena na ženách príťažlivé, ako symbol všetkého, čo nie je schopný dosiahnuť. Z jeho spomienok sa o Jane dozvieme predovšetkým rôzne detaily, nevieme o nej nič všeobecné, nevieme ako vyzerá, odkiaľ pochádza a podobne. Vieme ale, že si rada necháva v hre dáma všetky dámy v zadnom rade, že sa s ňou dobre drží za ruku, že mala nevlastného otca alkoholika alebo to, že sa s Holdenom nikdy nebozkávali. Jane je dôvodom jeho predčasného odchodu z Pencey a často po ňom o nej premýšľa. Niekoľkokrát chce byť aktívny a zavolať jej, v poslednej chvíli to vždy vzdá s tým, že naraz stratí chuť jej volať a miesto toho zavolá niekomu inému, či už je to povrchná Sally, o ktorú nemá skutočný záujem alebo nejaká žena, o ktorej od svojho známeho vie, že býva naklonená nezáväzným stretnutiam. Na vzťahu s Jane sa ukazuje Holdenova neschopnosť akcie, jeho neschopnosť smerovať za niečím, mať nejaký cieľ. Holden sa nachádza v období, kedy by sa mal stať zodpovedným a prijať zodpovednosť za svoj budúci život, ale nie je toho schopný. To sa ukazuje jednak na jeho neschopnosti prispôbiť sa podmienkam škôl, na ktoré chodil, a taktiež jeho vzťahom k ženám, hlavne k Jane, či Sally. Zatiaľ čo Jane existuje ako nejaký ideál v minulosti Holdenovej postavy, Sally je preňho ľahko dosiahnuteľným dievčaťom, s ktorou trávi čas činnosťami, ktoré sa mu priečia, napríklad povrchnými divadelnými hrami so snobmi obľúbenými hercami v hlavných rolách a podobne. Pretože tvrdím, že Sally je pre Holdena z dlhodobého hľadiska nepodstatná postava, je zaujímavé, že keď sa Holden odhodlá k veľkému činu, ku svojmu odchodu z New Yorku na nejakú zapadnutú farmu, chce do tohto svojho plánu zatiahnuť práve Sally. Jeho nápad na odchod je čo do svojej podstaty veľmi nedomyslený, ľahkovážny a na realizáciu nemožný, avšak Sallyna neochota vzdať sa perspektívneho a premysleného života, jej racionálnosť, ktorá je

---

<sup>47</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 43.

v opozícii k jeho obrovskej predstavivosti a schopnosti nechať sa unášať plánmi a snami, ho nakoniec znechutí a Sally viac do jeho plánov nepatrí.

Čo sa týka jeho samotného plánu na odchod, ten pretrváva i po hádke so Sally. Holden je skalopevne rozhodnutý, že jediným spôsobom, akým je schopný žiť svoj život je odísť niekam na vidiek, kde by mohol žiť a pracovať a neprichádzať tak do styku s inými ľuďmi, ktorí sú preňho predovšetkým pokrytci. „Pomyslel som si, že by som mohol dostať zamestnanie pri nejakej benzínovej pumpe a tankovať do áut benzín a olej. Bolo mi úplne fuk, aké zamestnanie to bude. Len aby ma nikto nepoznal a aby som ja nikoho nepoznal. Najlepšie bude, myslel som si, ak sa budem robiť hluchonemý. Takto aspoň nebudem musieť s nikým viesť žiadne blbé, idiotské, zbytočné reči.“<sup>48</sup> Rovnako je presvedčený o tom, že musí odísť bez toho, aby o tom s niekým hovoril, napríklad s rodičmi. Jediný človek, ktorému o tom povie, je jeho malá sestra Phoebe. A práve kvôli nej sa Holden vzdá svojej cesty, keď zistí, že jeho malá sestra chce ísť preč s ním. Jeho únik pred bežným svetom, v ktorom žije on, jeho rodičia, Sally či Stradlater, je cestou preňho, ktorý nevidí v svojom živote nejaký cieľ, nie pre jeho malú, inteligentnú sestru, ktorá má pred sebou zmysluplný život, nie pre ňu, ktorá sa teší na svoje školské divadelné predstavenie, kde má hlavnú úlohu.

Ďalším prípadom, ktorý ilustruje jednanie Holdena je situácia s prostitútkou. Holden sa s prostitútkou stretne v hoteli potom, čo sa nechal nahovoriť miestnym liftboyom. Od Holdena sa dozvedáme, že je panic, potenciálny sex s prostitútkou má preňho tým pádom veľký význam. Keď však nakoniec prostitútka Sunny príde, Holden používa mnoho nezmyselných výhovoriek k tomu, aby sa tomuto aktu vyhol. K ničomu nakoniec nedôjde, Sunny zaplatí dopredu dohodnutú čiastku 5 dolárov, načo dôjde ku konfliktu – Sunny tvrdí, že jej má dať dolárov 10. Odíde a vzápätí sa vráti s liftboyom, ktorý príde zvyšok peňazí vymáhať. Peniaze získajú tak, že mu ich vezmú z tašky. Holden nespraví nič, aby im v tom zabránil. Má strach. Potom, čo mu peniaze vezmú však opäť (podobne ako v konflikte so Stradlaterom) spustí Holden spfšku nadávok, kde hlavnú rolu hraje domýšľanie si liftboyovho osudu. „Ste špinavý debil. Blbý idiot a vydierač. O dva roky z vás bude taký vycivený chudák, čo zastavuje na ulici ľudí a žobre o desať centov na kávu. Budete chodiť v špinavých handrách, celý zasoplený a zasvinený, a budete...“<sup>49</sup> kde jeho reč končí, pretože ho dotyčný udrel. Na tomto príklade je vidieť, že Holden je

---

<sup>48</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 157.

<sup>49</sup> Tamtiež, s. 84.

zbabelý, čo o sebe ostatne hovorí i sám, zároveň však neustále provokuje, i keď si je vedomý prevahy súpera. Jedinou jeho obranou je slovný útok. Jeho útok je mierený na citlivé miesta, doplnený všeobecnými nadávkami, ktoré urážajú každého.

Aby som to zhrnula, Holden Caulfield je veľmi pasívna postava, ktorá má problém dotiahnuť svoje plány a myšlienky do úspešného konca. To má niekoľko príčin, z čoho zrejme tou najväčšou bude boj so sebou samým, svojou nerozhodnosťou a pocitom odcudzenia sa voči svetu, ktorý demonštruje neustálymi negatívnymi poznámkami a výpadmi na adresu druhých ľudí, či už v konfrontáciách, kde sú jeho jedinou obranou alebo v rámci vnútorných monológov, v ktorých najčastejšie prebieha jeho hodnotenie ostatných postáv, spolu s domýšľaním si toho, ako to s postavami, s ktorými prichádza do styku, dopadne. Jeho plány na budúcnosť, a to tú, ktorá bezprostredne nasleduje, alebo tú, ktorá zahŕňa niekoľko rokov dopredu, buď intenzívne plánuje alebo mu na nej vôbec nezáleží. V každom prípade však ostáva v hypotetickej rovine, nie je schopný spraviť akýkoľvek krok smerom k jej naplneniu. Sám si je sebou neistý, preto jeho plány vždy stroskotajú pri najmenšom náznaku, že by sa netýkali len jeho. Je to také jeho volanie do tmy, i keď neprichádza nič, čo by mu pomohlo nájsť skutočný smer a pomohlo mu ho nasledovať.

Iným prípadom je konanie Seymoura Glassa. O Seymourovi vieme, že sa ako vojak zúčastnil vojny, a to na ňom zanechalo dôsledky. Z pohľadu jeho svokry a o niečo menej i manželky sa chová veľmi zvláštne, pri jazde autom pozerá na stromy, minimálne v minulosti to robil, v dobe rozprávania sa dozvedáme, že sa už na stromy pri šoférovaní nepozerá. Okrem toho zničil *roztomilé* fotky z dovolenky a podobne. To je sprostredkovaný popis jeho chovania. Chovanie, s ktorým sa stretávame v poviedke predstavuje Seymoura ako človeka, ktorý rád po večeroch hrá na klavír, ktorý leží na pláži v kúpacom plášti a rozpráva sa s dievčatkom, Sybilou. Jeho správanie sa zodpovedá jeho stavu – je dotknutý tým, čo ako vojak zažil. Nie je pasívny v zmysle, že by sa nechal tvoriť svojim súčasným okolím a nevedel sa s ním zmieriť alebo sa pokúsiť akčne zmeniť smer svojho života, pretože Seymour nemá problém vyjadriť svoj názor, a to ani v prípade, že bude prijatý veľmi zle – ako v prípade s *tými strašnými* vecami, čo povedal babičke svojej manželky k tomu, ako by chcela umrieť. Nakoniec sa jeho aktivita prejaví najväčšmi, keď sa nečakane rozhodne ukončiť svoj život a spácha samovraždu. Volí razantné a nezvratné riešenie vyžadujúce silné rozhodnutie a fungujúce zároveň ako manifest bezmocnosti.

## 2.6 Priestor

Podľa Tomáša Kubíčka (2013: 70) je ďalšou dôležitou kategóriou naratívneho sveta priestor. Priestor, ktorý nám dielo predstavuje, nemá takmer nič spoločné s aktuálnym svetom. Samozrejme, mnohé aspekty reálneho sveta si ten fikčný prepožičiava, nie však za účelom jeho napodobnenia. Priestor naratívneho sveta slúži, rovnako ako jeho ostatné prvky, k upevneniu významu tohto sveta. „Výber reprezentácií, ktoré konštruujú naratívny svet – priestor, v ktorom sa odohráva konanie – nie je totiž výberom v zmysle napodobnenia aktuálneho sveta, ale výberom v prospech významovej výstavby naratívneho sveta.“<sup>50</sup>

*Kto chytá v žite* sa odohráva na niekoľkých miestach, spolu s tým, kde sa nachádza náš hlavný hrdina. Svoje rozprávanie začína i končí s odkazom na nejaké miesto, kam sa po všetkých udalostiach, ktoré sa mu predtým prihodili musel dostať. Toto miesto nemá pomenovanie, z kontextu však vyplýva, že je to nejaká inštitúcia zdravotníckeho charakteru, možno psychiatrického. Pre celé dielo je typické, že na žiadnom mieste náš hrdina nevydrží dlho, väčšinou z dôvodu, že ho to *ubíja*, ako sám hovorí.

Na prvom mieste, vzhľadom k logickému a časovému usporiadaniu príbehu tu máme internátnu školu, resp. jej areál a sám internát. Voči tomuto miestu sa Holden ohradzuje, keď sú všetci na futbalovom zápase, on je sám na vršku a díva sa na všetko z diaľky. S priestorom sa lúči a vzdaluje sa od neho, hlavne po psychickej stránke. Sám priestor školy, resp. internátu vyvoláva miesto spojené s pravidlami. Na internáte býva mnoho chlapcov, existuje tu neustále narušovanie súkromia, ktoré sa Holdenovi deje počnúc nevítanými návštevami chlapca z vedľajšej izby, cez krádeže jeho oblečenia a podobne. K Holdenovi sa viaže priestor školy už tretíkrát, keďže z bývalých dvoch odišiel tiež. Má problém s pravidlami, nemôže sa im podvoliť a prispôbiť sa. Odchod zo školy znamená i revoltu voči pravidlám ako takým.

Pri motíve školy sa ešte zastavím. Hannah Arendtová dodáva v eseji *Krize kultury a vzdelání* (1954/ 1994) problematike školstva a vzdelávania ďalší rozmer. Pripomína, že deti ako noví ľudia prichádzajú do sveta, ktorý pre ne ešte nie je známy, ale zároveň sa pre nich známym má stať. Dieťa sa stále vyvíja, aby nebolo pripravené len pre život v zmysle v akom sú pre život pripravené mláďatá všetkých živočíchov, ale taktiež pre svet, v ktorom všetci ľudia žijú a ktorý je potrebné uchovať, chrániť a rozvíjať. K tomuto účelu má slúžiť

---

<sup>50</sup> Kubíček, T. : „Příběh“, in Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P.A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Dauphin, Praha 2013, s. 78.

škola, resp. vzdelanie. Na jednej strane existuje domov, ktorý skrýva a chráni súkromnú sféru života, na druhej strane máme svet, verejné miesto, kde má každý človek svoju úlohu. Škola ako miesto vzdelávania, sa nachádza uprostred, ako miesto prechodu medzi súkromnou a verejnou sférou. Je to inštitúcia, ktorá dieťaťu poskytuje prvý kontakt so svetom, sprostredkováva prechod medzi bezpečím domova a svetom. Škola je miestom, kde majú nad deťmi autoritu dospelí. Ako hovorí Arendtová, táto autorita znamená zodpovednosť. Učiteľ v škole funguje pre dieťa ako zástupca všetkých dospelých a ukazuje mu jednotlivé časti toho, čo by sa dalo nazvať ich svetom, verejným svetom dospelých. Keď túto perspektívu použijem na Holdenov problém, jednou z možností jeho neúspechu so štúdiom a nájdením svojho miesta vo svete by mohlo byť zlyhanie tejto úlohy školy sprostredkovať mu ako mladistvému a stále sa utvárajúcemu človeku verejný svet tak, aby bol schopný si ho osvojiť. Tento neúspech mu sprostredkoval svet dospelých ako nepriateľské miesto, kde sa cíti ako cudzinec, ako keby patril do iného sveta, do sveta detského, z ktorého sa nedokáže vymaniť. Jeho odchody zo škôl môžu symbolizovať zlyhanie zo strany škôl, ktoré mu neposkytovali dospelých s dostatočnou autoritou, žiaden kladný vzor ku ktorému by mohol obdivovať a ktorý by mu otvoril cestu do tzv. verejného sveta. Skutočnosť, že Holden navštevuje internátne školy, ktoré supľujú domov, resp. súkromnú sféru, a to už z podstaty internátneho bývania, kde je súkromie ako také veľmi obmedzené, až neexistujúce, tento pocit umocňuje.

Následne tu máme priestor prázdneho vlaku, ktorý tvorí prechod medzi priestorom školy, ktorú za sebou Holden zanecháva a priestorom New Yorku, ktorý dobre pozná, a do ktorého opäť vstupuje. Vlak pôsobí ako prechodná stanica, kde sa k nemu už neviažu pravidlá školy, ale ešte sa od nich úplne neoslobodil – ešte vo vlaku sa rozpráva so spolucestujúcou o škole a vydáva sa za školníka. Ale pravidlá už porušuje – fajčí v nefajčiarskom vozni. V samom New Yorku sa následne pohybuje po rôznych miestach, býva v hoteli, chodí do barov, ocitne sa v múzeu, v divadle a podobne, aby nejak strávil čas, kým bude musieť ísť domov. Zaujímavé je, že zatiaľ čo sa chce domovu vyhnúť, stále k nemu smeruje bližšie a bližšie a nakoniec v ňom i na chvíľu skončí, i keď tajne. Na takmer všetkých týchto miestach, kde sa Holden behom svojej cesty ocitá, je opäť, znovu, dobre tieto miesta pozná, má k nim špecifický vzťah. Snáď s výnimkou hotela, v ktorom je zrejme prvýkrát. Hotel je tiež osobitým miestom. Funguje ako platený nocľah, Holden je tam sám, obklopený cudzími ľuďmi, ktorých vôbec nepozná, ale môže ich špehovať zo svojho okna. Je to miesto výslovne nepriateľské, nezažije tam nič dobrého.

Ostatné miesta, predovšetkým Central Park, múzeum, či bary, v ktorých sa večer zdržuje, sú miestami, ktoré odrážajú Holdenovu premenu. Tak napríklad Central Park má pre Holdena veľký význam, predovšetkým vo vzťahu k jeho veselým spomienkam na detstvo. Spomína, že ako dieťa jazdieval na kolieskových korčuliach presne na tých istých miestach ako to robia deti teraz, resp. že jeho malá sestra sa zvykne korčuľovať na tých istých miestach Central Parku, ako to kedysi robieval on. K tomuto miestu má citový vzťah, pozitívne spomienky na bezstarostné detstvo. Keď sa však do Central Parku vracia v príbehu, ktorý nám rozpráva, pomaly sa jeho vzťah k nemu mení. Napríklad, niekoľkokrát sa stretávame s jeho úvahou o kačiciach na jazierku v Central Park South. Zaujíma ho, či tam tie kačice zostanú aj v zime, či ich niekto odnesie preč alebo či samé odletia. Nikto mu na to nevie odpovedať, a tak sa raz opitý v noci rozhodne, že sa tam pôjde pozrieť sám. Naraz však to miesto, kde bol podľa svojich slov mnohokrát, ani nemôže nájsť. Central Park sa mu ako miesto z jeho detstva pomaly ale isto vzdáľuje, funguje ako symbol detstva samého. Miesto, ktoré mu bolo otvorené ako dieťaťu, začína byť zamotané a vzdialené. Ďalším spomínaným miestom je múzeum, v ktorom sa niekoľkokrát ocitne. Opäť je to miesto, ktoré je pre Holdena, podobne ako Central Park, spojené s detstvom. Chodieval tam pravidelne so školou na prehliadky. A znovu sa tu nachádza paralela s Central Parkom, pretože napriek tomu, že tu bol veľa krát, už sa tu nedokáže orientovať tak dobre, ako kedysi, a sám je z toho zmätený. Tieto miesta sa mu vzdáľujú úmerne jeho premene z dieťaťa v muža. To je pohľad na tento problém zo strany miest spojených s detstvom. Umocňujú ho však miesta, ktoré sú zo svojej podstaty spojené so svetom dospelých, ako napríklad rôzne bary. Holden ich navštívi behom svojho rozprávania niekoľko, pričom mu v niekoľkých odmietnu podať alkohol, pretože je mladistvý. Holden sa k týmto miestam utieka z nudy a nespokojnosti, na pomedzí detstva a dospelosti a práve tieto miesta mu pripomínajú, že je práve na prechode. Priestor, v ktorom sa Holden pohybuje je často pripomienkou rozporu medzi detstvom, ktoré patrí jeho minulosti a dospelosťou, ku ktorej ešte nenašiel cestu.

Priestor hrá svoju významnú úlohu i v poviedke o banánových rybičkách. Jednoduchým spôsobom sa dá rozdeliť na dve miesta. Jedným je hotel a druhým pláž. Hotel je miestom, ku ktorému patrí Muriel, Seymourova žena, jej matka, prítomná cez telefonický hovor a zvláštna zmienka o deväťdesiatich siedmich mužoch z newyorských reklamných agentúr. S týmito postavami sa dajú spojiť určité vlastnosti, medzi ktoré patria uponáhľanosť (reklamní agenti), ľahkovážnosť a bezstarostnosť, ktoré sa viažu hlavne

k Muriel, ustaranosť jej matky a určitá povrchnosť prejavujúca sa vo vnímaní Seymoura ako blázna, ktorého sa treba zbaviť, v rozhovore, ktorý bez prekážok prechádza od témy Seymourovho duševného zdravia a starostí o Muriel k šatám a súčasnej móde.

Na druhej strane je priestor pláže a mora. Na ňom sa nachádza Seymour, ktorý sa prejavuje o niečo inak, než ako muž z telefonátu. Priestor pláže, ktorý je zároveň otvoreným miestom, na rozdiel od hotela mu poskytuje slobodu. Je na nej najprv sám, nemusí sa pred nikým nijak pretvarovať, je svojim spôsobom extravagantný, keď na pláži leží v plášti s uterákom na očiach. Rovnako je to miesto, na ktorom dochádza ku kontaktu so Sybilou, kde spolu fungujú na princípe slobody a porozumenia, sveta fantázie, v ktorom existujú banánové rybičky. Seymour sa prejavuje i v hoteli, v salóniku kde hrá na klavír a kde ho obklopujú deti. Tento bar však nesie meno Morský salónik a to nebude náhoda. V tomto názve existuje jednoznačné prepojenie s priestorom pláže a mora, dá sa chápať ako jeho predĺženie. Pláž, more a Morský salónik sú miesta, kde sa Seymour nepretvaruje, kde je relatívne spokojný a slobodný. Uzatvorený a nepriateľský priestor hotela, kam sa z pláže navracia, sa náhle stáva Seymourovi osudným, pretože práve vo svojej hotelovej izbe dôjde k jeho samovražde.

### **3 Kľúčové motívy a symboly**

V následujúcej kapitole rozanalyzujem niektoré z motívov, ktoré sa mi zdajú byť kľúčové pre pochopenie Salingerovho diela, minimálne teda románu *Kto chytá v žite* a poviedky o banánových rybičkách. Jednotlivé motívy sa snažím zaraďovať k téme, ktorú považujem pre ne za tú najstáženejšiu, i keď musím poznamenať, že v dielach, ktorým sa venujem toto rozdelenie neplatí stopercentne. Jednotlivé motívy prechádzajú viacerými témami a naberajú rôzne významy vzhľadom ku kontextu jednotlivých tém. Všetky motívy sa snažím analyzovať s ohľadom na text, ktorého sú súčasťou, na vznikajúce otázky sa preto snažím nájsť odpovede v danom texte. Medzi hlavné témy, ktorým sa budem venovať patrí téma dospievania, v rámci ktorej uvediem motív dieťaťa, téma odcudzenia sa spoločnosti, ku ktorej patria motívy pokrytectva či šialenstva, a nakoniec téme vzťahov, v ktorej rozvediem motívy samoty, smrti, intimity.

#### **3.1 Dospievanie**

Túto časť som nazvala dospievanie, pretože je to najvýstižnejší názov pre súbor motívov vzťahujúcich sa jednak k téme detstva a k téme dospelosti. Obe mnou analyzované diela sú silne postavené na kontraste medzi tým, čo nazvem svetom detí a tým, čo by sa dalo nazvať svetom dospelých. V oboch dielach naberá tento konflikt iné rozmery, v oboch na inom pozadí súvislostí. Hlavným motívom, ktorý v tejto časti prichádza na rad je motív dieťaťa.

Téma detstva a motív dieťaťa prešiel v histórii literatúry niekoľkými premenami, pričom najzaujímavejšou a pre mňa najdôležitejšou z nich bola premena v chápaní dieťaťa ako takého. Kimberley Reynolds nachádza počiatky tejto premeny v polovici 18. storočia. Na základe puritánskeho videnia sveta bolo dieťa v anglických zemiach pred touto premenou chápané ako nositeľ prvotného hriechu a ako také automaticky skazené od svojho príchodu na svet. To sa odrážalo v literatúre, v ktorej bola téma detstva spracovávaná v zmysle záchrany skazených detských duší od zatratenia. S postupom času sa však strácal tento religiózny aspekt a deti začínali byť chápané pozitívne, ako nositelia slobody, nevinnosti, kreativity, spontánnosti. Ako ďalej spomína Reynolds, veľkú úlohu v tom zohral Jean-Jacques Rousseau a jeho spis *Emil, alebo o výchove* z roku 1762. Nielen, že zavrhol myšlienku detí ako nositeľov prvotného hriechu, prišiel s konceptom dieťaťa ako nevinného stvorenia, ktoré sa stáva skazeným až kvôli skúsenostiam, ktoré získa behom života. Toto videnie detí potvrdzovali romantickí autori a vydržalo celé 19.

storočie, s presahom do storočia dvadsiateho. Deti tak boli chápané veľmi pozitívne, dokonca im bola pripisovaná schopnosť nahliadať na svet spôsobom, ktorý ak bol dospelými osvojený, mohol nastoliť obrat od zla k dobru.

V románe *Kto chytá v žite* existuje niekoľko typov konkrétnych detských postáv reprezentujúcich tento motív. Jedným z nich je Allie, mŕtvy brat hlavného hrdinu. Z príbehu vieme, že Allie bol o dva roky mladší než Holden, veľmi milý a inteligentný chlapec, ktorý si na baseballovú rukavicu napísal básne, aby sa na ihrisku nenudil, keď akurát nehral. Podľa Holdena bol omnoho inteligentnejší než on sám. Allie však zomrel ako jedenásťročný, a Holden jeho smrť niesol veľmi ťažko – „v tú noc, keď zomrel, som spal v garáži a roztrepal som päšťou všetky okná, sám neviem prečo. (...) Bola to odo mňa veľká konina, uznávam, ale ja som vtedy ani nevedel, čo robím, a vy ste Allieho nepoznali.“<sup>51</sup> Allie je postavou, ktorá navždy zostala dieťaťom a Holden sa k nej často upína, keď sa cíti zle alebo keď sa napríklad bojí. Ako príklad posluži psychicky vyhrotená situácia, keď má Holden pocit, že pri prechode z jednej strany ulice na druhú začne padať hlbšie a hlbšie, až vlastne zmizne. V tejto svojej existenčnej kríze, ktorá prichádza takmer na konci rozprávania, po všetkých starostiach s neschopnosťou určenia svojho smerovania, sa Holden obracia na Allieho, s ktorým sa rozpráva a prosí ho, aby mu nedovolil zmiznúť. Duševná bezradnosť sa spája s tou fyzickou ku koncu románu stále častejšie, až sa v tejto situácii spojí úplne. Zaujímavé je na tom tiež to, že zatiaľ čo sa Holden väčšinu času chová k svojmu osudu ľahostajne, nakoniec začne pociťovať zúfalú túžbu po živote, a obracia sa pri tom na to, čo má rád, na svojho brata Allieho. Toto dieťa je pre Holdena barličkou, je to jedna z mála vecí, o ktorých vie povedať, že ich má rád, keď sa ho na to pýta v nočnom rozhovore sestrička Phoebe.

Tým sa dostávam k ďalšej detskej postave, k Phoebe. Phoebe je zo súrodencov Caulfieldovcov najmladšia, a zároveň je jediným dievčaťom. O Phoebe hovorí Holden tiež len v dobrom. Vyzdvihuje, že je veľmi inteligentná, pozorná, že je veľmi roztomilá a nepokazí žiadnu zábavu. Zatiaľ čo Allie je už dieťaťom navždy, Phoebe žije a vyvíja sa. V románe funguje ako Holdenova konzultantka. Rozumie všetkému, o čom sa s ňou rozpráva a vždy mu na to povie svoj názor, ktorý má preňho veľkú cenu. Zároveň, i keď nie je jedinou postavou, ktorá zasypáva Holdena otázkami na jeho budúcnosť, je jediná, ktorá mu kladie otázky, ktoré zasahujú jeho citlivé miesto. Tvrdí mu, že nemá nič rád, chce

---

<sup>51</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 32.

po ňom, aby jej povedal, čo má na svete rád, čo bude robiť až rodičia zistia, že ho opäť vyhodili zo školy, atď. a zaháňa ho pri tom do úzkych. Holdenovi vadili podobné otázky i od iných ľudí, ako napríklad od starého učiteľa Spencera, ale ten naňho nemal taký dosah. Phoebe je taktiež nositeľkou racionality a zodpovednosti, vlastností, ktoré sú v Holdenovi málo prítomné, a aj keď je len dieťaťom, má v tomto smere na Holdena vplyv. Ten, napriek tomu, že sa inak chová dosť nezodpovedne aspoň k sebe, za sestru zodpovednosť pociťuje. Prejavuje sa to jednak ako strach o seba, keď si myslí, že zomrie na zápal pľúc, a bojí sa o to, ako by to znášala Phoebe, keď už o jedného brata prišla, a jednak ako zlosť, ktorú pociťuje keď zistí, že si Phoebe zbalila svoje veci a chce obetovať svoj doterajší život len preto, aby mohla ísť s ním na jeho neistú cestu preč od všetkých ľudí. Phoebe je detská postava, no jej chovanie sa podobá niekomu staršiemu. Jej funkciou je predovšetkým držať Holdena na uzde, udržiavať prítomnú jeho racionálnu stránku. Preto sa na všetko pýta, neuspokojí sa s neurčitými odpoveďami. Zatiaľ čo Allie je pre Holdena pripomienkou smrti a drží ho pri živote, Phoebe v ňom vyvoláva racionalitu, ktorú stráca čím ďalej tým viac.

Okrem týchto konkrétnych detí, s ktorými sa Holden stretáva, a ktoré naňho majú priamy vplyv, sa v *Kto chytá v žite* stretávame s anonymnejšími deťmi, s deťmi, ktoré fungujú ako zosobnené detstvo. Pri hľadaní Phoebe v parku narazí na dievčatko, ktoré si nevie pomôcť s nasadením korčúl. Potom, čo jej pomôže a ona mu poďakuje, hovorí: „Panebože, milujem decká, čo sú k vám milé a slušné, keď im pripevníte korčule.“<sup>52</sup> Ďalším stretnutím sa s deťmi je situácia s chlapcami v múzeu, keď po ňom chcú, aby ich zaviedol tam, kde sú múmie. V oboch prípadoch sa k deťom zachová ako dospelý, pomôže im. Musím podotknúť, že dievčatá sú zobrazované a popisované ako milé, malé slečny, zatiaľ čo chlapci sa tvária ako frajeri, ktorí zabúdajú na slušné chovanie, až na Allieho. Posledné zaujímavé stretnutie sa s postavou dieťaťa je možno tou najkľúčovejšou reprezentáciou tohto motívu. Jedná sa o chlapca, ktorý si na vychádzke s rodičmi pospevuje pieseň, o ktorej sa Holden domnieva, že sa volá *Keď raz človek niekde v žite chytí človeka*. Postava tohto chlapca uviedla do príbehu symbol, ktorý sa stal dôležitým nie len preto, že celý román po ňom nesie názov, ale preto, že sa z neho stalo metaforické pomenovanie pre Holdenovu situáciu a jeho videnie svojej budúcnosti, svojho účelu. Keď sa ho Phoebe pýta, čo by v živote chcel robiť, odpovie jej otázkou, či pozná pieseň *Keď raz človek niekde v žite chytí človeka*, na čo ho opraví, že je to báseň od Roberta Burnsa

---

<sup>52</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 96.

a volá sa *Ked' raz človek niekde v žite stretne človeka*. „Proste, ja si v jednom kuse predstavujem, ako sa davy malých deciek hrajú na takom velikánskom žitnom poli. Tisíce malých deciek, a široko-d'aleko ani jediného dospeláka, myslím okrem mňa. A ja ti stojím na kraji nejakej strašnej priepasti. A vieš, čo musím robiť? Musím chytiť každého, kto sa priblíži k tej priepasti. Rozumieš, ak uteká a neďáva sa, kam uteká, ja musím odniekiaľ vyliezť a chytiť ho.“<sup>53</sup> Táto predstava Holdenovej životnej kariéry je ideálnym metaforickým vyjadrením jeho vzťahu k detstvu. Detstvo je z jeho pohľadu niečo, čo je potrebné chrániť, čo je krehké a môže sa bez povšimnutia stratiť – k čomu odkazuje časť o utekaní a neďávaní sa. Strašná priepasť by mohla symbolizovať buď dospelosť alebo stratu detstva všeobecne. Holden k sebe v tomto výroku odkazuje ako k dospelákovi, uvedomuje si, že už nie je dieťa, ale práve to, že do sveta dospelých nevie zapadnúť a vzpiera sa jeho pravidlám, práve preto by mohol byť tým detským záchrancom. Práve na tomto mieste sa ukazuje romantická snaha o zabránení deťom dospieť, o ich udržaní v nemennom stave detstva. Holdenovo videnie chytania detí pred priepasťou ako skutočného účelu svojej existencie je však prinajmenšom zvláštne. Holden našiel účel svojho bytia, ktorý sa však úplne vymyká jeho skutočným možnostiam. Jeho skutočné bytie a budúcnosť tým pádom zostávajú rovnako nejasné, ako predtým. Záchraňovanie detí pred dospievaním je vlastne nezmyselná činnosť, ktorá je tým pádom frustrujúca, pretože dospievaniu nejde zabrániť. Holden takto chce izolovať svet detí od sveta dospelých, čím by sám prispel k zväčšovaniu priepasti medzi oboma skupinami.

Existuje tu ešte jedno chápanie motívu detstva, a to v súvislosti s Holdenovým vlastným detstvom. Ak pripustím, že ako mladistvý muž na hranici dospelosti, stále teda dospievajúci, so svojím odporom k svetu dospelých si stále v sebe nosí určitú dávku vlastného detstva, v tom prípade sa nám otvára ďalšia možnosť ako pozerat' na používanie tohto motívu. Hannah Arendtová (1954/ 1994) hovorí, že predpoklad existencie autonómneho sveta detí spôsobuje pretrhávajúce normálnych vzťahov medzi deťmi a dospelými, ktoré vychádzajú z toho, že obe skupiny žijú v tom istom svete. Dospelí sa z tohto detského sveta vzd'ávajú a deti sú v ňom odkázané na autoritu väčšiny. Arendtová pokračuje tým, že upozorňuje na fakt, že oslobodením sa od autority dospelých sa z dieťaťa nestáva slobodný človek, spadá pod autoritu ostatných detí, ktorá ako skupina prirodzene ničí pokusy jednotlivcov na vzburu. Tento tlak na konformitu podľa nej potom smeruje buď k jej naplneniu, alebo naopak k delikvencii. V tomto pohľade by sa dal nájsť

---

<sup>53</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 138.

d'alší kľúč k chápaniu Holdena ako problémovej osobnosti. Holden sa totižto ocitol v situácii, kde ho klamali dospelí ľudia, ako sú napríklad učitelia, a zároveň nezapadol ani medzi seberovných, čím myslím svojich rovesníkov. On nemá rád ich a on sám je im rovnako ľahostajný. Jeho spolužiaci z internátu nemajú pochopenie pre jeho vzpieranie sa pravidlám, pre jeho inakosť a on sa im odmieňa tým, že svoje chovanie ešte viac vyhrocuje.

Motív dieťaťa a detstva sa objavuje i v poviedke *Deň ako stvorený pre banánové rybičky*. V tejto poviedke, podobne ako v *Kto chytá v žite*, majú deti blízko k hlavnému protagonistovi, a naopak. Pre oboch hrdinov sú deti jedinými ľuďmi, s ktorými môžu byť sami sebou, nepretvarovať sa, na rozdiel od spoločnosti dospelých, kam nezapadajú. V *Banánových rybičkách* je dieťa motívom, ktorý vnáša do diela prvky úprimnosti a bezprostrednosti, ale na rozdiel od *Kto chytá v žite* tu dieťa nie je nevinné, dieťa môže byť sebecké, môže klamať a môže byť chamtivé rovnako ako dospelí ľudia. Hlavný hrdina poviedky, Seymour, sa na pláži stretáva s dievčatom Sybilou, ktorá ho vyhľadáva. Vieme, že sa dobre poznajú z večerov v hoteli, kde Seymour baví spoločnosť hraním na klavír a Sybila, rovnako ako i iné dievčatká s ním u klavíra sedia. Na jednej strane je tu Sybila, ktorá je takmer ignorovaná svojou matkou, ako môžeme najjasnejšie vidieť na príklade situácie z pláže, ktorá nám je detailne popísaná. Sybila sedí na nafukovacej plážovej lopte, je neposedná a za tú dobu, čo jej mama natiera chrbát opaľovacím krémom a rozpráva sa s nejakou ďalšou ženou, Sybila stále opakuje dookola: "Si murglas? Alebo nie si murglas?"<sup>54</sup> Jej matka sa obsahom správy nezaobrá, otravuje ju to, hovorí: "Kocúrik, prosím ťa, prestaň to hovoriť. Mamičku to už doháňa k šialenstvu."<sup>55</sup> Nakoniec pošle dcéru hrať sa, zatiaľ čo ona si zájde na martini. Na druhej strane je tu Sybila stretávajúca sa so Seymourom (ku ktorému odkazuje tým svojim opakovaním *jsi murglas*), ktorý si s ňou rozumie, ktorý sa s ňou rozpráva a ktorého zaujíma, čo mu chce povedať. Dieťa, ktoré reprezentuje Sybila je bezprostredné, má fantáziu, ale je tiež sebecké a chamtivé. Sybila Seymourovi vyčíta, že nechal sedieť Sharon, iné malé dievča pri sebe keď hral na klavír. On namieta, že nič iného spraviť nemohol, že ju nemohol odstrániť. Sybila však tvrdí, že ju odstrániť mal a nabudúce by to tak mal spraviť. Sama Sybila tam toho večera ani nebola, ale je sebecká a žiarlivá, nepáči sa jej, že mohol jej miesto obsadiť niekto iný. V ich ďalšej debata sa Sybila opäť pýta na Sharon, či ju má Seymour rád. On situáciu využije, aby

---

<sup>54</sup> Salinger, J. D.: Den jako stvořený pro banánové rybičky. In: Salinger, J. D.: *Devět povídek*. Čtvrté vydání, Euromedia Group, Praha 2011, s. 15.

<sup>55</sup> Tamtiež, s. 15.

Sybile pripomenul jej zlomyseľné chovanie, keď jej povie, že má Sharon rád a má ju rád hlavne preto, pretože na rozdiel od niektorých iných dievčatiek nikdy neublíži malým psíkom. Sybila je zároveň dieťaťom, teda zástupkyňou skupiny ľudí, s ktorými je Seymour schopný komunikovať hlavne kvôli tomu, že nemajú predsudky a nie sú tak skazení chamtivosťou a materializmom ako dospelí, a zároveň sa u nej prejavujú vlastnosti pre deti typické, ako je sebeckosť, ktoré však tvoria základ zlých vlastností dospelých ľudí. Pretože je Sybila ešte dieťa, Seymour sa ju snaží trochu zmeniť a poučiť, narážkou na ubližovanie psíkom a hlavne príbehom o banánových rybičkách, ktoré umierajú vďaka svojej chamtivosti. Na druhej strane je Sharon, dievča, ktoré nie je v príbehu prítomné priamo, a ktoré slúži ako vzor dobrých vlastností, nevieme o žiadnej z tých, ktoré som tu označovala ako príklady tých zlých.

Aby som to zhrnula, deti v *Dni ako stvorenom pre banánové rybičky* sú nositeľmi bezprostrednosti, úprimnosti a nádeje, nie sú zaťažené materializmom svojich rodičov, ale zároveň sú v nich zárodky zlých vlastností, s ktorými je potrebné nejak bojovať. V *Kto chytá v žite* sú naopak deti len nevinné, obzvlášť dievčatá, chlapci nie sú vykreslení až tak idealisticky, ale ich chovanie je stále v normách toho, čo k bytiu dieťaťom patrí. Nemáme žiadne indície naznačujúce, že deti z *Banánový rybičiek* sú zlé za týmito hranicami, ide skôr o to, že Seymour hľadá v detstve a teda v deťoch to, čo kvôli vojne stratil v dospelých - nevinnosť, dobrotu, otvorenosť atď., a Holden sa k detstvu upína ako k ideálnemu stavu, ktorého je ešte nejakým spôsobom súčasťou a nechce ho opustiť. V *Kto chytá v žite* sa stretávame s v romantickom duchu idealizovaným detstvom ako stavom, ktorý je potrebné uchovať, najlepšie tým, že zabránime deťom dospieť. Toto je však zároveň hlavným hrdinom chápané ako nemožné, čo vedie k frustrácii. Pre Seymoura je dôležité zistenie, že deti môžu byť svojím spôsobom podobné dospelým, zatiaľ čo Holden chápe detstvo ako ideálny stav, oddelený od sveta dospelých.

### **3.2 Odcudzenie sa spoločnosti**

V predošlej kapitole som spomínala Holdenov odpor voči pravidlám sveta dospelých. Večne bojuje proti pravidlám a vzpiera sa im. Mal by mať rád apoštolov, mal by milovať školské futbalové zápasy, mal by začať myslieť na brata Allieho s ohľadom na to, že už nežije a v neposlednom rade by mal chodiť do školy. Spôsob života dospelých, ktorý Holden vníma takmer výlučne negatívne (až na pár výnimiek), zahŕňa vzorce chovania, ktoré sa mu protivia a ktoré často označuje práve za pokrytecké. V súvislosti s dospelými postavami, ktorých chovanie Holdenovi prekáža, sa zavádza motív

pokrytectva. Pod pojem pokrytectva by sa v jeho prípade dalo zahrnúť viacero nelichotiacich vlastností, ako je povrchnosť alebo snobizmus. Pokrytectvo je pojmom, za ktorým sa skrýva takmer všetko spojené so svetom dospelých. Tento motív je v románe veľmi silný, v Holdenovom, pomerne zjednodušene poňatom svete, je pokrytectvo vlastné takmer všetkým ľuďom, s výnimkou detí, jeho samého a možno Jane. Pokrytcom je podľa neho napríklad riaditeľ školy, kam v minulosti chodil, ktorý bol pri nedeľných návštevách rodičov milý a pozorný, ale len k tým bohatým, s tými, ktorí vyzerali chudobne sa len pozdravil a nič viac. Povrchnosť a snobizmus patrí i ďalším postavám, s ktorými sa stretáva, napríklad Erniemu, klavírnemu virtuózovi z nočného podniku, ktorý sa podľa Holdena s niekým rozpráva, len keď je to *veľké zviera* a je na ňom až príliš vidieť, že si je vedomý toho, ako dobre vie na tom klavíri hrať. Alebo Sally, ktorá vedie zbytočné a povrchné rozhovory s ľuďmi, ktorých *tak trochu* pozná, na divadelnú hru sa teší preto, že v nej hrá slávna herecká rodina a veľmi jej záleží na tom ako vyzerá, pričom vie veľmi dobre o tom, že vyzerá dobre. Existuje mnoho ďalších príkladov, založených na Holdenovom čiernobielym videní sveta. Práve toto jeho zjednodušené videnie a následné neustále hodnotenie sveta okolo a postáv, ktoré tento svet obývajú, je veľmi kruté, často založené na domnienkach a fantázii. Takmer bez prestávky niečo hodnotí a komentuje. Niektoré jeho poznámky sú však veľmi duchaplné, ako napríklad už spomínané spomienky na Jane, kde pozitívne zhodnocoval jej záľuby a činy, ktoré sa mu páčili. Ak sa mu však niečo nepáči, sklzáva práve do pomerne nezmyselných komentárov, ako napríklad v situácii, keď sa ocitol ako svedok konverzácie Sally a nejakého jej známeho. Hovorí: „Ale nakoniec ju ten frajer zbadal, prišiel k nám a povedal jej ahoj. Mali ste vidieť ako jej to povedal. Mysleli by ste si, že sa nevideli najmenej dvadsať rokov. Mysleli by ste si, že sa ako dojčence kúpali v jednej vaničke alebo čo. Bolo to odporné. Ale sranda bola, že sa pravdepodobne stretli len raz, na nejakom snobskom mecheche.“<sup>56</sup> V tomto odseku je dobre vidieť kombináciu jeho odporu k dobre odhadnutému pokrytectvu, tentokrát skrývajúcejmu sa za povrchnosť a prehnane negatívneho komentára. Zo situácie, kde sa pozdravia dvaja ľudia, ktorí sa nejakým spôsobom poznajú, i keď zrejme povrchno, sa stáva *odporná* situácia.

Zaujímavé však je, že Holden trávi väčšinu času komentármi na účet ostatných postáv a ich pokrytectva, sám seba vytyčuje ako niekoho, kto toto chovanie dokáže vidieť a odsúdiť, voči sebe však zostáva v tomto smere slepý. I keď sám seba označí za veľkého

---

<sup>56</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 102.

klamára: „väčšieho klamára, ako som ja, ste jakživ nevideli,“<sup>57</sup> a dopúšťa sa práve nespočetného množstva krutých a na povrchných znalostiach a domnienkach založených komentárov a hodnotení, tieto aspekty pokrytectva u seba ako také nevníma. Dalo by sa povedať, že sám seba hodnotí neprímeraným spôsobom. Hovorí však, že najhoršie na dospelých pokrytcoch je, že ani nevedia, že sú pokrytci. Možno z tohto dôvodu si neuvedomuje vlastné pokrytectvo – keďže sa považuje za schopného odhaľovať ho, tak asi k nemu nepatrí. Túto jeho vlastnosť tiež pripisujem na vrub téme dospievania a prechodu z dieťaťa (nepokrytca) na dospelého pokrytca. On, Holden, takto vníma i svoju vlastnú, blížiacu sa dospelosť, čo je zrejmé z rozhovoru so Sally, keď jej vysvetľuje, prečo by bolo najlepšie odísť spolu preč z New Yorku hneď, a nie až po svadbe. Holden si svoj odchod z prostredia, ktoré vyslovene nenávidí<sup>58</sup> predstavuje detsky naivne a jednoducho. Má v pláne vybrať si z banky svoje úspory a vyraziť na západ, bývať v zruboch a až mu peniaze dôjdu, tak si jednoducho nájde prácu a hotovo. Sally ho vráti do reality, keď mu povie, že sú prakticky ešte deti a až budú dospelí a po škole sa vezmú, potom budú môcť odísť na mnoho zaujímavých miest. To sa už Holdenovi nepáči a v jeho reakcii môžeme opäť rozlúštiť jeho strach z dospelosti a následného pokrytectva, ktoré z jeho pohľadu ide s dospelosťou ruku v ruku. „Neexistuje iks fantastických miest, kam budeme môcť ísť keď skončím vysokú a tak. (...) To už bude niečo celkom iné. Budeme sa musieť zviazať s výťahom s kuframi a všetkými krámami. Budeme musieť každému zatelefonovať a lúčiť sa a z každého blbého hotela posielat pohľadnice a podobne.“<sup>59</sup> Pre Holdena je doba po tom, čo skončí vysokú školu, teda doba akejsi pomyselnej hranice skutočnej dospelosti, zároveň dobou, kde sa stane súčasťou sveta, ktorý považuje za pokrytecký. Dospelosť a pokrytectvo sú v tomto zmysle opäť jedna a tá istá vec. Nedokáže si predstaviť, že by mohol ako dospelý žiť iný život než ten, ktorý nenávidí teraz ako tínedžer na iných ľuďoch a to ho desí.

S pokrytectvom a Holdenovou neustálou potrebou sa vyčleňovať súvisí silný symbol v podobe červenej loveckej čiapky, ktorú nosí. Z tejto čiapky má veľkú radosť, chváli sa ňou spolubývajúcim, keď za ňu dostane kompliment, tak to chápe ako vypočítavú

---

<sup>57</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 14.

<sup>58</sup> Jeho postoj vystihuje úryvok: „Bohatstvo, ako ja školu nenávidím! A nielen školu. Všetko. Nenávidím život v New Yorku a vôbec. Nenávidím taxíky a autobusy na Madison Avenue so šoférmi, čo večne na teba revú, že sa vystupuje vzadu, nenávidím, keď ma niekto predstaví nejakému frajerovi, čo hovorí o Luntovcoch, že hrajú ako bohovia, nenávidím výťahy, v ktorých sa musím voziť ak chcem von, predavačov u Brooks, čo ti donekonečna skúšajú nohavice...“ In: Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 105.

<sup>59</sup> Tamtiež, s. 107.

lichôtku, a tak to skutočne vyzerá – pochválenie čiapky s vidinou napísaného referátu. Čiapka je popísaná podrobne, má dlhý šilt, klapky na uši proti zime a je výrazne červená. Holden ju nosí vždy, keď sa cíti zle – keď je smutný, nahnevaný, keď chce byť sám a keď mu chýba spoločnosť. Zaujímavým aspektom je možné prepojenie s jeho súrodencami. Sám Holden nemá červené vlasy, ale Phoebe rovnako ako Allie, sú popísaní s ohnivo červenými vlasmi, vďaka ktorým ich je vidieť už z veľkej diaľky. Pretože sa Holden v myšlienkach utieka k Alliemu vždy, keď sa necíti dobre, a v rovnakých chvíľach si na hlavu dáva i svoju čiapku, chápem ju ako symbolickú náhradu za stratené puto s mŕtvym bratom. Červená čiapka zastupuje ohnivé vlasy súrodenca.

Na jednej strane tvrdím, že Holden vidí svet veľmi čiernobielo, čo som sa snažila vyššie ukázať. Na druhej strane sa však nachádzajú detaily, ktoré ukazujú na jeho schopnosť hlboko nazrieť do fungovania spoločnosti a nastavovať jej zrkadlo. V tom, čomu Holden hovorí pokrytectvo, je skrytá kritika spoločnosti. Vo väčšine prípadov je ako pokrytecké označované to, čo je bežne spoločnosťou chápané ako normálne a bežné chovanie sa. Vadí mu, že sa ľudia na pohrebe jeho brata šli schovať pred dažďom, že Sally vyžaduje svadbu ako rituál, ktorým sa dá odštartovať spoločný život, že by mal chodiť do školy a podriaďiť sa pravidlám. Toto všetko je považované za spoločensky nutné pre *normálne* fungovanie spoločnosti. Hovorím o normálnom chovaní sa a o tom, že Holden sa proti nemu vzpiera. To ho dostáva na opačnú stranu – na stranu nenormálneho, šialeného. Ako pripomínajú Dashti a Bahar (2015), sám Holden často používa vety ako „It makes me so depressed I go crazy“<sup>60</sup>, kde je dôležitá práve časť *I go crazy*, teda *zbláznim sa*. Holden sa *ide zblázniť* skutočne mnohokrát a tak nastáva otázka toho, na akej strane spektra normálnosti sa nachádza a čo z toho môžeme vyčítať. Z jeho pohľadu sa *ide zblázniť* zo situácii, ktoré odporujú jeho zásadovosti, individualizmu a podporujú naopak stádovitosť, automatické odpovede na určité situácie, bez ďalšieho premýšľania o ich zmysluplnosti. Nehovorí však o nejakom spoločenskom šialenstve, ale o tom svojom, dá sa z toho usudzovať, že sám seba považuje za vymykajúceho sa tomu, čo je považované za normálne, vystupuje ako kritik týchto bežných praktík, zároveň je však súčasťou tejto spoločnosti a týkajú sa ho reštrikcie, ktoré vyplývajú z jeho odporu k normám a neschopnosti podriaďiť sa. Na jeho zásadách nie je nič zlého, avšak neschopnosť zaradiť sa ho nakoniec dostáva na stranu akéhosi nenormálna, ktoré ukončuje poznámka o tom, že

---

<sup>60</sup> Salinger, J. D.: *The catcher in the rye*. Back Bay Books, New York 1991, s. 17. V slovenskom preklade chýba dôraz na šialenstvo prítomný v originále, veta, ktorú som ako príklad použila je preložená ako: „To ma tak ubíja, že zúrim.“, In: Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 13.

sa v zariadení, kam sa po svojom dobrodružstve dostal, musí stretávať s psychoanalytikom a odpovedať na jeho otázky o tom, dalo by sa zovšeobecniť, či sa po skončení svojho pobytu začne chovať tak, ako sa od neho očakáva, teda chodiť do školy a podobne. „Všelijakí ľudia a hlavne jeden psychoanalytik, čo je tu, sa ma v kuse vypytujú, či sa už budem učiť, keď sa v septembri vrátim do školy. To je podľa mňa hlúpa otázka. Ako môžete vedieť, čo urobíte, kým to neurobíte? Odpoveď znie, že to nemôžete vedieť.“<sup>61</sup> V tejto ukážke z poslednej strany knihy je vidieť Holdenov postoj k spoločenským požiadavkám. Ako nekonformný, nenormálny článok spoločnosti bol poslaný na miesto, ktoré ho malo dať *do poriadku*, vrátiť ho do spoločensky prijateľných koľají, ale on si i v tejto situácii zachováva svoju jedinečnosť a nepristupuje na túto hru.

Dashti a Bahar (2015) prišli s ešte jednou zaujímavou myšlienkou, a tou je pýtať sa na skutočný stav spoločnosti, nie na ten predstavovaný ako samozrejmý. Pripomínajú situáciu, keď sa Holden chystá zapísať sa do hotela a dá si predtým z hlavy dole svoju červenú čiapku, aby nepôsobil divne. Potom, čo príde do svojej izby sa pozerá z okna, odkiaľ má výhľad do ďalších hotelových izieb a zisťuje, že je v skutočnosti v tom hoteli asi jediný *normálny* človek – v jednej izbe je nejaký muž, ktorý sa začne obliekať do ženských šiat a predvádza sa pred zrkadlom, v druhej izbe zas sedí pár, ktorý si navzájom plúva z úst do úst vodu. Spoločnosť je možno práve normálna len navonok, keď tak chce pôsobiť a zároveň chce potlačovať všetko iné, zložité a nezapadajúce, úchyľky patria tak nanajvýš do sféry súkromia. Holdenovým problémom je teda najskôr to, že sa ani nesnaží tváriť, že do spoločnosti zapadá, nie je ochotný pretvárky a ostáva sám sebou i za cenu určitého outsiderstva.

Medzi outsiderov a hrdinov na hranici spoločenského pochopenia patrí i Seymour Glass. Dôvod jeho zvláštneho správania sa je nám známy – trpí po návrate z druhej svetovej vojny zrejme na to, čomu dnes hovoríme posttraumatická stresová porucha. Nechcem tvrdiť, že je jeho stav z tohto dôvodu vážnejší než ten Holdenov, pretože aspekt vylúčenia zo spoločnosti na základe šialenstva sa v oboch prípadoch prejavuje jednoducho *inak*. Zatiaľ čo Holden je rôznymi ľuďmi neustále konfrontovaný kvôli svojej nekonformnosti, Seymour, majúci vážne psychické problémy, je sledovaný jednak ako niekto, komu je potrebné sa vyhýbať a jednak ako niekto, kto je síce zvláštny, ale nie je tomu prikladaná vlastne žiadna vážnosť. O jeho stave sa jeho manželka rozpráva

---

<sup>61</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 168.

s doktorom v bare pri pití a zabávaní sa, riešenie jeho situácie sa neprimerane odkladá a zľahčuje. Seymour je obeťou spoločnosti, ktorá ho vyslala ako vojaka bojovať za ňu, ale nie je ochotná ho prijať späť potom, čo sa z vojny vrátil ako ňou poškodený. Jeho šialenstvo je dospelou časťou postáv démonizované a zľahčované, deťmi nie je vnímané vôbec. Jeho smrť sa dá v tomto kontexte chápať ako výsledok neschopnosti spoločnosti vyrovnávať sa s tými, ktorí z akéhokoľvek dôvodu do nej nezapadajú.

### 3.3 Vzťahy

Ďalšia skupina motívov, ktorej sa budem venovať, sa týka tém ako je samotárstvo, odcudzenie a intimita. Ako som už písala vyššie, v románe *Kto chytá v žite* je výrazná Holdenova snaha individualizovať sa. S vedomým vyčleňovaním sa zo spoločnosti sa obvykle viaže túžba po samote. Holden je častokrát sám alebo premýšľa o tom, že by sám chcel byť. Väčšinu postáv vykresľuje vo veľmi negatívnom svetle, niet divu, že po ich spoločnosti netúži, keď ich má poväčšine za debilov, hlupákov a podobne. Vyhľadávanie samoty skrz negatívny prístup k ostatným ľuďom a veciam, ktoré robia alebo majú radi, prináša silný motív nenávisti. Náš hlavný hrdina Holden nenávidí celú škálu vecí, od filmov cez svojho spolubývajúceho, riaditeľa na strednej škole, až po ľudí, čo majú radi snobské divadelné predstavenia. Na prvý pohľad by tento motív mohol zapadnúť ako prvok týkajúci sa charakterizácie jeho osoby – je nahnevaný a nespokojný tínedžer, preto tvrdí, že všetko nenávidí. Pretože ale Holdena už poznáme lepšie, môžeme usudzovať, že sa za týmito výroky skrýva i niečo iné. Na jednej strane je tu nenávisť ako prvok vyčleňovania sa zo spoločnosti, ako spôsob, akým sa dá odlíšiť od ostatných. Na druhej strane sú tu konkrétne veci, ktoré Holden nenávidí, ako napríklad film. K tomu má špecifický vzťah, na mnohých miestach románu sa dočítame, že nenávidí film, a otázkou je prečo. Hneď na prvej stránke knihy sa dozvieme, že jeho brat D. B. býval výborným spisovateľom poviedok, no teraz je už v Hollywoode a „robí tam zo seba prostitúta“<sup>62</sup>. Holden obdivoval svojho brata spisovateľa ešte keď sa venoval vlastnému písaniu, keď je však v Hollywoode a za peniaze píše scenáre, podľa Holdena sa zapredal. Nenávisť k filmu teda súvisí so zapredaním sa pre peniaze. Ak to trochu rozvediem, problém nie je vo filme ako takom, ale v tom, čo predstavuje. V súvislosti s jeho bratom je metaforou pre zapredanie seba, svojej osobnosti a jedinečnosti výmenou za konformné napĺňanie ideí druhých. Holden nenenávidí všetky filmy, pretože sa dozvedáme i to, že občas berie so sebou do kina malú sestru Phoebe, a tá vždy vie, či je to dobrý alebo zlý film. Ani keď sa

---

<sup>62</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s.3.

nejedná o konkrétny prípad vzťahu k filmu a svojmu bratovi, nejde o film ako taký. Holdenovi vadia herci, a teda ľudia, a to i v divadelných hrách. Hovorí: „Predovšetkým nemám rád hercov. Nikdy sa nepohybujú na javisku ako ľudia. Iba si to namýšľajú. (...) A keď je nejaký herec naozaj dobrý, tak vždy je na ňom vidieť, že vie, že je dobrý, a to vám pokazí celý dojem.“<sup>63</sup> Problém je v ľuďoch, pretože Holdenovi, ako už vieme, vadí pretváрка a neautentickosť. Zlému hercovi sa nepodarí presvedčiť vás, aby ste uverili jeho roli a dobrý herec to so schopnosťou hrať preháňa a opäť nepôsobí ako človek, ktorého vlastne hrá. Nenávidením si Holden vytvára bublinu, akúsi vrstvu, ktorá ho má chrániť pred všetkým, čo mu nevyhovuje.

Z tohto dôvodu je problematickým aspektom jeho vyhľadávanej samoty paradox vznikajúci jeho neustálou túžbou po spoločnosti. Nenávidí ľudí alebo to aspoň tvrdí, a zároveň neustále chodí von, do spoločnosti, do barov, divadiel, múzeí, teda všade tam, kde nie je sám. Tam sa zas sťažuje na niektorých ľudí, ktorí sa tam s ním nachádzajú alebo ich berie ako bezmennú masu, v ktorej sa zameriava len na konkrétnych ľudí, a v tomto prípade nie je obvykle kritický, resp. je kritický menej než obyčajne. Práve táto jeho túžba po spoločnosti, či už je to neustála potreba snažiť sa o telefonát s Jane, stretávanie sa so Sally, tajný príchod domov len aby sa mohol porozprávať so svojou sestrou svedčí o tom, že v skutočnosti nechce ani tak byť sám, niekedy sa naopak zdá, že je zúfalý po ľudskej spoločnosti.

Holden teda vyhľadáva samotu z určitých dôvodov, ktoré som rozoberala vyššie. Na druhej strane samoty sa nachádzajú vzťahy s ostatnými postavami. Tým myslím vzťahy rôznej povahy, jednak vzťahy k rodinným príslušníkom, k učiteľom, rovesníkom a kamarátom, ale tiež vzťahy romantickej povahy. V krátkosti sa dá povedať, že Holden má problém so všetkými typmi vzťahov, pričom jeho samého trápia predovšetkým vzťahy s rodinou a vzťahy romantické.

Čo sa týka rodiny, z textu nikde nevyčítame, že by mal Holden priame problémy s rodičmi alebo súrodencami. Skôr naopak. Jediným problémom sa zdá byť smrť brata Allieho, ktorá Holdena, rovnako ako jeho rodičov, veľmi zasiahla psychicky. Práve preto sa v súvislosti s rodičmi Holden bojí toho, že by mohol ochorieť a zomrieť, že by to jeho mama so sestrou nezvládli. Keď mu je veľká zima a na vlasoch si nájde kúsok ľadu, bojí sa, že dostane zápal pľúc a zomrie. Má pocit, že sestra, ktorá je naňho citovo naviazaná by

---

<sup>63</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 94.

to ťažko niesla. Tak, ako on nemohol zniesť smrť brata. Holdenova cynickosť má korene práve v tejto strate, s ktorou sa stále nezmieril. V súvislosti so smrťou spomína motív cintorína, pohrebu. Pohreb je vo všeobecnom chápaní považovaný za rituál, pri ktorom sa pozostali lúčia s niekým, kto zomrel. Nie je bez zaujímavosti, že Holden sa nevie zmieriť so smrťou brata a mnohokrát sa naňho obracia a rozpráva sa s ním (resp. rozpráva k nemu), a zároveň on sám na jeho pohrebe nebol, takže sa tohto rituálu nezúčastnil. Okrem toho má pohreb spojený s negatívnymi asociáciami, ktoré sa až toľko nevzťahujú k smrti ako takej, ako skôr k obavám o to, kde sa vďaka pohrebu a následnému uloženiu na cintorín bude jeho milovaný brat nachádzať, resp. kde sa bude on sám nachádzať, ak by zomrel. Pohreb pre Holdena znamená množstvo vzdialenejších príbuzných s ich zlými vlastnosťami, ako napr. starý otec, ktorý číta nahlas mená ulíc alebo teta, ktorej smrdí z úst, sám cintorín potom miesto s náhrobkom, kde je mŕtvy obklopený množstvom ďalších mŕtvych – to všetko sa Holdenovi veľmi protiví. Utešuje sa, že ak by zomrel teraz on, aspoň by na tom pohrebe nebola Phoebe, pretože je ešte na to malá. Jeho cynickosť vo veciach smrti vyjadruje veta: „Keď raz naozaj umriem, pevne dúfam, že sa nájde nejaký rozumný človek, ktorý ma jednoducho hodí do rieky alebo kam.“<sup>64</sup>

Smrť je motívom, ku ktorej sa odkazuje cez niekoľko ďalších symbolov na rôznych miestach diela. Medzi prvými z nich je muž, po ktorom je pomenované krídlo internátu, kde Holden býva. Tento muž zbohatol na podnikaní v pohrebníctve a Holden k tomu má niekoľko poznámok. Neverí mu, hovorí napríklad: „Mali ste toho starého Ossenburgera vidieť. Pravdepodobne tých nebožtíkov len strčí do vreca a normálne hodí do rieky.“<sup>65</sup>

Ďalším jeho stretnutím so smrťou bola samovražda jeho spolužiaka, Jamesa Castla, ktorý vyskočil z okna potom, čo ho iní chlapci nútili odvolať to, čo o jednom z nich povedal. Podľa Holdena mal v pravdu v tom, čo povedal a svojím spôsobom obdivuje, že radšej, než aby podľahol tlaku a odvolal niečo, za čím si stál, obetoval svoj život – zomrel za myšlienku. Ku všetkému mal na sebe rolák, ktorý si od Holdena požičal. K tomu sa vzťahuje i ďalšie zamyslenie sa nad smrťou, ktoré prichádza od jeho bývalého učiteľa Antoliniho. Ten si u Holdena získal sympatie, pretože ako jediný sa neštítal znetvoreného tela Jamesa Castla a šiel ho odniesť zakrytého v svojom saku. To bol prístup k smrti, ktorý obdivoval. Je to podobné, ako mu vadilo, že na Allieho pohrebe akonáhle začalo pršať sa všetci rozutekali do svojich áut skryť sa, jediný Allie tam musel zostať. Antolini sa ako

---

<sup>64</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 124.

<sup>65</sup> Tamtiež, s. 15.

keby symbolicky zachoval opačne k tejto situácii, nenechal Jamesa samého vo svojej smrti. Od Antoliniho tiež pochádza výrok, ktorý presne vystihuje Holdenov postoj k životu: „Známkou nezrelého človeka je, že chce za nič vznešene zomrieť, kým známkou zrelého človeka je, že chce pre niečo pokorne žiť.“<sup>66</sup> Holdenov vzťah k smrti vychádza zo strachu, ktorý nadobudol pri strate svojho brata. Tvrdím, že mu ani tak nevadí smrť sama o sebe, ako mu vadí, že svet prišiel o úžasného človeka (v prípade brata Allieho), alebo že by jeho rodina mohla stratiť ďalšieho člena a trpieť tým. Z kritiky muža s pohrebníckou firmou – obchodníka so smrťou, ľudí, ktorí sa podľa Holdena nezachovali správne na bratovom pohrebe a nakoniec jeho vlastné pranie, aby ho niekto namiesto pohrebu hodil do rieky vyplýva, že mu viac ako smrť vadia spoločenské rituály so smrťou spojené – pohreby, na ktoré chodia ľudia z povinnosti, peniaze vynaložené na pohreby, to, že niekto na pohreboch zbohatne natoľko, že môže sponzorovať celé krídlo internátov. Ešte tu existuje jeden rozpor v Holdenových tvrdeniach a činoch, ktorým je to, že napriek tomu, že sa obáva svojej smrti neustále fajčí a fajčenie popisuje ako svoj charakteristický rys. Sám si k smrti pomáha, cigarety symbolizujú pomalú, plíživú smrť, ktorú vyhľadáva.

S rodinnými vzťahmi sa spája tiež motív vylúčenia zo školy, i keď len zdanlivo, pretože vylúčenie zo školy neustále ostatné postavy, ako napríklad učiteľ Spencer alebo bývalý učiteľ Antolini či nakoniec sestra Phoebe, spájajú s jeho rodičmi a s tým, čo na to povedia, ako sa zachovajú a podobne. Phoebe dokonca neustále opakuje: „Ocko ťa zabije.“<sup>67</sup> Holden však napriek tomu necíti žiadne zvláštne výčitky za svoje opätovné vylúčenie zo školy, o ktorom hovorí, že rodičov určite poriadne našťve, pretože je to už jeho štvrtá škola - motív vylúčenia zo školy sa totiž týka viac chápania Holdena ako osobnosti, než vo vzťahu k rodičom. Vylúčenie zo školy je spojené s jeho neschopnosťou byť aktívny a zapojiť sa do bežného života, nie je schopný prekonať svoje zábrany a zapadnúť do kolektívu. Rovnako ako samotné navštevovanie daných škôl, i ich opúšťanie ide tak akosi mimo neho – na konci svojho rozprávania spomenie ďalšiu školu, do ktorej má chodiť, ale to je všetko.

Rovnako zaujímavá je i situácia okolo romantických vzťahov Holdena k ženám. Motív intimity je v románe demonštrovaný niekoľkými konkrétnymi aplikáciami, pričom každá z nich predstavuje iný pohľad na intimitu. Postupne preberiem všetky. Prvou ženskou postavou, ktorá nepatrí do rodiny, a o ktorej nám Holden niečo málo prezradí, je

---

<sup>66</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s.149.

<sup>67</sup> Tamtiež, s. 131-138.

Selma Thurmerová, dcéra riaditeľa školy Pencey. Holden ju popisuje ako dievča s veľkým nosom a nechtami ohryzenými do krvi, aspektami, ktoré nie sú typické pre niekoho atraktívneho, on však hovorí, že sa mu páči a hlavne sa mu na nej páči, že nikomu nepredhadzuje, že jej otec je *veľké zviera*. Selma predstavuje charakternú postavu, ktorá i keď nie je atraktívna, vzhľadom slúži ako ukážka toho, čo si Holden na ženách cení.

Ďalšou postavou je Jane. O Jane sa na rozdiel od Selmy nedozvedáme nič o jej vzhľade, dozvedáme sa však mnoho detailov o jej správaní sa, rôznych zvláštnostiach, ako napríklad to, že si v hre dáma necháva všetky dámy v zadnom rade. Možno práve absencia popisu vzhľadu slúži ako charakteristika, ktorá ukazuje na to, že na jej vzhľade nie je nič zvláštneho, resp. že je pekná. Jane reprezentuje to, na čom Holdenovi skutočne záleží, predstavuje intimitu založenú duchovne. Minimálne v jeho predstavách. Pretože vieme, že spolu nezažívali telesnú intimitu, ale boli si veľmi blízki nejakým iným spôsobom – rozprávali sa, chodili spolu do kina, držali sa za ruku, trávili spolu veľa času, hrali dámu, atd. Pretože tam chýba telesnosť, tento vzťah je detsky úprimný a čistý. To však neznamená, že Jane je taká i mimo Holdenových spomienok a predstáv, pretože v súvislosti so Stradlaterom sa objavuje možnosť jej druhej stránky. Stradlater je v Holdenovom pojatí veľmi pekný, zároveň namyslený chlapec, hovorí o ňom, že je sexuálny maniak a v hádke mu povie, „že si namýšľa, že sa môže vyspať s každou babou, na ktorú dostane chuť.“<sup>68</sup> O priebehu svojho rande s Jane Holdenovi nechce nič prezradiť, dozvedáme sa len, že prebiehalo v aute trénera basketbalového družstva, ktoré v tomto ohľade nemal z Holdenovho pohľadu valnú povest', a to, že určite nehrali dámu. Z tohto sa dá usudzovať, že Holdenova predstava Jane sa v nejakom ohľade bude líšiť od reality. I keď naďalej tvrdí, že si je istý tým, že Jane by so Stradlaterom nič nemala, z jeho reakcie to tak zrejme nie je. Keď mu totiž Stradlater odmietne povedať, či s Jane niečo mal alebo nie, Holden naňho fyzicky zaútočí neskôr i slovne, vôbec sa nekontroluje. Toto je zaujímavé z toho dôvodu, že Holden zaujíma v tejto situácii veľmi aktívny postoj, púšťa sa do bitky, ktorú ma vopred prehranú, pretože nechce, aby mu niekto, koho považuje za *debila* pokazil obrázok Jane, ktorý si uchováva v pamäti v ideálnej podobe. V ostatných prípadoch, ktorých je mnoho, vždy, keď má možnosť či už ísť za Jane osobne a pozdraviť ju alebo jej zavolať, vždy to na poslednú chvíľu vzdá. Jane symbolizuje určitý ideál, niečo, čo si Holden váži a zároveň to nie je preňho ľahko dosiahnuteľné, niečo na čom mu záleží a zrejme práve z tohto dôvodu nie je schopný získať, snažiť sa o to.

---

<sup>68</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 36.

Na opačnom poli dostupnosti sa nachádza Sally. Sally je podľa popisu krásne dievča, ktoré to o sebe veľmi dobre vie. Zároveň má o Holdena záujem, je preňho dostupná. Vieme, že mu zdvihne telefón i keď volá v noci a rozpráva sa s ním, i keď je opitý, bozkáva sa s ním v taxíku, hovorí mu, že ho miluje a plánuje si ho vziať. Iniciátorom väčšiny z týchto činov je Holden, ona mu ich ochotne opláca. Dôležité je ale uvedomiť si, že Holden po každom ústretovom kroku, možno je lepšie povedať, po každej intímnosti, ktorú vykoná smerom k nej ľutuje. Po situácii v taxíku, kde sa so Sally bozkával, hovorí: „Potom – to vám hovorím len preto, aby ste vedeli, aký som cvok – keď sme sa vymotávali z toho vášnivého objatia som jej povedal, že ju milujem a tak. Nebola to, samozrejme, pravda, lenže vtip je v tom, že keď som jej to hovoril, myslel som to úplne vážne.“<sup>69</sup> Sally je reprezentáciou motívu sexuality alebo intimity, ktorý so sebou nesie povrchnosť, dostupnosť a pragmatickosť. Sally Holdena priťahuje na základe svojho vzhľadu, čo sa dá vzhľadom k tomu, čo sa mu páči na Jane, označiť za povrchné, Sally je však zároveň nositeľkou bežných a praktických hodnôt svojej doby a veku, čo sa prejavuje v plánovaní toho, čo sa bude s nimi diať v budúcnosti, svadby a života po nej. Holden má k ženám úctu a nejde o to, že by Sally akosi využíval čo sa jej intimity týka, skôr ju berie ako nejakú istotu, ktorú má tak nejak po ruke, čo teda tiež nejde označiť za úplne pozitívny prístup. V jeho prospech mu nahrávajú situácie, ako je tá, ktorú som naznačila posledným citátom, takýchto sa v ich interakcii nachádza niekoľko – teda že tvrdí, že v tú chvíľu, čo jej hovorí že ju miluje, že si ju chce vziať, že s ňou chce odcestovať mimo civilizáciu, že v tú chvíľu to myslí vážne, i keď si následne uvedomuje svoj omyl. Táto vlastnosť ukazuje na Holdenovu citovú labilnosť a nevypelost’.

Okrem týchto ženských postáv jeho veku sa stretáva ešte s paňou stredného veku, ktorá je matkou svojho spolužiaka, mladou prostitútkou asi v jeho veku, tromi ženami v bare a s bývalou priateľkou svojho brata. Spolužiaková mama sa Holdenovi páči, je na úrovni, je pekná a milá, hovorí o nej, že je fajn. Tá funguje ako materská figúra, je dobrosrdečná a starostlivá, Holden jej klame o tom kto je a potom má výčitky, že to spravil. Táto žena ale nefunguje ako sexuálna bytosť práve preto, že v nej existujú silne prítomné materské vlastnosti. To je podtrhnuté i pri Holdenovom stretnutí sa s mníškami, pri ktorom hovorí, že mu práve jedna z mníšok pripomína túto ženu. Postava mladej prostitútky Sunny naopak už z povahy svojho povolania funguje ako čistý symbol sexuality. Sunny je prostitútka, ktorá je pripravená poskytnúť za peniaze sex a toto

---

<sup>69</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 101.

i vyžaduje po Holdenovi ako svojom zákazníčkovi. Akonáhle sa však blíži možnosť s ňou mať sex (vieme, že Holden je panic), Holden spanikári a nechce s ňou nič mať. Keď sa vyzlečie, dokonca hovorí: „Viem, človeka by malo šialene vzrušiť, keď baba vstane a pretiahne si šaty cez hlavu, ale mňa to nevzrušilo. Vzrušenie bolo to posledné, čo som v tej chvíli pociťoval. Oveľa väčšmi ma to ubíjalo, ako vzrušovalo.“<sup>70</sup> Sunny nalieha aby robili to, kvôli čomu prišla, ale Holdenovi sa do toho nechce, uvažuje o tom, že keď si kupovala tie šaty čo mala na sebe, predavač netušil, že je prostytutka a to ho robilo smutným. Prostitútka Sunny predstavuje samú hranicu intimity, čistú, povrchnú sexualitu, ktorá sa dá kúpiť. A to je za hranicou toho, čo je pre Holdena prijateľné. I keď sa v knihe niekoľkokrát priznáva k tomu, že sa mu dievčatá všeobecne veľmi páčia, sex s prostytutkou preňho nie je. Chce sa s ňou nakoniec len rozprávať, zaplatí jej dohodnutú čiastku, s ktorou ona nakoniec nesúhlasí, a ešte ho okradne. Je to stelesnenie škodlivosti a akejsi skazenosti, mladá a pritom skúsená, profesionálna prostytutka. A nakoniec tu máme už spomínané tri ženy z baru. Tie sú popísané ako škaredé a hlúpe, Holdenovi sú úplne ľahostajné a chce si s nimi len zatancovať. Predstavujú stereotyp nezaujímavých hlúpych žien, ktoré túžia v New Yorku len po jednom, a to je stretnúť nejakú celebrity. Snaží sa s nimi zblížiť len do tej miery, aby s ním šli tancovať, kratochvíľa na zabitie nudy.

Postupným zoznamovaním sa so spomínanými ženskými postavami prenikáme do Holdenovho vnútra a odhaľujeme po čom túži, čo nechce a čo nemôže dosiahnuť. Na jeho vzťahu so ženskými postavami sa ukazujú jeho problémy s intimitou a vlastná neistota. Sám o sebe hovorí, že je ešte panic a vždy keď má nejakú príležitosť sa s nejakým dievčaťom zblížiť, niečo mu do toho príde – napríklad tréma alebo nervozita z možného príchodu rodičov. Opäť jeden z príkladov jeho nedospelosti, a z toho plynúcej neistoty a nerozhodnosti. K tomu sa viaže i akýsi strach z homosexuality. Z toho, čo o ňom vieme homosexuál nie je, sám je si sebou však natoľko neistý, že ho desí, že by sa ním mohol stať, desia ho narážky známeho, ktorý údajne vie o všetkých známych gayoch a nakoniec ho vydesí jeho bývalý učiteľ Antolini, keď ho spiaceho hladká po vlasoch. Holden je homofóbny, čo sa dá čítať ako znak jeho vlastnej sexuálnej neistoty, plynúcej z vlastnej túžby po intimite, ktorú nie je schopný dosiahnuť.

---

<sup>70</sup> Salinger, J. D.: *Kto chytá v žite*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2006, s. 76-77.

## Záver

V predloženej diplomovej práci s názvom *Kto chytá v žite a Deň ako stvorený pre banánové rybičky – analýza motívov* sa zaoberám motivistickou analýzou týchto dvoch diel. Na jej začiatku som predstavila kľúčové pojmy ako sú motív, udalosť či motivácia a uviedla som ich do vzájomných vzťahov. Pokračovala som vymedzením pojmu postava, ktorého problematiku som vyjadrila skrz niekoľko teoretických koncepcií, medzi ktoré patrí tá mimetická, štrukturalistická alebo pozícia kognitívnej naratológie. Vďaka predstaveniu použitých rozprávačských stratégií som naznačila úskalia spojené s vysoko subjektivizovaným rozprávaním.

V druhej časti som sa venovala jednotlivým aspektom toho, čo patrí pod tzv. masku postavy. V rámci toho som sa venovala znakom skrytým vo vzhlade hlavnej postavy, napríklad šedivým vlasom šestnásťročného Holdena Caulfielda ukazujúcim na paradox mladého, životom skúšaného starca alebo priestoru, v ktorom sa pohybuje, kde som sa dostala k úlohe školy a jej možnému vplyvu na mladého človeka. V prípade *Kto chytá v žite* sa ukázala možná súvislosť medzi zlyhaním školy ako inštitúcie, ktorá má za úlohu sprostredkovať deťom úvod do sveta a následným Holdenovým zlyhaním v zapojení sa do tohto sveta, k čomu mi poslúžila filozofická perspektíva Hannah Arendtovej. Veľká časť druhej kapitoly bola venovaná jazyku a reči ako charakter vytvárajúcemu prvku, kde sa mimo iné ukázalo, ako prehnaná prekladateľská kreativita narušuje celý spôsob akým, chápeme postavy.

V poslednej časti som sa venovala kľúčovým motívom, ktoré som zaradila pod základné témy, ktorým sa Salinger v analyzovaných dielach venuje, ako dospievanie, odcudzenie sa spoločnosti a vzťahy. Rozpracovala som motív detstva a dieťaťa, kde sa ukázala rola, akú v jeho diele hrajú – racionálnych a neskazených osobností, ktorých nevinnosť a jedinečnosť je potrebné chrániť. Predovšetkým v románe *Kto chytá v žite* je vidieť detstvo v jeho idealizovanej podobe, ako stav, ktorý by sa mal chrániť a navždy udržiavať, i keď je si aj hlavný hrdina, ktorému je táto túžba pripísaná, vedomý nemožnosti tejto úlohy. V *Dni ako stvorenom pre banánové rybičky* sa stretávame s deťmi, ktoré sú dobré a vnímavé, ale nie sú natoľko idealizované, ukazuje sa tu i jemná výchovná snaha hlavnej postavy.

Na začiatku práce som si položila otázku, či je skutočne *Kto chytá v žite* bildungsroman a teraz sa ju pokúsím zodpovedať. Domnievam sa, že je zaradenie tohto

románu pod tento žáner problematické. Stretávame sa s mladým človekom, tínedžerom, ktorý má mnoho problémov na hneď niekoľkých rovinách. Má problém so svojou minulosťou, ku ktorej sa viaže predovšetkým smrť brata, so svojou prítomnosťou, ku ktorej sa viaže opakované vylúčenie zo školy, a hlavne svojou budúcnosťou, ktorá je v jeho prípade absolútne nejasná. Mal by dospieť, chovať sa zodpovedne a prevziať zodpovednosť za svoje činy. On sa však svojej detskej stránky vzdať nechce. Tu sa teda nachádza veľký konflikt, opäť pre žáner bildungsroman typický. Problém žánrového zaradenia však vidím v tom, že v rámci bildungsromanu by mal hlavný hrdina konflikt vyriešiť, zo svojich chýb a činov sa poučiť a nakoniec aj dospieť - a toto sa v Holdenovom prípade nenaplní. Holden retrospektívne analyzuje svoju cestu, hodnotí a komentuje ju. Už len na základe toho, že nám rozpráva príbeh zo svojej minulosti a zo svojho súčasného postavenia, nedáva nijak najavo, že sa poučil a že sa na svoj život pozerá inak, vraví mnoho. Holden Caulfield sa behom svojej cesty ocitá na rôznych miestach, v rôznych situáciách a s rôznymi ľuďmi, no od začiatku rozprávania až po jeho koniec koná rovnako, na základe rovnakých princípov a hodnôt, za akými si stojí na začiatku.

Jeho pohľad na svet okolo seba je veľmi kritický. Kritizuje však väčšinou prejavy a vlastnosti spoločnosti reprezentované skrz typických jednotlivcov, ktoré sa dajú označiť za negatívne - ako je pokrytectvo, kam spadá povrchnosť, márnivosť, snobstvo, pretváрка a pod. Tieto negatívne javy sú ostatnými postavami chápané ako bežné, resp. nijak sa nad nimi nepozastavujú a naopak nad Holdenovými kritickými názormi sa pozastavujú. Zmena jeho vlastného postoja, to čo by sa dalo zamieňať za dospelosť, by znamenala zradu voči všetkému, za čo sa v rámci románu postavil. Ak by výrazom dospelosti mala byť zmena pohľadu na tieto negatívne javy v spoločnosti a s tým súvisiaca konformita, došlo by vlastne k premene Holdena na, jeho slovami, pokrytca, čo považujem za nežiaduce. Aj jeho pohľad na svoj životný účel, ktorý v jednom bode nachádza, chytanie detí v žite, sa absolútne vzpiera tomu, čo od neho chceli rôzni ľudia ako predstavitelia spoločnosti počuť, keď sa ho pýtali na jeho predstavu svojej budúcnosti. Nemyslím si preto, že sa v tomto bode naplnila akási definícia žánru bildungsroman, a pretože ho považujem za kľúčový, odmietam toto žánrové zaradenie.

## **Pramene**

SALINGER, Jerome David. *Kto chytá v žite*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2006. ISBN 80-220-1350-1.

SALINGER, Jerome David. *The catcher in the rye*. New York: Back Bay Books, 1991. ISBN 978-0-316-76948-8.

SALINGER, Jerome David. *Devět povídek*. Vyd. 4., V Knižním klubu 2. Překlad Luba Pellarová, Rudolf Pellar. Praha: Knižní klub, 2011. ISBN 978-80-242-2885-3.

## **Sekundárna literatúra**

ARENDTOVÁ, Hannah. *Krize kultury: (Čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha: Mladá fronta, 1994. Váhy (Mladá fronta). ISBN 80-204-0424-4.

ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-4-4.

DASHTI, Sorour Karampour and Ida Baizura Binti BAHAR . "Resistance as madness in The Catcher in the Rye." *Theory and Practice in Language Studies* 5.3 (2015): 457+. *Literature Resource Center*. Web. 13 May 2016. Dostupné na: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA447286642&v=2.1&u=karlova&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=fc3834cf0ee4d8e65c84fec8906f69e1>

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, 142 s. Scholares. ISBN 978-80-87855-13-3, s. 50.

GENETTE, Gérard. *Narrative discourse revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988. ISBN 0801495350.

Gin Foundry: Tom Collins. *Gin Foundry* [online]. [cit. 2016-05-21]. Dostupné na: <http://www.ginfoundry.com/cocktail/tom-collins-cocktail/>

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

KRATOCHVÍL, Karel. Rozbor uměleckého díla - Kompozice literárního díla. *Atterdag* [online]. [cit. 2016-01-08]. Dostupné na: <http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/>

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

REYNOLDS, Kimberley. Perceptions of childhood. *The British Library* [online]. [cit. 2016-06-11]. Dostupné na: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/perceptions-of-childhood#authorBlock1>

The Catcher in the Rye. *Time* [online]. 2008 [cit. 2016-05-21]. Dostupné na:  
<http://entertainment.time.com/2011/01/06/removing-the-n-word-from-huck-finn-top-10-censored-books/slide/the-catcher-in-the-rye-2/>

TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. ISBN 26-077-70.