

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

# Bakalářská práce

Štěpánka Šebková

Něžné odrazy a ironické kontrasty: Percepce ženských figur a motivů ve  
vybraných prózách Bohumila Hrabala a Milana Kundery

Tender Reflections and Ironic Contrasts: Perception of Female Characters  
and Motifs in Selected Works of Bohumil Hrabal and Milan Kundera

Praha 2024

Studijní obor: Český jazyk a literatura

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

## Poděkování

Děkuji panu prof., PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za vždy laskavý přístup, cenné rady a podporu při vedení mé práce.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 12. 2024

Štěpánka Šebková

**Klíčová slova:**

Bohumil Hrabal, Milan Kundera, ženské postavy, percepce ženských postav, tělesnost v literatuře

**Key words:**

Bohumil Hrabal, Milan Kundera, female characters, perception of female characters, physicality in literature

## Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na hloubkovou analýzu ženských motivů a jejich problematického vnímání ve vybraných prózách Bohumila Hrabala a Milana Kundery. Nesnaží se o letmou analýzu větší škály textů, ale na hloubkovou analýzu úzkého, ale nosného materiálu. Práce se věnuje i recepčnímu a dosavadnímu interpretačnímu rámci, protože právě zobrazování žen je u obou autorů pokryto řadou nepodložených hypotéz, klišé atd. V neposlední řadě se interpretace odvíjí i od jejich vzájemné komparace.

## Abstract

The bachelor's thesis is an in-depth analysis of female motifs and their problematic perception in selected works by Bohumil Hrabal and Milan Kundera. It focuses on an in-depth analysis of a select, yet significant set of texts, rather than a broad and superficial overview. The thesis also looks at the reception and the existing interpretative framework, since it is the depiction of women in both authors that is covered by several unsubstantiated hypotheses, clichés, etc. Finally, the interpretation is based on their comparison with each other.

# OBSAH

1	ÚVOD .....	6
2	METODOLOGIE .....	8
3	SYMPOSION .....	11
3.1	PLATÓNŮV SYMPOSION, KUNDEROVA IRONIE?.....	11
3.2	KOMPOZICE, NARACE, DĚJ .....	12
3.3	ALŽBĚTA .....	13
3.4	KONKLUZE .....	15
4	ŽERT .....	17
4.1	KOMPOZICE.....	17
4.2	ČTYŘI VYPRAVĚČI .....	17
4.3	ČASOVÁ PÁSMA ROMÁNU .....	19
4.4	HELENA .....	19
4.5	LUCIE.....	22
4.6	KONKLUZE .....	25
5	JARMILKA.....	27
5.1	VARIANTNOST .....	27
5.2	ŽÁNŘ A ČASOPROSTOR .....	28
5.3	JARMILKA .....	28
5.4	KONKLUZE .....	31
6	POSTŘÍŽINY.....	32
6.1	MARYŠKA .....	32
6.2	KONKLUZE .....	39
7	KOMPARACE.....	40
7.1	ÚVOD .....	40
7.2	TĚLESNOST.....	40
7.3	MUŽSKÁ PERCEPCE ŽENSKÝCH FIGUR .....	42
7.4	DROBNÉ MOTIVY KE KOMPARACI .....	44
7.4.1	<i>Prostředí</i> .....	44
7.4.2	<i>Bezútěšnost</i> .....	44
7.4.3	<i>Nomen omen?</i> .....	45
8	ZÁVĚR.....	46
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	48

# 1 Úvod

Při čtení próz Milana Kundery a Bohumila Hrabala vždy vyvstává na mysl problematická prezentace a percepce ženských figur v narativech. Oba autoři zdánlivě přistupují k ženským figurám odlišně. Na otázku, co Kunderovy a Hrabalovy ženy pojí a co je naopak odlišuje, se zaměřuje naše bakalářská práce.

Práce se nesnaží o komplexní analýzu a charakteristiku všech ženských figur obsažených v kompletním díle obou autorů, neboť ta by vedla k jejich fádnímu zobecnění. Zaměřujeme se na konkrétní ženské figury, na motivy s nimi spojené a na jejich percepci mužskými postavami v narativu. Od Milana Kundery jsme proto vybrali povídku *Symposion* a román *Žert*; od Bohumila Hrabala povídku *Jarmilka* a novelu *Postřižiny*. Od autorů próz se práce distancuje ve smyslu toho, jak jsou jejich osobnosti a názory zažité v dnešní společnosti. Jinými slovy se tedy zaměřujeme se na interpretaci výrazných ženských figur v jednotlivých prózách, věnujeme se jejich analýze, mužské percepci a interakcím s jinými postavami v dílech.

K jednotlivým dílům přistupujeme skrze sémiotickou, strukturalistickou interpretaci textového materiálu, a to pomocí metody pečlivého čtení. Tento přístup nám pomáhá se oprostit od jednotlivých autorů próz a poskytuje nám možnost se zaměřovat pouze na samotný text, nezanesený vnějšími vlivy. K dosažení tohoto cíle se opíráme zejména o následující odbornou literaturu: *Svět románů Milana Kundery* od Květoslava Chvatíka; *Bohumil Hrabal, Pokus o portrét* od Jiřího Pelána a *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* Milana Jankoviče. Tyto knihy přistupují k dílům obou autorů podobně – skrze strukturalismus. V kapitole o metodologii využíváme zvláště následující odbornou literaturu: *Naratologie, Strukturální analýza vyprávění* od T. Kubíčka, J. Hrabala a P. Bílka; *Poetika vyprávění* od Shlomith Rimmon-Kenan.

Struktura práce se dělí na dva hlavní oddíly: prózy Milana Kundera a prózy Bohumila Hrabala. Postupujeme podle jednotlivých autorů, protože pak práce působí koherentněji, než kdybychom postupovali například podle žánrů jednotlivých próz. Každou prózu analyzujeme zvlášť s důrazem na jednotlivé ženské figury a jejich mužskou percepci v příběhu. Jak jsme již zmiňovali – nesnažíme se o komplexní interpretaci

celkového narativu – pro dosažení cíle naší práce to není nutné. Na konci každé kapitoly následuje konkluze. Ta nám dopomáhá ke shrnutí hlavních myšlenek a poznatků, ke kterým jsme v rámci jednotlivých interpretací došli, a jaký pro nás mají význam. Finálním krokem, k němuž celá práce spěje, je samotná komparace ženských figur, mužských percepcí a motivů, jež se k ženským figurám váží.

Cílem naší práce je komparace ženských postav u dvou autorů, kteří ženské figury prezentují rozdílným způsobem. Hledáme průsečíky v percepci žen a poukazujeme na jejich odlišnosti, to celé na časovém poli prozaické tvorby druhé poloviny dvacátého století.

## 2 Metodologie

Při interpretování daných literárních textů vycházíme z jedné z teorií interpretace postav uvedené v knihách *Naratologie*, *Strukturální analýza vyprávění* Kubíčka, Hrabala a Bílka a *Poetika vyprávění* Rimmon-Kenan. Ty přistupují k interpretaci postav jako součásti textu pomocí sémiotického přístupu k ní. Pro postavu je používáno pojmu **figura**, aby nebyl implikován přístup druhý – mimetický, který chápe existenci postavy jako součásti reálného světa a přesahuje hranice samotného textu (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 59).

My se zaměříme na strukturalistický, sémiotický přístup k interpretaci figur. Ten vnímá figuru jako konstrukt vytvořený ze slov a nepředpokládá její existenci v reálném světě. Figura neexistuje mimo hranice svého textu, působí jen v jeho rozsahu a nezachází za něj. Řídí se podle pravidel, která jsou textovým materiálem nastavena a zkoumána je jen z pohledu jazykových prostředků, kterými je konstruována.

Figura v textu funguje jako znak, je textologizovaná. Nepřikládá se jí nadměrná váha v kontrastu s jinými složkami literárního díla. Uplatňuje se v rámci režimu zvláštního světa – uzavřeného, sémiotického a znakového konstruktu (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 59).

Tento přístup interpretace literární figury je v souladu s aplikováním tzv. **close reading**, jenž je druhým stavebním kamenem při interpretaci děl, kterými se budeme v práci zabývat. Close reading neboli pečlivé čtení je metoda čtení a interpretace literárních textů, kladoucí důraz na jazyk, strukturu textu a konkrétní význam každého jazykového prvku. Jeho průkopníkem se stalo hnutí literární vědy New criticism (Hilský, 1976, s. 71).

Martin Hilský ve své knize *Angloamerická "nová kritika"* o pečlivém čtení píše: „Ideál takzvaného pečlivého čtení (close reading) rozebírá text literárního díla v jeho celistvosti, zkoumá vztah každého jazykového detailu k celku textu, vychází maximálně z kontextu díla, nikdy nezkoumá význam slov či básnických obrazů izolovaně. Odsouvá tedy do pozadí historické okolnosti vzniku díla a životopis autora.“ (Hilský, 1976, s. 71).

Podle slov Hilského a v souladu s konceptem pečlivého čtení se i naše práce distancuje od historického kontextu děl a životopisů obou autorů. Jejich zahrnutí by bylo redundantní.

Sémiotický přístup se dá nosně uplatnit u interpretace ženských postav povídky *Symposion* i románu *Žert*. Sám vypravěč románu *Nesnesitelná lehkost bytí* uvádí: „Bylo by hloupé, aby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily. Narodily se nikoli z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či jedné základní situace.“ (Kundera, 2015b, s. 49).

Kundera používá figury jako východiska kompoziční výstavby svých děl. Nejsou psychologicky věrné ani hlouběji realisticky prokreslené. Chvatík ve své knize studií *Svět románů Milana Kundery* píše: „Rozhodujícím prvkem vystupujícím u Kunderových literárních postav do popředí je jejich sémiotický charakter, okolnost, že vypravěč skládá jejich obraz z řady autonomních znaků, akcentujících jejich intelektuální fyziognomii.“ (Chvatík, 2014, s. 159). Východiska každé figury jsou nám odhalována na začátku textu. Jsou to většinou malé podněty, od kterých je daná figura vypravěčem později rozvíjena a tvořena. Jejím jádrem se stává určitý existenciální problém, který je figurou hluboce prožíván skrze děj (Chvatík, 2014, s. 159–160).

Skutečnost, že vypravěč akcentuje existenci figury jen v mantinelech textového materiálu, je podle Chvatíka důvodem, že je čtenářsky náročné se do literárních figur dostatečně vcítit. Jediný, kdo je schopný chápat postavy v jejich úplnosti, je sám vypravěč, který postavy tvoří (Chvatík, 2014, s. 159). V rámci povídky *Symposion* existuje auktorální vypravěč. V rámci románu *Žert* pak fungují čtyři vypravěči v první osobě: Ludvík, Helena, Jaroslav a Kostka. V pozdějších autorových románech se vypravěč staví opět do pozice vševědoucího, který se v myšlenkách a citech postav vyzná nejlépe.

U Bohumila Hrabala se sémiotický přístup k figurám může jevit složitějším. Zatímco Kundera jasně definuje své postavy jako fiktivní, Hrabal často zakládá své figury na předobrazech reálných lidí, které podle potřeb příběhu dotváří. Některé z takových figur jsou například strýček Pepin z *Postřižin* nebo Maryška, Hrabalova maminka (Jankovič, 1996, s. 96).

Při práci s vybranými Hrabalovými texty, s povídkou *Jarmilka* a novelou *Postřižiny*, se taktéž přidržíme sémiotického přístupu interpretace figur. Rimmon-Kenan ve své knize studií *Poetika vyprávění* píše o figurách toto: „V textu jsou postavy uzly ve slovním uspořádání; v příběhu jsou neverbálními abstrakcemi, konstrukty. I když tyto konstrukty rozhodně nejsou lidskými bytostmi v obvyklém slova smyslu, jsou zčásti modelovány podle čtenářovy koncepce lidí, a v tomto smyslu slova jsou ‚lidské‘. Často dokonce, abstrahovány od textu, jména postav slouží jako ‚značky‘ pro rys či skupinu rysů charakteristických pro nefiktivní lidské bytosti.“ (Rimmon-Kenan, 2001, s. 41) Pod tuto definici můžeme zahrnout i Hrabalovy postavy *pábitelů*.

Podle článku *Co ve slovnících nenajdete z Naší řeči je pábitel* definován jako: „bezprostřední, nekonvenční, trochu výstřední člověk – vypravěč, kt. podmaňuje okolí svou posedlostí životem, svěžím viděním všednosti a hravostí slovního projevu (zdánlivý prostřáček boží, jehož osud působí až bizarně, ale je věrohodný): typičtí Hrabalovi p-é: strýc Pepin...“ (Sochová, Poštolková, 1993) Jak již bylo uvedeno – v *Postřižinách* je *pábitelem* strýc Pepin, může tak ale jistě na určité úrovni fungovat také figura Maryšky. V povídce *Jarmilka* je *pábitelkou* její stejnojmenná protagonistka.

V obou dílech Bohumila Hrabala, kterými se budeme v práci zabývat, fungují vypravěči v první osobě. V povídce *Jarmilka* je homodiegetickým vypravěčem strejda. V *Postřižinách* je homodiegetickou vypravěčkou Maryška.

## 3 Symposion

Povídka *Symposion* se objevuje poprvé ve *Třetím sešitu směšných lásek*, který vychází v roce 1968, spolu s povídkami *Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým; Eduard a Bůh; Doktor Havel po deseti letech*. *Sešity Směšných lásek* vychází postupně v letech 1963 až 1968. Povídky byly zkompletovány v roce 1970. V této kapitole pracujeme s pátým vydáním *Směšných lásek* z roku 2015.

### 3.1 Platónův symposion, Kunderova ironie?

Podle *Českého etymologického slovníku* je slovo symposion původem z Řecka. Pokud bychom ho chtěli přeložit do češtiny, svým významem by se přibližovalo slovům „hostina“ nebo „společnost“ (Rejzek, 2012, s. 620).

Jeden z Platónových dialogů nese název *Symposion*. Jako literární žánr se symposion etabluje ve starověkém Řecku a postupně na něj navazují další kultury. Symposion je podle Platónova vzoru charakterizován jako přátelské setkání u vína, v antickém Řecku se tak scházeli výhradně muži. Měl sloužit ku prospěchu ducha i těla a k utužení dobrých vztahů mezi jeho účastníky. Hlavním cílem symposionu bylo se vzájemně vzdělávat. (Václavková-Perovičová, 2004).

V Platónově *Symposionu* hraje silnou roli motiv tělesnosti. Dialog ve větší či menší intenzitě skrze celou jeho délku přerušují právě projevy tělesnosti. „Když Pausanias dokončil, měl mluvit, jak vypravoval Aristodemos, Aristofanes; ale tu prý naň přišla škytavka – buď od přeplnění žaludku nebo proč – a on nemohl mluvit.“ (Platón, 1947, s. 31)

Mezi povídkou Milana Kundery a Platónovým *Symposionem* můžeme pozorovat mnohé paralely. Ať už je to prostor, ve kterém se postavy povídky nacházejí, víno, které pijí, témata, která probírají, nebo již dříve zmíněná tělesnost, která se do povídky silně propisuje. Obě díla spolu do velké míry korelují.

## 3.2 Kompozice, narace, děj

Povídka *Symposion* je rozdělena do pěti jednání. Každé jednání obsahuje specifickou událost, od které se odvíjí zápletka. Daná jednání zahrnují různý počet kapitol, ty nesou název odpovídající aktuálně probíhajícím dějům.

Narace má podobu neutrálního scénického vyprávění (Chvatík, 2014, s. 46). Vypravěč používá k vytvoření rychlého tempa vyprávění kratší strohé věty a krátké kapitoly. Narace je shrnující, místy až eliptická, soustředí se čistě na děj a téměř úplně vynechává popisné pauzy.

První jednání nás uvádí do děje, rozkresluje jednotlivé figury a pokládá základ událostem, které budou následovat. Postarší primář, doktor Havel, doktorka a mladý doktor Flajšman spolu debatují o svých osobních percepcích lásky. Vypravěč nechává čtenáře vnímat atmosféru inspekčního pokoje v teplém letním večeru. Jsme uvedeni do problematiky okolo Alžbětiny figury.

Druhé jednání se oproti prvnímu vyznačuje mnoha dějovými událostmi. Alžběta je opilá a přehrává v inspekčním pokoji imaginární striptýz. Paralelně s touto událostí pozorujeme dějovou linku mladého doktora Flajšmana, který hledá v chování mladé doktorky náznaky náklonnosti. Primář a doktor Havel se snaží Flajšmana přesvědčit, že je do něj Alžběta zamilovaná. Ona sama ale ani náznakem nedává najevo, že by toto tvrzení bylo pravdivé. Dokonce Flajšmana několikrát vulgárně osloví, mladý doktor však svým starším kolegům věří a ani jednou nad jejich slovy nepochybuje. Doktor Havel Alžbětě podá léky na spaní pod zástěrkou, že jsou to léky povzbuzující. Jednání končí dramatickou scénou, kdy Flajšman nachází Alžbětu na sesterně otrávenou plynem. Podaří se mu ji zachránit.

Třetí jednání se nese v duchu debaty, jestli byl Alžbětin čin sebevražedným pokusem, nebo jestli se událost stala pouze omylem. Čtenář pozoruje polemiky lékařů, které následně doktorka uvede na pravou míru svým logickým vysvětlením celé situace. Flajšman odchází ze scény jako první, následně opouští nemocnici i primář s doktorkou.

Ve čtvrtém jednání sledujeme doktorčin návrat zpět na inspekční pokoj. Vrací se z nejasných důvodů, které zakrývá tím, že je po Alžbětině otravě rozrušená. Mezi řádky

doktorčiny přímé řeči jsme schopni odhalit, že přišla proto, aby mohla s doktorem Havlem navázat intimní kontakt.

Páté jednání uzavírá a cyklicky znovu otevírá celý příběh. Flajšman nese Alžbětě do nemocnice růže, protože je přesvědčen, že ho Alžběta miluje a on ji také. Doktor Havel se snižuje před primářem, protože měl poměr s jeho milenkou. Celá povídka pak navazuje na svůj začátek, lékaři se scházejí v inspekčním pokoji a debatují nad Alžbětinou potenciální sebevraždou.

### 3.3 Alžběta

Figura Alžběty, ač se zdá na první pohled jednoduchou, v příběhu hraje stěžejní roli. Je zdrojem veškeré dějové linie. Kdyby vypravěč vyloučil Alžbětinu figuru z narace, seděli by lékaři celý večer na inspekčním pokoji, pili by a nic dalšího by se nestalo.

Kunderův vypravěč vylučuje ze své narace explicitní vnější charakteristiky postav v příběhu, proto ani u Alžběty nejsme přesně schopni z textu zjistit, kolik jí je let nebo jak přesně vypadá. Orientačně můžeme vycházet z implicitní charakteristiky ostatních postav: jakými slovy k ní promlouvají nebo jak o ní hovoří mezi sebou. Doktor Havel upozorňuje na Alžbětinu tělesnost takto: „Osud vám poskytl záviděníhodnou příležitost pochopit lidskou tělesnost v celé její metafyzické marnosti. [...] Vaše urputná chuť být tělem a právě jen tělem se nedá ničím zviklat. Vaše prsa se umí otřít i o muže, který stojí pět metrů od vás. Už se mi točí hlava z těch věčných kružnic, které opisuje v chůzi vaše neúnavná zadnice. K čertu, jděte ode mne!“ (Kundera, 2015a, s. 90).

Alžbětino tělo je všudypřítomné. Její tělesnost eskaluje v momentě, kdy před ostatními začne tančit imaginární striptýz. Svléká ze sebe fiktivní oblečení a odhazuje ho okolo sebe. Je to odvážný opilecký akt, jenž se schovává pod rouškou oblečení, které na sobě Alžběta stále ponechává. Všichni její tělesností pohrdají. Pohrdají tím, že je pyšná na své tělo a že se nestydí ho, ač stále oblečená, předvést. I samotný vypravěč upozorňuje na její chování jako na chování nepřiměřené dané situaci. Ta vrcholí, když se Alžběta k doktoru Havlovi chová vyzývavě. On její výzvu razantně odmítá.

V inspekčním pokoji Alžbětu všechny mužské postavy určitým způsobem využívají, aby ostatním zúčastněným ukázaly svou intelektuální převahu nad ní. Dělají to i za cenu toho, že budou Alžbětu snižovat, což můžeme nejlépe pozorovat právě na mladém Flajšmanovi. Flajšman se chce zalíbit doktorce, milence primáře, právě pohrdavým pohledem na Alžbětin tanec: „Žluč stoupala ustavičně vzhůru Flajšmanovým tělem a toužila se prodrat jeho ústy. A tak Flajšman pravil: ‚Vy byste potřebovala bróm, a ne striptýz. Abychom se báli, že nás znásilníte.‘“ (Kundera, 2015a, s. 100). Postava mladého nezkušeného muže je pro Milana Kunderu typickou figurou, jak uvidíme i v kapitole o románu *Žert*. Flajšmanovo pohrdání Alžbětou není předstírané, jeho znechucení se projevuje dokonce fyzicky.

Na rozdíl od Flajšmana reaguje primář na Alžbětin imaginární striptýz spíše s otcovskou laskavostí. Pozoruje ji jako dítě, které hraje své představení, a interaguje s ní. Oplácí Alžbětě její hru stejnou mincí: „... poté se zadívala na primáře a udělala prudký pohyb pravou rukou, jako by mu házela fiktivní sukni. Primář současně natáhl dopředu ruku s roztaženými prsty, které hned sevřel v pěst. Pak tu ruku položil na koleno a prsty druhé ruky poslal Alžbětě polibek.“ (Kundera, 2015a, s. 102). Na nastolenou hru navazuje i doktor Havel, který je posledním terčem Alžbětina svlékání. Nereaguje se stejnou laskavostí a vstřícností jako primář, ale přesto Alžbětina imaginární kalhotky chytá: „... a zase udělala pлавný pohyb rukou, tentokrát směrem k Havlovi, který také nepatrně a rozpačitě pohnul rukou.“ (Kundera, 2015a, s. 102). Flajšman Alžbětinu hru nepochopí a kus jejího fiktivního oděvu pouští na zem. Na základě toho, jak mužské postavy reagují na Alžbětin tanec, je možné interpretovat jejich vlastní záměry a cíle.

Když se vrátíme k Alžbětině tělesnosti, v momentě její otravy jsou veškeré domněnky o jejím těle vyvráceny. Vypravěč nám poskytuje jednu z mála popisných pauz celé povídky, aby vystihl Alžbětino tělo: „To tělo bylo nádherné. Leželo na zádech s hlavou mírně pootočenou v bok a také s jedním ramenem mírně přivraceným k druhému, takže se obě krásná ňadra tiskla k sobě a měla plný tvar.“ (Kundera, 2015a, s. 108). Setkáváme se zde s momentem určitého paradoxu. Alžbětino tělo je nepoměrně krásné k tomu, jak ho ostatní postavy vnímaly, když si ho představovaly pod zástěrkou oblečení, možná i v kontrastu toho, jakým způsobem vystupovala během večera. Všichni jsou jejím tělem

ohromeni: „Věděla, že má krásné tělo, a chtěla vás donutit, abyste se o tom přesvědčil. [...] Teď už to víte, Alžběta má ohavnou tvář, ale krásné tělo.“ (Kundera, 2015a, s. 112).

To, jakým způsobem vypadá Alžbětino tělo, kompletně mění percepci její postavy mužskými figurami příběhu. Na začátku jsme se setkali s přímým pohrdáním Alžbětinou osobou, ovšem po zjištění, že její tělo je opravdu krásné, se názory postav mění. Doktor Havel, ač na začátku povídky tvrdil, že s Alžbětou nechce spát, protože její chůzi se podobá rozkazu, nyní tvrdí něco jiného: „... přeceňujete mou roli v této hře. Tady nešlo o mne. Nebyl jsem to přece jenom já, kdo odmítal s Alžbětou spát. S Alžbětou nechtěl spát nikdo. [...] Nespát s Alžbětou je totiž móda. Nikdo s ní nespí, a kdyby se s ní i někdo vyspal, nikdy by to nepřiznal, protože by se mu všichni smáli.“ (Kundera, 2015a, s. 113). Havel nyní tvrdí, že s Alžbětou nechtěl spát jen čistě kvůli vlastnímu znechucení, které implicitně popírá, ale kvůli tomu, že by jím samým opovrhovalo okolí. V rozhovoru s primářem nakonec připouští, že by poměr s Alžbětou mohl mít: „Vidíte, že neuvažovala tak docela hloupě. Možná, že si teď konečně dáte říct.“ „Možná,“ pokrčil rameny Havel. „Určitě,“ řekl primář.“ (Kundera, 2015a, s. 112).

Flajšmanova percepcie Alžběty se otočí téměř úplně. Z jeho prvoplánového pohrdání její osobou se stává láska. Je zahleděn sám do sebe a vykládá si otravu jako zoufalý akt platonické lásky. Tato myšlenka následně ústí až v to, že Alžbětě donese čerstvě natrhané růže jako znamení lásky, dokonce na okamžik přemýšlí, že ji požádá o ruku. Jeho pýcha mu však nedovolí dojít za hranice, které večer předtím nastavil doktor Havel, že nespát s Alžbětou je módní. Proto jejich možný vztah v povídce není explicitně uveden, je na něj poukázáno pouze náznaky: „Alžbětko. Možná, že tě mám rád. Možná, že tě mám velice rád. Ale snad právě proto bude lépe, zůstaneme-li tak, jak jsme. [...]“ Alžběta ničemu nerozuměla, ale tváří se jí šířil blažený, blbý úsměv plný neurčitěho štěstí a nejasné naděje. Pak Flajšman vstal, stiskl Alžbětě rameno (na znamení diskrétní zdrženlivé lásky), obrátil se a odešel.“ (Kundera, 2015a, s. 124).

### 3.4 Konkluze

Na závěr tedy můžeme říci, že Alžbětino tělo hraje v povídce klíčovou roli. Nejdříve je předmětem pohrdání, ale objevením jeho krásy se mužská percepcie její osoby mění.

Jako by to nebylo tělo samotné, či dokonce osoba Alžběty jako taková, ale spíše její vyzývavé chování, její prvoplánová tělesnost, která nedává prostor jiné než laciné a opovržlivé perspektivě. Doktor Havel, který k Alžbětě byl od začátku odtažitý, tvrdí, že jeho odmítání Alžběty je motivováno sociálním tlakem spíše než jeho osobním názorem na ni. Flajšman zažívá ještě silnější obrat. Je Alžbětou zprvu znechucen až do té míry, že se mu chce zvracet, postupně se však jeho averze změní v platonickou lásku. Jediná mužská figura, která na Alžbětu má neměnný názor, je postava primáře. Chová se k ní s otcovskou láskou v obou fázích příběhu – předtím, než se Alžběta otráví, i potom.

## 4 Žert

*Žert* je Kunderovým románovým debutem, vyšel v roce 1967. Podle *Slovníku českých spisovatelů* je dílo „jedním z nejvýznamnějších společenských románů šedesátých let“ (Schneider, 1994). Milan Kundera svým prvním románem reaguje na dobové události v bezprostřední blízkosti jejich dění. Do díla se promítá autorova zkušenost s nimi (Chvatík, 2008, s. 50). Zároveň se v románu určitým způsobem ustaluje poetika autorovy prózy, kterou rozvinul ve *Směšných láskách*, a ve které pokračuje i do budoucnosti.

Před samotnou interpretací a analýzou ženských figur *Žertu* je nutné okrajově zmínit kompozici románu, čtyři vypravěče, kteří narativu poskytují jeho podobu, a dvě časová pásma románu. Tyto podkapitoly práce slouží k podchycení základu narativní struktury a snazšímu uchopení interpretované látky. K těmto podkapitolám i následující interpretaci ženských figur využijeme zejména knihu studií Květoslava Chvatíka *Svět románů Milana Kundery*, a to z toho důvodu, že k dílům přistupuje ze sémiotického hlediska.

### 4.1 Kompozice

Román je rozdělen na sedm dílů, každý z dílů obsahuje různý počet kapitol. Jednotlivé díly jsou pojmenované podle toho, která z figur je v nich právě homodiegetickým vypravěčem. Vypůjčíme-li si od Květoslava Chvatíka schéma vypravěčské struktury *Žertu* pro ilustraci rozvržení vypravěčů v románu, bude vypadat takto: A – B – A – C – A – D – (A – B – C) (A = Ludvík, B = Helena, C = Jaroslav, D = Kostka) (Chvatík, 2008, s. 51). Ludvíkova promluva zabírá nepoměrně větší část knihy oproti ostatním figurám, konkrétně dvě třetiny celého románu.

### 4.2 Čtyři vypravěči

Tím, že autor čtenáři poskytuje čtyři rozdílné homodiegetické vypravěče, nám zpřístupňuje intenzivní prostor pro uchopení fabule v celé šíři, nebo alespoň její velké části. Figury se otevírají skrze své vlastní promluvy i skrze promluvy ostatních postav.

Každá figura je přístupná různou intenzitou. Ludvík, jakožto postava, jejíž příběh je osou syžetu, je vykreslen jak prostřednictvím vlastní rozsáhlé promluvy, tak skrze pohledy ostatních vypravěčů – Heleny, Kostky i Jaroslava. Ludvíkova narace je velmi analytická, neemocionální a dobře strukturovaná. Chvatík označuje Ludvíkovu naraci za „vypravěčskou zprávu“ (Chvatík, 2008, s. 53). Helenina narace se nejvíce přibližuje proudu vědomí. Chrlí na čtenáře slova, která jsou chaoticky rozprostřena ve větě a v některých promluvách se ztrácí jejich původní smysl. Kostkova narace je pro naši práci důležitá tím, že nám osvětluje další figuru příběhu, Lucii, odlišně od ostatních postav.

Lucie je stěžejní figurou naší práce a detailně se na ni zaměříme v následující části této kapitoly. Při řešení problematiky narace je však důležité zmínit, že Lucie je nám představena pouze vně. Na rozdíl od ostatních důležitých figur díla nemá svůj podíl narace, kde by fungovala jako homodiegetický vypravěč. Vidíme ji jen skrze naraci ostatních figur – Ludvíka a Kostky. Milan Kundera ve svém eseji *L'art du roman* říká: „Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et est éclairée seulement de l'extérieur par les monologues de Ludvik et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher.“<sup>1</sup> (Kundera, 1986, s. 106). Jinými slovy je nám vnitřní život Lucie po celou dobu románu skryt. Figura se tak stává nedotknutelnou, jak říká sám Kundera – za sklem.

Autor se snaží stylizovat naraci jednotlivých homodiegetických vypravěčů tak, jak dané figury fungují v příběhu. Tím nám poskytuje rozmanité vnímání narativu, jsou nám na něm ukázány čtyři odlišné perspektivy. Každá figura vnímá příběh rozdílně a pomáhá rozvinout implicitní charakteristiky ostatních figur (Chvatík, 2008, s. 55).

---

<sup>1</sup> Pracovní překlad z francouzštiny do češtiny: „Lucie, jedna z nejdůležitějších postav, nemá svůj vlastní monolog a je osvětlena pouze zvenčí skrze monology Ludvíka a Kostky. Absence vnitřního osvětlení jí dodává tajemných a neuchopitelných vlastností. Nachází se, takřkajíc, na druhé straně okna, nemůžeme se jí dotknout.“

### 4.3 Časová pásma románu

Syžet díla obsahuje dvě časové osy. Za chronologicky první časové pásmo považujeme Ludvíkovo retrospektivní vyprávění, které se nachází zhruba uprostřed románu, časově řazené do let po komunistickém převratu v roce 1948. Protagonista nás v rámci rozsáhlé retrospekce uvádí do svého mládí a osvětluje nám své jednání v druhém časovém pásmu díla. Druhé časové pásmo se pak odehrává v šedesátých letech.

První pásmo románu je situováno do Prahy do Ludvíkových studentských let. Poté, co Ludvíka kvůli žertu na pohlednici vyloučí Pavel Zemánek ze strany, je Ludvík nucen odjet na vojnu do pracovního tábora PTP do ostravských dolů. Zde se setkává se svou první láskou Lucií. Pásmo příběhu padesátých let je rozkročené nad dlouhým časovým úsekem Ludvíkova života.

Druhé pásmo románu se odehrává v letech šedesátých, je situováno do malého města na Slovácku. Odehrává se na krátkém časovém poli tří dnů. Ludvík se zde setkává s druhou ženou románu – Helenou. Helena Ludvíkovi slouží pouze jako nástroj k pomstě. Je ženou Pavla Zemánka, který Ludvíka vyloučil z komunistické strany.

### 4.4 Helena

Jak už jsme uvedli v podkapitole o figuře Alžběty z povídky *Symposion*, Kunderův vypravěč se zde opět vyhýbá jakékoli přímé charakteristice vnějšího vzhledu svých figur. U *Žertu* je toto objektivní prezentování vzhledu figur o to náročnější, že auktoriální vypravěč v textu chybí. Figury příběhu jsou osvětlovány několika percepcemi různých postav. Konkrétně Heleninu figuru pozorujeme očima Ludvíka a samotné Heleny. Percepce těchto dvou figur jsou výrazně odlišné.

Jako první se čtenáři představuje Helena ve své vlastní části promluvy na počátku románu. Prezentuje svůj vzhled jen pár slovy: „... nejsem už nejtíhlejší, ale co, třeba mám oplátkou za vrásky zase jiné kouzlo, které nemá mladá holka, kouzlo prožitého osudu.“ (Kundera, 2016, s. 27) Ukazuje se jako žena ve středním věku, která sama vychovává jednu dceru.

Mnohem šířeji Helenin vzhled popisuje Ludvík. Jeho první monolog o Helenině těle začíná momentem, kdy pod ním zavrže hotelová postel. Helena se tak v příběhu rodí, podobně jako třeba Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* z kručení v břicho, z pouhé obyčejné každodenní situace (Kundera, 2015b, s. 49): „Jako by ta vrzající postel byla hlas volající mne k povinnosti.“ (Kundera, 2016, s. 189). Ludvík si je vědom, že v jeho paměti je obraz Heleny přehnaný. Přesto jej dále rozvíjí. Používá k vymezení rysů její tělesnosti expresivních, místy až vulgárních slov: „představoval jsem si všechno, co ji staví na dráždivou hranici nechutného a vábivého.“ (Kundera, 2016, s. 199). Popisuje ji jako „nechutnou, tělesně nepevnou, eroticky bezbrannou“. Z Ludvíkovy promluvy vyznačuje nechuť a opovržení Heleniným tělem i její osobností.

Sama Helena je na svou osobnost hrdá. Přestože se poměry ve společnosti v šedesátých letech rychlým tempem rozvolňují, Helena jako by zůstávala svou povahou stále v tvrdém komunismu padesátých let. Může to být jejím životním přesvědčením, mnohem spíše ale její charakter poukazuje na něco jiného. Jako by v komunismu viděla sebe samu a své mládí, nutí svoji mysl, aby zůstávala stále ve stejných poměrech. V padesátých letech nachází svou lásku ke sboru a k jihomoravské lidové hudbě, potkává svého manžela, rodí dítě. Šedesátá léta plná rozvolňování společenských poměrů jí životní stabilitu berou. Manžel ji podvádí, manželství se jí rozpadá pod rukama, její dcera preferuje vlastního otce před matkou. To, co je Heleně ve vlastním životě stálou konstantou, je právě komunismus: „Nejsem v posledních letech v rozhlase moc oblíbená, prý jsem sekyrářka, fanatička, dogmaticka, stranický pes a já nevím ještě co, jenomže já se nebudu nikdy stydět za to, že mám partaj ráda a že pro ni obětuju všechn svůj volný čas. Vždyť co mi nakonec zbylo v mém životě? [...] Jenom strana se na mně nikdy neprovinila a já jsem se neprovinila na ní, ani v těch chvílích, kdy ji málem všichni chtěli opustit.“ (Kundera, 2016, s. 27).

Figura Heleny netouží po ničem jiném, než po uznání vlastní identity: „A proto hledám lásku, zoufale hledám lásku, do níž bych mohla vejít taková, jaká ještě jsem, se svými starými sny a ideály.“ (Kundera, 2016, s. 30). Toto uznání chvilkově nachází u Ludvíka. Helena žije v přesvědčení, že Ludvíkovo náklonnost je upřímná. Ludvík však chce skrze Helenu dosáhnout dlouho odkládané pomsty: „Bál jsem se sobě méně riskovat, že minu nabízející se příležitost, na níž mi tak nesmírně záleželo ne proto, že by byla Helena

zvláště mladá, zvláště příjemná nebo zvláště hezká, nýbrž jen a jen proto, že se jmenovala tak, jak se jmenovala; že jejím mužem byl člověk, kterého jsem nenáviděl.“ (Kundera, 2016, s. 203).

Ludvík využívá Heleny jako prostředku k dosažení vlastního nízkého cíle. Ta myšlenka ho napadne okamžitě, když si potvrdí, že Helena je manželkou Pavla Zemánka: "Viděl jsem za clonou redaktorské posunčiny ženu, konkrétní ženu, která může fungovat jako žena." (Kundera, 2016, s. 204). Ludvíkův prvotní odpor k Heleně se nenadále mění v zájem. Z pracovního dialogu, který Ludvík předtím úmyslně podkopával a mařil, oba přechází do lehké přátelské konverzace. Ludvík Heleně lichotí, záměrně v ní navozuje pocity důvěry jen proto, aby ji mohl využít pro pomstu: „Musil jsem myslet na to, že její ústa, prsa, oči, vlasy náležejí Zemánkovi, a bral jsem to všechno v duchu do rukou, vážil, potězkával, zkoušel, zda se to dá rozdrtit v dlaní anebo rozbít úderem o stěnu, a pak jsem to zase pozorně prohlížel, zkoušel to vidět Zemánkovy a pak zase svými očima.“ (Kundera, 2016, s. 205).

Forma určité verbální manipulace je od Ludvíkovy figury během interakcí s Helenou běžná v celém románu. Ve svém monologu manipulaci přiznává a podporuje: „To, co jsem říkal, bylo mírně trapné [...], ale bylo to nutné. Ovládání ženského smýšlení má totiž svá neúchylná pravidla.“ (Kundera, 2016, s. 210).

Ludvík pociťuje záchvěv triumfu v momentech okolo milostného aktu s Helenou. Jeho emoční manipulace přechází ve fyzické násilí. Po sexuálním styku pro Ludvíka přestává být Helena atraktivní: „Cítil jsem se vítězem a všechny příští minuty a hodiny mi připadaly zbytečné a nezajímaly mne. [...] Nepřál jsem si nic jiného než aby chvíle, které právě teď nastaly, pokud možno vůbec nebyly.“ (Kundera, 2016, s. 228). Momenty triumfu jsou vzápětí zničeny setkáním s Pavlem Zemánkem.

Poslední scény románu jen podtrhují Heleninu tělesnost a upozorňují na její naivitu. Čtenář je svědkem groteskní scény Heleniných střevních potíží, důsledku činu, který měl původně být sebevraždou.

Helenina figura slouží Ludvíkovi jako prostředník k dosažení jeho vlastních cílů: touze po pomstě. Helenino tělo je na počátku románu vnímáno Ludvíkem negativně a jeho odpor k němu se skrze román stupňuje. Její pocity, přesvědčení a touhy jsou Ludvíkem

přecházeny, místy až zneužívány. Helenina naivita a zatvrzelá touha po dosažení komunistického ideálu jsou jen dalšími rysy jejího tragického charakteru, které ji dohánějí až do groteskní scény v závěru díla.

## 4.5 Lucie

*Žert* je románem protikladů. Stejně jako Kostka spatřuje svůj protiklad v Ludvíkovi, figura Lucie je v mnoha ohledech opakem figury Heleny. Ovšem motiv tělesnosti hraje podstatnou roli ve struktuře obou postav. Zatímco u Heleny je tělesnost konotována čistě s jejím vzhledem, u Lucie je motiv těla a jeho percepce veden po odlišné ose. Pro Lucii jako by tělo bylo prokletím. Podobně jako se Helenina figura rodí z vrzání postele, podstata Lucie pramení z aktu znásilnění: „Když jsem se později dozvídal o Lucii více, uvědomoval jsem si s údivem, že v obou těchto trýznivých situacích osvětlila se mi hned napoprvé sama podstata jejího osudu. Obě tyto situace byly *obrazem zprznění*.“ (Kundera, 2016, s. 251).

Luciin vzhled je v různých částech Ludvíkovy promluvy poměrně detailně popisován. Vykresluje Lucii jako obyčejnou dívku, která vypadá jako všechny ostatní ostravské dívky, jež Ludvík okolo kasáren potkává. Co však Ludvíkovi od počátku imponuje, je její pomalost: „Vždyť ten zjev byl zcela obyčejný, a i když mne později právě tato *obyčejnost* dojímalá a přitahovala, čím to, že mne zarazila a zastavila hned na první pohled? [...] Ano, už tuším, byla to snad právě ta zvláštní Luciina pomalost, co mne tak upoutalo, pomalost, z níž jako by vyzařovalo odevzdané vědomí, že není kam spěchat.“ (Kundera, 2016, s. 77–78).

Ludvík na Lucii oceňuje její prostotu, skromnost a klid – prvky, které v neutěšeném vojenském prostředí postrádá. Je mu blízká tím, jak je osamělá, něžná, až dětská. Ludvíkovo chování k Lucii je úplně odlišné, než je u jeho figury dosud známo. Upouští od cynismu i od touhy po sexu. Touží po Luciině blízkosti a intimitě jejich platonického vztahu: „Nezačal jsem rozhovor žádným vtípem nebo paradoxem, jak jsem míval ve zvyku, ale byl jsem docela přirozený – a byl jsem tím sám překvapen, protože jsem až doposud vždycky před dívkami klopytál pod tíhou škrabošek.“ (Kundera, 2016, s. 80). Luciina figura je pro Ludvíka chvilkovým osvobozením, zamilovává se do ní i přes její nedostatky.

Můžeme bezpečně tvrdit, že Lucie v příběhu funguje jako jediná žena, kterou Ludvík miluje a ke které, alespoň z počátku příběhu, chová respekt. Vnímá jejich nerovnost, ať intelektuální či fyzickou, ale říká, že to je právě to, co ho na Lucii tolik přitahuje: „Já sám jsem docela vážně žil v představách, že si ji jednou vezmu za ženu. A jestli mne i napadlo, že by to byl nerovný svazek, tak mne ta nerovnost spíš vábila, než odpuzovala.“ (Kundera, 2016, s. 91). To je jen další z mnoha rozdílů mezi figurou Heleny a Lucie. Ačkoli mu, podle Ludvíkovy promluvy, Lucie není rovna, bezmezně po ní touží, zatímco u Heleny ho právě pocit nerovnosti odpuzuje. Může to být způsobeno tím, že Lucie Ludvíkovi naslouchá, je k němu empatická a dává mu pocit bezpečí. Helenu Ludvík prvoplánově vidí jen jako prostředek k pomstě, takže možnost určitého vzájemného porozumění není vůbec připuštěna.

Ludvíkova percepce Lucie se v průběhu románu dramaticky mění. Nejsilnější moment přeměny vnímání Luciina těla vidíme v momentě, kdy Ludvík Lucii kupuje nové šaty. Před tímto okamžikem funguje Lucie v Ludvíkově životě jako jeho platonická láska, nedotknutelná, éterická bytost. V momentě, kdy si na sebe Lucie obléká moderní šaty, ji začíná Ludvík vnímat podobným způsobem, jakým vnímá později Helenu – jako „ženu, konkrétní ženu, která může fungovat jako žena“ (Kundera, 2016, s. 204). Ludvík dříve Lucii vnímal jako nedotknutelnou, po spatření jejího těla však začíná o Lucii přemýšlet i jako o sexuálním objektu: „Viděl jsem ji najednou jako hezkou ženu, jejíž nohy se lákavě rýsují pod dobře střiženou sukní, jejíž proporce jsou dobře rozvrženy a jejíž nenápadnost se rázem rozplyne v šatech, které mají výraznou barvu a pěkný střih. Byl jsem docela omámen jejím náhle *objeveným tělem*.“ (Kundera, 2016, s. 95). Je to úplně poprvé, kdy explicitně hovoří o Luciině těle.

Příběhem Luciina života se silně prolíná motiv fyzického násilí, který v průběhu románu graduje. Čtenáři jsou skrze Ludvíkovu naraci přímými svědky dvěma pokusům o Luciino zneužití. První Ludvíkův pokus o naplnění jeho touhy se odehrává v pokoji Luciina internátu. Objevuje se zde motiv květin, kterými Lucie ozdobila celý pokoj. Prostředí internátu se zdá Ludvíkovi téměř obřadním: „Ty snítky na posteli [...] mne rozrušovaly. Neuměl jsem je vysvětlit jinak než jako svatební symboly.“ (Kundera, 2016, s. 106–107). Lucie je Ludvíkem popisována jako postava, jež neumí odporovat. Ovšem v momentě jejich prvního možného intimního poměru Lucie Ludvíka odmítá. On si myslí, že je to tím,

že se Lucie bojí přijít o své panenství. Ona se však nejspíše bojí bolesti a traumatu, které zažila ve svých šestnácti letech. Můžeme tak vyvozovat z Kostkovy narace, která nás do příběhu Lucie později uvádí. Tato interpretace však není přímo podložena, jelikož narace ze strany Lucie v románu úplně chybí. „Lucie, Lucie, stydíš se, že je tu světlo? Chtěla bys tmu? ptal jsem se jí a ona se chytla mé otázky jako spásného žebříku a přisvědčovala, že se stydí světla. Šel jsem tedy k oknu a chtěl jsem stáhnout žaluzie, ale Lucie řekla: ‚Ne, nedělej to! Nestahuj je!‘ ‚Proč?‘ ptal jsem se. ‚Já se bojím,‘ řekla. ‚Čeho se bojíš, tmy nebo světla?‘ ptal jsem se. Mlčela a dala se do pláče.“ (Kundera, 2016, s. 108).

Ludvíkův druhý pokus o naplnění jeho vztahu s Lucií se odehrává v noci o několik týdnů později. Ludvík utíká z kasáren, jen aby mohl Lucií navštívit. Cítí se ponížen potupností celé situace, oblečením, které na sobě má, i svou pozdější nahotou: „Napadlo mne, že všechno dopadlo právě naopak, než jsem o tom snil: neobsluhuje oblečeného muže nahá dívka, ale nahý muž leží v klíně oblečené ženy; připadal jsem si jak nahý Kristus sňatý z kříže v rukou litující Marie a zároveň jsem se hned lekl této představy, protože jsem sem nepřišel pro útěchu a pro soucit, ale pro něco docela jiného – a znovu jsem začal na Lucií naléhat, líbat ji (na tvář i na šaty) a pokoušel se ji nenápadně rozepínat.“ (Kundera, 2016, s. 127).

Lucie ovšem Ludvíka opět odmítá. Ludvík, frustrovaný a zahleděný do vlastních potřeb, v Luciině odmítnutí spatřuje vlastní ubohost, smutek neúspěšného mládí a nesplněných tužeb: „marné dobývání Markéty, ohavnost blondýny na žacím stroji a znovu marné dobývání Lucie.“ (Kundera, 2016, s. 128). Fyzické násilí se stupňuje, až Ludvík Lucií udeří. Lucie odchází.

Kostkova narace ještě intenzivněji přibližuje Luciinu figuru. Skrze něj do její postavy pronikáme hlouběji, ovšem stále nám částečně zůstává skryta. Kostka Lucií potkává v nejmenované vesnici na západě Čech. Lucie se ve vesnici objevuje jako nějaké biblické, mytické stvoření. Podobá se téměř Viktorce z *Babičky* Boženy Němcové – Kostka ji pojmenovává jako divoženku, vílu, slyší její zpěv z lesa. Občané ve vesnici se jí ujmou a dají jí práci ve skleníku. Znovu se setkáváme s motivem květin, uprostřed skleníku se jí povede se osvobodit. Kostka vede Lucií ke spáse skrze víru v Boha a Ježíše Krista. Pomáhá Lucií se postavit na vlastní nohy.

Lucie má ke Kostkovi důvěru a svěří mu, že byla v mládí opakovaně zneužívána svými kamarády: „To už nemohla vydržet bolesti, už si chtěla odpočinout, už chtěla být sama, a protože on byl nejmladší, odváží se ho odstrčit. Ale právě proto, že byl nejmladší, nechtěl být ponížěn! Byl přece členem Party, její plnoprávný člen! Chtěl to dokázat a dal proto Lucii facku přes tvář a nikdo z party se jí nezastal.“ (Kundera, 2016, s. 262). Figura Lucie je nedílně spojována s násilím při intimním styku. Její příběh se v motivu fyzického násilí cyklí a neustále opakuje.

Kostkovým údělem je Lucii uzdravit. Je si toho úkolu sám vědom a její uzdravení se mu daří. Poté, co mu Lucie svěří svou veškerou lásku, od ní Kostka odchází. „Toužil jsem po Lucii, ale zároveň jsem se bál její lásky, protože jsem nevěděl, co si s ní počít. [...] Lucie mne miluje a její zdraví závisí na mé lásce. [...] Rozloučil jsem se s plačící a zoufalou Lucií a vyšel jsem zdánlivě pohromě vstříc.“ (Kundera, 2016, s. 268). Když se Lucie konečně otevírá a uzdravuje, Kostka ji opouští.

## 4.6 Konkluze

Figura Heleny je v příběhu minimalizována pouze na prostředek Ludvíkovy manipulace. Ludvíkův pohled na Helenu je utilitární a ovlivněný jeho touhou po pomstě. Helena je tím redukována pouze na svou tělesnost a vzhled. Ludvík v textu často zdůrazňuje, jak Helenou pohrdá, a emočně se od ní distancuje. Ludvíkovy činy mají na Heleninu figuru tragický dopad a končí groteskním vyvrcholením celého románu.

Figura Lucie funguje zpočátku příběhu jako Ludvíkova platonická láska, která se ovšem rychle proměňuje v objekt sexuální touhy a ztrácí svou prvotní nedotknutelnou podobu. Luciino odmítání intimního poměru v Ludvíkovi vyvolává touhu po kontrole, která ústí ve fyzické násilí. Kostka v příběhu hraje paternalistickou roli, vnímá Lucii jako osobu, která potřebuje zachránit. Když se mu podaří Lucii vysvobodit z jejího traumatu, odchází od ní. To pro Lucii znamená jen další opuštění. Vrací se zpět do cyklu ztráty a zrady.

Obě ženy jsou vystaveny určité formě manipulace a násilí ze strany mužské figury. U Heleny jde zejména o emoční manipulaci, u Lucie o fyzické násilí. U obou ženských figur zůstává Ludvíkův cíl nenaplněn.

## 5 Jarmilka

Než začneme se samotnou interpretací a analýzou povídky *Jarmilka*, je potřeba si podobně jako u románu *Žert*, přiblížit několik informací. Nejdříve se zaměříme na variantnost samotné povídky a určíme, která z variant pro nás bude stěžejní a proč. Ve druhé podkapitole se zaměříme na žánr povídky a časoprostor, ve kterém se narativ odehrává. Tyto podkapitoly poslouží ke snazšímu uchopení intepretace ženské figury v analyzovaném textu.

K této kapitole čerpáme zejména z knihy *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* Milana Jankoviče a *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét Jiřího Pelána*. Obě publikace se mimo jiného detailně zaměřují na autorovo rané tvůrčí období, ve kterém Hrabal napsal povídku, jíž se budeme zabývat.

### 5.1 Variantnost

Pro Bohumila Hrabala je význačné, že svou tvorbu postupně upravuje a přepracovává. Například povídka *Kain* je později autorem zpracována v novelu *Ostře sledované vlaky* (Schneider, 1994). Jinak tomu není ani u této povídky, autor v rozmezí padesátých až sedmdesátých let píše celkem čtyři její verze. První verze povídky *Jarmilka* byla napsána v roce 1952 (Češka, 2018, s. 171). Ač byla *Jarmilka* napsána na přelomu čtyřicátých a padesátých let, vydána je poprvé až ve značně autocenzurované podobě v knize povídek *Pábitelé* v šedesátých letech. Třetí verze povídky vychází pod názvem *Majitelka hutí* opět s lehkými úpravami v *Poupatech* roku 1970 (Hrabal, 1970, s. 209).

V této kapitole budeme pracovat s původním zněním povídky, vydaným v Hrabalových *Sebraných spisech* (1992). Znění první ruky bylo vybráno zejména proto, že v něm nejvíce vynikají kontrasty postavy Jarmilky s dalšími ženskými figurami analyzovanými v naší práci, a nikoli proto, že bychom první variantu povídky považovali za kvalitnější než její pozdější vydání. Jakub Češka ve své knize *Bohumil Hrabal – autor v množném čísle* o variantnosti *Jarmilky* píše: „Nelze zcela bezpečně říci, která varianta je literárně hodnotnější, neboť se pokaždé jedná o variantu Hrabalova literárního gesta, o jinou polohu a podobu jeho literatury.“ (Češka, 2018, s. 13).

## 5.2 Žánr a časoprostor

*Jarmilka* je pro Hrabalovu poetiku stěžejním dílem. Etabluje v ní svou „konečnou formulaci poetiky“ (Pelán, 2015, s. 43). V *Jarmilce* se setkáváme se všemi pozdějšími typy Hrabalova psaní jako je koláž, záznam proudu vědomí, konfrontace surovosti a něhy, problematika existenciální krize a další (Pelán, 2015, s. 48).

Povídka je řazena mezi „totálně realistickou“ prózu. Jiří Pelán píše, že Hrabal podává čtenáři „nejpronikavější obraz 50. let, jaký byl vůbec v české literatuře napsán“ (Pelán, 2015, s. 39). K poetice totálního realismu odkazuje také podtitul povídky – „dokument“. Text toto žánrové označení do jisté míry naplňuje. Jeho dějová linka není vyhrocená a odehrává se spíše na pozadí. Vypravěč události spojené s dobovým zařazením nijak neideologizuje ani nehodnotí, pouze je zachycuje v realistických detailech, čímž čtenáři podává svědectví o prostředí své doby: „Tento svět není souzen, ale soucítěn: je zároveň strašný a krásný, tragický a komický.“ (Pelán, 2015, s. 41). Vypravěčem příběhu je mužská figura, kterou protagonistka oslovuje jednoduše jako „strejdu“. Je jedním z dělníků v Poldině huti, kde se také s Jarmilkou denně setkává.

## 5.3 Jarmilka

Protagonistka povídky *Jarmilka* je svačínářkou v Poldině huti. Roznáší svačiny a obědy dělníkům. Její práce je den ode dne těžší, jelikož je těhotná a brzy bude muset práci opustit. Figura *Jarmilky* slouží k utvoření celého narativu, neboť stojí uprostřed příběhu, který se od ní místy odvrací, ovšem vždy si k ní najde cestu zpět. Jiří Pelán o narativu *Jarmilky* píše: „V centru narativní konstrukce se nachází postavička *Jarmilky* [...], která prožívá své titěrné osobní drama [...] v obrovské amplitudě zoufalství a nadějí.“ (Pelán, 2015, s. 48)

Otcem očekávaného dítěte je Jaroslav Kalina, který svedl *Jarmilku* na vesnické tancovače, od té doby si od ní drží odstup a rezolutně odmítá každou myšlenku na sňatek. Pro *Jarmilku* představuje tato skutečnost hluboké zklamání, rozplývá se jí tím sen o společném rodinném životě a šťastném manželství. Protagonistka zpočátku chová jisté

naděje, že by se situace mohla obrátit v její prospěch: „A Jarmilka rozpřahuje ruce: Tak vidíte! Ale já půjdu na soud a bude platit! Těším ji: Ale Jarmilko, vono se to všechno v dobrý obrátí, to von si jenom teď, tak před svatbou, hází fráčkem. Tu Jarmilka [...] jihně: Vy myslíte, vy myslíte?... vždyť já ho mám tak ráda... řekněte, strejdo, jakej by to byl život... to už bych to měla posraný nadosmrti...“ (Hrabal, 1992, s. 89). Postupem času se však Jaroslavův odpor ke svatbě stává stále zřetelnějším. Hlavní hrdinka příběhu se nakonec smiřuje s tím, že dítě nevychová s Jaroslavem, ale za pomoci své sestry.

Jaroslav je prezentován jako dominantní a násilná mužská figura. Užívá vulgárních slov a často řeší problémy prostřednictvím fyzického násilí a agrese. Vypravěč ho popisuje následovně: „... už vidím, jak pan Kalina [...] dává Jarmilce několik mlaskavých facek, znám jej, je prudký a prchlivý...“ (Hrabal, 1992, s. 93). Vztah mezi Jaroslavem a Jarmilkou je citově nevyrovnaný. Protagonistka má Jaroslava ráda, pro něj je však jejich vztah jen povrchním a krátkodobým. Jaroslav necílí k hlubším závazkům, vnímá Jarmilku pouze jako snadno dosažitelný objekt své sexuální touhy. Jarmilčinu hodnotu v jeho percepci snižuje nejen její vzhled, ale i její pozdější urputné naléhání k uzavření sňatku.

Jarmilčin vzhled je v celé povídce popsán pouze jednou, dále je na něj poukazováno vypravěčem jen střídavě. Strejda Jarmilčinu podobu představuje na prvních řádcích narativu takto: „Je v šestém měsíci, otvírá ústa a znovu se přesvědčuji, že jí chybí celá půlka chrupu. Ale ona je prostá a tím kráska krásek. [...] Vidím zduřelá víčka, vidím jaterní skvrny... a ano, má zase ten bavlněný kabátek převázaný provázkem.“ (Hrabal, 1992, s. 88). Mimo to se žádné další konkrétní informace nedozvídáme, zůstávají skryty ve prospěch toho, že je nám zpřístupněno protagonistčino vystupování, které je explicitně vykreslované skrze celý děj.

Jako nepřímá charakteristika figury protagonistky slouží specifická podoba jazyka, jenž používá. Je plný jednoduchých výrazů, nářečních, hrubých a vulgárních slov: „Tak se alespoň ode mne napijte! A dávám jí zavdat z polní láhve. Ale Jarmilka odvrací hlavičku: To tak, to bych se vám tam mohla akorát vychcat.“ (Hrabal, 1992, s. 88). Jarmilčina řeč poskytuje čtenáři vhled do jejího vnitřního světa, jednoduchého až dětského vnímání okolí a vyrovnávání se s nelehkou životní situací, do které byla uvržena. Jarmilčin vulgární jazyk stojí v kontrastu s dobovou normou ženského vyjadřování. Za povšimnutí stojí, že

v povídce není její jazyk nikým problematizován. Jarmilčiny promluvy jsou autentické, přirozené a strohé a tím přesně zapadají do nastaveného obrazu její figury.

Strejda, vypravěč, má k Jarmilce na rozdíl od jiných postav kladný a empatický vztah skrze celý příběh. Jeho percepce protagonistky je stabilní a neměnná. Oproti jiným figurám v příběhu přistupuje vypravěč k Jarmilce s úctou: „Tak zpovzdálí sleduji Jarmilku a srovnávám ji se všemi ženami, co jsem znal... a na Jarmilku hledím s obdivem... na tu naši Jarmilku hledím a vidím, jak je statečná.“ (Hrabal, 1992, s. 89). Vypravěč k Jarmilce chová otcovskou lásku, čistě platonickou a bez jakýchkoli vedlejších úmyslů. Pomáhá jí nosit těžké kbelíky, když je protagonistka v pokročilé fázi těhotenství, kontroluje po ní počty financí, dává jí dvacet korun na mentolové bonbony... To vše poukazuje na jeho potřebu Jarmilku paternalistickým způsobem ochraňovat.

Například v situaci, kdy si vypravěč všimá Jarmilčina potrhaného oblečení, ho nemá potřebu negativně komentovat, pouze se o něm v proudu řeči krátce zmíní a pokračuje v příběhu dál: „Jarmilka si sundává kabát, je celá bavlněná, roztrhaná, a mně jsou ty její šaty tak milé, róby rób. Než jsem vyšel, všimnul jsem si, že sukni má po obou stranách natrženou a nadstavenou dvěma zavíracími špendlíky, tak už má veliký život.“ (Hrabal, 1992, s. 96). Jarmilčin vzhled strejdovu percepce negativně neovlivňuje, je pro něj, spíše než čímkoli jiným, zdrojem sympatií.

Jarmilka vnímá postavu strejdy s podobnou úctou jako on ji. Protagonistka skrze příběh několikrát vyjadřuje své sympatie ke strejdovi verbálně: „Reegen od stolu volá: Jarmilko, co vy s tím chlapem pořád máte? Jarmilka říká: My se máme rádi, strejdo, vidíte? A zase já klopím oči: No bodejť, mám ji rád stejně jako ta její sestra.“ (Hrabal, 1992, s. 120).

Příběh graduje ve scéně, kde strejda nachází spící Jarmilku v kotelně. Prostor kotelny je detailně vykreslen, sálá z něj horko, pot a špína: „metr nad ní syčí žhavé uhlí přivřenou pecí. [...] Je rozpálená horečkou.“ (Hrabal, 1992, s. 120). Jarmilka leží na kusech hadrů, její tělo je zkroucené, zdeformované. Bude brzy rodit. Strejda jí slibuje, že se na ní a její děťátko přijede podívat. Jestli tak opravdu udělal, se už z příběhu nedozvídáme. Všechny podněty však nasvědčují, že strejda zůstane postavou, která Jarmilku nikdy

nezradí a nezklame. Vypravěč vidí Jarmilku jako hrdinku. Přehlíží všechny její fyzické i intelektuální nedostatky a proniká skrze ně do jejího lidského, zranitelného nitra.

## 5.4 Konkluze

Jarmilka je pábitelkou. Vymyká se svým chováním i řečí běžným zažitým sociálním konvencím. Protiklady Jarmilčiny naděje a zoufalství oscilují skrze příběh. Naopak stálou konstantou v jejím životě je její vztah se strejdou, u kterého nachází potřebnou pomoc a pochopení, po kterém touží. Jako kontrast ke strejdovi slouží figura Jaroslava, který je na Jarmilku hrubý a je zdrojem jejího životního neštěstí. Zdánlivě nevýjimečné osobní drama protagonistky sledujeme na pozadí „obrovského kotle „sociálna““ (Pelán, 2015, s. 48) kladenských hutí padesátých let.

## 6 Postřižiny

Novela *Postřižiny* poprvé vychází v roce 1976. Tento text je jednou z Hrabalových vzpomínkových próz a řadí se svou tematikou mezi díla, jako je například *Městečko, kde se zastavil čas*; *Krasosmutnění* nebo *Harlekýnovy miliony* (Svozil, 1995; Košnarová, 2020). V naší práci budeme vycházet ze souborného vydání Hrabalova díla z roku 2015 – *Novely, Spisy 3*.

V této kapitole budeme pracovat s knihou *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét Jiřího Pelána*. Kapitola VII. se – kromě jiného – zaměřuje na sémiotický rozbor ženské vypravěčky a ponechává stranou, že je figura Maryšky založená na předloze Hrabalovy matky. Tohoto rozboru se přidržíme a rozvedeme ho v následující části naší práce.

### 6.1 Maryška

Podle Jiřího Pelána jsou *Postřižiny* Hrabalovým prvním pokusem o čistě ženskou naraci: „Hrabal se tu poprvé takto zásadně pokusil o obraz ženského pohledu na svět.“ (Pelán, 2015, s. 63). Narace příběhu je homodiegetická. Maryška je tak, mimo Helenu ze *Žertu*, jedinou homodiegetickou vypravěčkou ze všech analyzovaných žen v naší práci. Autor tím čtenáři nabízí jedinečnou možnost poznat ženskou figuru z její vlastní perspektivy, nahlédnout do jejího nitra a sledovat celý příběh ženskýma očima. Maryščin obraz není fokalizovaný skrze žádnou mužskou figuru, která by její percepci jakýmkoli způsobem komentovala, doplňovala, zpřesňovala, či naopak zpochybňovala. Je nám tím umožněno vidět figuru Maryšky tak, jak nahlíží sama na sebe, ve své nejčistší podobě.

Když postavíme *Postřižiny* do kontrastu k povídce *Jarmilka* analyzované v předchozí kapitole vidíme, že se od sebe jejich vypravěči diametrálně odlišují. Zatímco v *Jarmilce* je mužský vypravěč odsunut do pozadí ve prospěch vyniknutí protagonistky, jejíž vnitřní svět nám zůstává skryt, figura Maryšky je díky homodiegetické naraci čtenáři plně přístupná a vnímáme ji jako autonomní postavu plně fungující v příběhu. Percepcie figury ženskýma očima je nám tímto způsobem poskytnuta poprvé, ostatní ženské figury v naší práci sledujeme čistě skrze mužskou fokalizaci.

Narace *Postřižin* je bezprostřední a přirozená. Nabízí čtenáři přímý obraz života manželky správce pivovaru a s ním spojených povinností a rituálů. To vše je vyprávěno se slavnostní, obřadní úctou a láskou ke všemu, co vypravěčka dělá. Její figura oplývá darem úžasu: „proměňuje i ty nejvšednější věci v mysterijní slavnosti života“ (Pelán, 2015, s. 64).

Ritualizace všedních událostí hraje v *Postřižinách* důležitou roli. Maryščin i Francinův život se otáčí okolo společných rituálů. Pro Francina jsou rituály určitým druhem jistoty: „Jeho ideálem je život, který je sestaven z pravidelně se opakujících, dokonale předvídatelných segmentů každodenních úkonů (i on je tedy strůjcem rituálů, rituálů všednosti).“ (Pelán, 2015, s. 66). Tuto tezi si můžeme potvrdit v různě popsanych pravidelně se v příběhu objevujících momentech nebo předmětech: redis pero číslo tři jako jediné pero, kterým Francin píše, suchý chléb a vlažná káva, jako to jediné, co Francin v příběhu jí a pije, jeho bezmezná láska k Maryščiným vlasům... Maryščiny rituály jsou méně nápadné, avšak mnohem výstřednější než ty Francinovy, a propisují se do děje stejně výrazně. Na prvních stranách novely nám vypravěčka odhaluje jeden ze svých oblíbených rituálů – pozorování rozsvěcení plynových lamp. Dalšími jejími oblíbenými rituály jsou například každoroční zabíjačky s řezníkem panem Myclíkem, návštěvy u kadeřníka Bodi Červinky a pravidelná cesta domů přes náměstí na kole, prohledávání Francinových kapes potom, co se vrátí z Prahy, a mnoho dalších. Skrze tyto pravidelně se opakující události pronikáme do jednotlivých figur novely.

Na rozdíl od Francinových rituálů pravidelnosti jsou Maryščiny rituály proměnlivé, nepramení z potřeby jistot, ale naopak z potřeby ustavičné změny. Jiří Pelán tyto „bláznivé“ výkyvy Maryščina chování nazývá *metamorfózami* (Pelán, 2015, s. 66). Protagonistka na sebe ráda strhává pozornost: „I mně to dělalo dobře, když jsem viděla, že jsem viděna.“ (Hrabal, 2015, s. 96). Je veselá, nepoddajná a, jak sama tvrdí, trpí kvartální touhou po svobodě: „... to byla ta moje vzpurná povaha, jednou za měsíc si zabláznit, já jsem taky trpěla kvartální touhou po svobodě, já, která jsem nebyla ani vyřezaná, ale naopak zdravá, někdy až příliš zdravá...“ (Hrabal, 2015, s. 91). Tyto *metamorfózy* Maryšku zbavují pocitu povinnosti, přinášejí jí dětskou radost ze hry, ze svobody, ze spontánnosti. V novele jsme svědky několika těchto *metamorfóz*: krvavá hra na honěnou s panem Myclíkem, lezení na komín se strýčkem Pepinem, postřižiny sukní,

nohou od stolu a později i Maryščiných vlasů... Francin těmito metamorfózami trpí. Manželství Maryškou je pro něj „dar i břímě“ (Pelán, 2015, s. 66).

Maryška je pábitelkou. Nemusí se tak na první pohled zdát, ovšem sama splňuje téměř všechny společné pomyslné „body“ pábitelských postav, které jsme vytyčili v metodologii práce: oslava života, nevšední jazykové vyjadřování... Rozdíl mezi ní a strýčkem Pepinem, který je jasnou prototypickou pábitelskou figurou (Dokoupil, 1994), je ten, že Pepin si svého pábitelství vědom není, je to jeho přirozený způsob existence. Maryška si je svého pábitelství dobře vědoma, možná by byla schopna ho potlačit, ale nechce. Činí své *metamorfózy*, protože si nemůže pomoci, nemůže si je odpustit. Její touha „si zabláznit“ (Hrabal, 2015, s. 91) je příliš silná na to, aby ji byla ochotna překonat. Jedním z příkladů této bezmezné a nepotlačitelné touhy je scéna, kdy má Maryška chuť na pivo: „Pan podstarší mi podal máz oranžového piva, [...]. A já jsem věděla, že mne pan podstarší nemá rád a že by mi dal ne jeden, ale pět mázů piva a víc, jen kdybych je pila a vypila a dělníci viděli, jak na opilství náchylnou má pan správce ženu, ale já jsem byla mladá, a tím nadevším, ať jsem dělala, co jsem dělala, vždycky jsem se ptala napřed jen sebe a vždycky jsem si přikývla, a to moje vnitřní přikývnutí, ten pokyn mého učitele, který byl tady někde u srdce ve mně, to přitakání mi ihned přešlo do krve a moje ruka se natáhla a s chutí se napila, s takovou chutí, že kočí přestali sedlat sudy a dívali se na mne.“ (Hrabal, 2015, s. 119). Tato citace nám ukazuje, že si je Maryška vědoma svých činů, a jak by ji tyto nerozvážnosti mohly případně negativně ovlivnit. Její figura však oplývá uměním zůstat nad věcí a nestarat se o to, jak jí vnímají ostatní, ve prospěch svého čirého potěšení – například z pití piva.

Zastavme se na chvíli u strýčka Pepina, který, jak již bylo zmíněno, je vzorovým, ač nevědomým, pábitelem. Je mnohomluvný, hlasitý, emotivní, má silný smysl pro humor... Dává průchod svému čirému nadšení ze života, oplývá nekonečnými historkami, o kterých nevíme, jestli jsou pravdivé nebo ne. Pravdivost jeho průpovědek ovšem neleží ve středu zájmu, jejich hlavním účelem je pobavit toho, kdo je zrovna ochoten poslouchat. Jeho figura je ve svém jádru velmi podobná Maryščině – oba mají ohromnou chuť žít plný a krásný život. Pepinovo a Maryščíno přátelství je založeno na společné, místy dětské, zábavě: „Vy dva hulání, co tady zas vyvádíte?“ „Hrajeme si na vojnu,“ řekla jsem. „Hrajte si, na co chcete, ale potichu, [...],“ křičel potichu Francin. „A kde si máme hrát?“ povídám.

„Kde chcete, vylezte si třeba na komín, jen ať vás není slyšet...“ (Hrabal, 2015, s. 108). Maryška Pepina často provokuje svými otázkami, aby jí strýc mohl horečnatě a dlouze vysvětlovat, jak se věci ve skutečnosti mají. Baví se tak navzájem. Maryška není pro strýčka paní sládkovou, ženou s krásnými zlatými vlasy, kterou ostatní figury v příběhu obdivují a respektují. Pepin vnímá Maryšku jako sobě rovnou bytost, zajímá ho především Maryščiná osobnost a jejich společné rysy. Ani její vlasy nijak nehodnotí, v úvodní scéně se jich strýček naopak štítí, když se dotknou jeho milovaného ševcovského náčiní: „Pozor!‘ polekal se strýc, „ať mi to těma vašema vlasama neumažete...“ (Hrabal, 2015, s. 99).

Skrze krátké retrospekce, umístěné doprostřed novely, nám vypravěčka zprostředkovává výjevy ze svého dětství, do kterých se výrazně propisuje její pozdější úděl – vymykání se ze zažité představy o tom, jak se má chovat *slušná žena*. Tyto retrospekce poukazují na Maryščin původ a fakt, že již jako dítě byla plna živelného entusiasmů, který nebyla schopna přemoci. Už tehdy ji ovládala ohromná radost ze života, kterou potřebovala urputně a hlasitě demonstrovat okolnímu světu. Skrze retrospekce jsme konfrontováni s určitou formou fyzického násilí, jehož strůjcem je Maryščin otec. To následuje vždy po jedné z Maryščiných *metamorfóz*. Když se malá Maryška málem utopí v kašně, otec ji trestá: „a tatínek si mne odvedli na provaze do vlaku, a když jsme přijeli domů, tak tatínek mne vedli jako telátko na provaze, a všem lidem tatínek vykládali, že nejsem slušná holčička a že mne musí vodit na provaze jako zlého psíčka...“ (Hrabal, 2015, s. 115). Sousloví *slušná žena* se prolíná celým příběhem. Promítá se do narativu jako určitý očekávaný model ženského chování, který ovšem Maryška vědomě nenaplnuje. I když tato slova Francin v příběhu nikdy explicitně nevyslovuje, z jeho činů – i ze samotného vyprávění – je zřejmé, že ho Maryščino jednání vyvádí z míry. „Ach ten Francin s tou ‚slušnou ženskou‘, co jsem si jej vzala, tak pořád mi tyčil a vytyčoval pojem slušné ženy, kreslil mi vzornou ženskou, kterou jsem nikdy nebyla a ani nemohla být.“ (Hrabal, 2015, s. 100). V novele není definováno, jak se *slušná žena* má chovat, nebo jak by podle Francina vypadalo ideální ženské chování. Figura protagonistky se s konceptem *slušné ženy* naprosto mýjí. Přijde jí nelogický a zbytečný, jelikož jde zcela proti její vlastní přirozenosti.

Mezitím, co Francin hledí na Maryščiny činy s kritikou v očích, Maryška přistupuje k jeho slabínám shovívavě a s lehkostí: „Nazdar Francine‘ povídám. A Francin profoukl

svíčku, a když mne uslyšel, ta svíčka mu vypadla z prstů, ve tváři měl dvě čmouhy od montování. [...] A sehnula jsem se, Francin poklekl a hledal svíčku pod sajdkárou, [...] a já jsem viděla, že moje přítomnost jej vyvedla tak z konceptu, že hledá jen proto, aby se vzpamatoval.“ (Hrabal, 2015, s. 97). Přestože mezi Maryškou a Francinem existují výrazné rozdíly, vypravěčka často zdůrazňuje okamžiky, ve kterých poukazuje jejich vzájemnou lásku a něhu: „Těšila jsem se každý večer na fialové masáže, které voněly hromem a krátkým spojením.“ (Hrabal, 2015, s. 131). Oba do sebe jsou velmi zamilovaní.

Francinova figura je postavena do role tichého pozorovatele, obdivovatele Maryščíny krásy a výjimečnosti. Ačkoli Maryšku miluje, je jeho vztah k ní poskvrněn určitou mírou frustrace z její vzpurné povahy, která narušuje jeho touhu po klidu a řádu. Francin miluje Maryšku také pro její vlasy. Obdivuje nejen jejich krásu, ale spatřuje v nich i jistoty tradičního světa, které kontrastují s nepředvídatelnou povahou Maryščína temperamentu. Zároveň jsou do určité míry sexualizované, fetišizované a jsou často zdrojem Francinova vzrušení. Do této míry působí Maryščíny vlasy až samoučelně.

Móda zkracování přichází do městečka náhle spolu s vynálezem rádia. Maryška pochopí, že jí zkrácení vzdálenosti mezi Prahou a jejím městem dává možnost se určitým způsobem emancipovat, vzít takzvaně „věci do vlastních rukou“ – nejdříve si ustříhne sukni nad koleny, později ustříhne Muckovi, pivovarnímu psíčkovi, ocásek, následně s Pepinem společnými silami neúspěšně zkrátí jednu nohu jídelního stolu... Na tuto módu postřížin reaguje každý obyvatel městečka různě. Někteří jsou pohoršeni zkrácenou sukni paní sládkové, jiní její odvalu oceňují: „Po obou stranách chodníku jsem viděla všechny druhy lidských očí, ty obdivné oči i ty pohledy plné nenávisti na moje nahá kolena.“ (Hrabal, 2015, s. 123).

Maryščína tělesnost je v novele tematizována spoře. Důraz na tělo je minimalizován pouze do obrazu jejich zlatých vlasů, které jí slouží jako způsob upoutání mužské pozornosti. Když už vypravěčka mluví o svém těle, je to v momentech určité intimity mezi ní a Francinem: „cítla jsem, že moje tělo vydává pronikavou vůni elektřiny, oddychovala jsem víc a víc, z celého těla mi vycházela svatozář, [...] fialový praskot a sršení je jediným mým prádlem, nikdy jsem neměla dojem, že jsem nahá...“ (Hrabal, 2015, s. 131). Jediný moment příběhu, kdy své tělo vyloženě dává na odiv ostatním lidem – zejména pak

mužům – je scéna jízdy na kole s ustřiženou sukni. Tato scéna zdůrazňuje mužské pohledy na vypravěččino tělo. Maryšcino tělo slouží skrze celý narativ také jako symbol vitality: pravidelná jízda na kole, šplhání na komín...

Oproti novele je protagonistčina tělesnost silně tematizována ve filmovém zpracování *Postřižin* Jiřího Menzela z roku 1981, na jehož scénáři spolupracoval sám autor novely Bohumil Hrabal. Ve filmovém zpracování je mnoho momentů, které by stály za zmínku, ovšem pro naše účely jich postačí zmínit pouze pár. Nechceme se snažit o celkovou interpretaci filmu, jen se opřeme o několik momentů, které nám poslouží k demonstraci rozdílů mezi jednotlivými uměleckými zpracováními mužské percepce Maryšciny tělesnosti.

Figura protagonistky ve filmovém zpracování hojně využívá svého těla pro získání mužské pozornosti, ovšem záměrnost jejího počínání zůstává nedořečena. Například ve scéně, kdy Maryška vypije půllitr piva naráz na ni s obdivem hledí pět mužů. V novele vypravěčka popisuje scénu s panem doktorem Gruntorádem, který jí sundává sádku a kontroluje dech. Je unavený, postupně usíná a znovu se probouzí – jen a pouze na Maryščiných zádech. Ve filmovém zpracování je stejná scéna tematizovaná odlišně. Doktor tentokrát usíná na Maryščiných nadrech. Můžeme tedy říci, že filmová Maryška určitým způsobem využívá nejen svých krásných vlasů ale i své tělesnosti. Figura Maryšky v novele je ke svému tělu zdrženlivější, reflektuje ho spíše okrajově. Většina pozornosti tak zůstává na jejích vlasech.

Příběh novely graduje v momentě, kdy se Maryška nechá ostříhat. Určité předznamenání Francinovy budoucí reakce na tento čin můžeme sledovat již v momentě, kdy se Maryšce slepí vlasy ševcovským lepidlem: „a viděla jsem, že vlasy se mi přilepily do druhého kelímku se ševcovským popem neboli smůlou, vzala jsem nůžky a odstříhla kelímek i s konečky vlasů.“ (Hrabal, 2015, s. 106). Francinovi jsou Maryšciny vlasy tak drahé, že strýčku Pepinovi v zápalu vzteku spálí veškeré jeho ševcovské náčiní.

Drastické zkrácení Maryščiných zlatých vlasů přichází v samém závěru novely. Maryška vnímá své vlasy jako něco, co ji poutá k minulosti. Vždyť kadeřník Boďa Červinka jí vždy říká, že „tyhle vlasy jsou zbytek starých zlatých časů“ (Hrabal, 2015, s. 96), nazývá

je zbytkem starého Rakouska (Hrabal, 2015, s. 135).<sup>2</sup> Protagonistčiny vlasy jsou poznamenané tradičními společenskými hodnotami, do kterých se Maryšcina figura nikdy nevešla. Uvědomuje si, že ji její vlasy táhnou zpět, když sama chce jít vstříc módě a osvobozující budoucnosti. Odstřížení vlasů je pro ni odvážným emancipačním krokem vpřed. Boří tím společenské normy a očekávání, překračuje hranice něčeho nekonvenčního, neslýchaného. Ustřížení vlasů je pro vypravěčku také velkou fyzickou úlevou: „ulevilo se mi tak, že mi hlava klesla na prsa a pocítila jsem průvan na šíji.“ (Hrabal, 2015, s. 135).

Za pozornost stojí okamžik příběhu, kdy se Maryška poprvé spatřuje v zrcadle s krátkými vlasy. Na první pohled se nepoznává a leká se: „Tam v zrcadle na otáčecí židli, až po krk v bílém prostěradle, seděl hezký mladý muž, ale s tak drzým výrazem v tváři, že jsem sama proti sobě vztáhla ruku.“ (Hrabal, 2015, s. 136). Když měla dlouhé vlasy, mohla si své *metamorfózy* lehce prominout. V okamžiku, kdy spatřuje v zrcadle svůj drzý výraz, leká se ho. Působí na ni mnohem intenzivněji, když není utopený ve zlatých vlnách jejích krásných ženských kadeří. Maryška tuto nově objevenou, svobodnou personu drzého chlapce okamžitě vnáší do reality. Vnímá všechny nenávislné pohledy, které na ni vrhají lidé, jež mívají cestou, bere z nich sílu. Při jízdě domů na kole si založí ruce a jede „klukovsky“ bez držení řídítek až do pivovaru (Hrabal, 2015, s. 138).

Jakmile Francin spatří Maryščin nový účes, nastane v jeho chování zvrát. Francin, v celém příběhu tak zdrženlivý, se nestačí ve svém rozčilení zastavit a zamyslet a uhodí Maryšku pumpičkou na kolo. Jako by i on po tomto průlomovém impulzu sám prošel jakousi *metamorfózou*. On, který plakal potom, co zastřelil pivovarského psíka, nyní ve vzteku bije svou milovanou ženu. Poprvé s jejím bláznivým chováním srovnává krok a vykračuje tím do neznáma. Maryšce se Francinovo pobláznění líbí, oceňuje ho: „Francin byl krásný, nozdry se mu chvěly zrovna tak, jako když zkontroloval splašené koně.“ (Hrabal, 2015, s. 138).

„Tak děvenko,“ řekl, „začneme nový život.“ (Hrabal, 2015, s. 138). Touto větou Francin zakončuje dosavadní život v pivovaru a „otevívá bránu k nepředvídatelným dobrodružstvím další životní etapy.“ (Pelán, 2015, s. 72). Ve Francinových slovech zní

---

<sup>2</sup> „Tato kašna a vlasy paní sládkové jsou ozdobou tohoto města!“ (Menzel, 1981, 38:40)

příslib změny, budoucnosti v moderní společnosti, opět po boku s nyní krátkovlasou Maryškou.

## 6.2 Konkluze

Děj novely *Postřižiny* sledujeme na pozadí společenského přerodu starých norem v moderní emancipovanou budoucnost. Poprvé se setkáváme s komplexní ženskou homodiegetickou narací, která čtenáři nabízí pozorovat příběh čistě skrze ženskou perspektivu. Ta nám umožňuje vnímat Maryščinu figuru čistě tak, jak vnímá samu sebe, bez vlivu mužské perspektivy.

Nacházíme zde dvě stěžejní mužské figury. Nejdříve se zaměřujeme na percepci strýce Pepina, který Maryšku vnímá jako sobě rovnou osobnost. Nenechává se rozptýlit její vnější krásou, ale je pohlcen její krásou vnitřní, což je pro Maryšku osvobozující okolností. Francinova percepcie Maryšky je rozporuplná – vnímá ji jako svou životní partnerku, do které je bezmezně zamilován. Maryška je pro něj objektem určitého obdivu – a to zejména v symbolické hodnotě jejích vlasů. Zároveň je mu Maryška přítěží v jeho touze po klidu a řádu. Tyto hodnoty se později rozplývají, když si protagonistka posvátné vlasy stříhá. Vypravěčka v příběhu mezi mužskými postavami proplová s lehkostí a samozřejmou grácií. S Pepinem prožívá dětskou radost ze života, k Francinovi naopak cítí neutuchající lásku.

# 7 Komparace

## 7.1 Úvod

Než začneme se samotnou komparací ženských figur, je podstatné zmínit, že se nesnažíme o celkové uchopení všech žen, které se nacházejí v rozsáhlých dílech obou autorů. Neshrnujeme všechny jejich ženské figury pod pět vybraných: Alžbětu, Helenu, Lucii, Jarmilku a Maryšku – to by bylo velmi zobecňující a nepřesné. Naše práce se ve své finální části soustředí na komparaci vybraných ženských figur v daných dílech a od jiných figur a děl autorů Milana Kundery a Bohumila Hrabala se distancuje. Nesnažíme se o zobecnění všech ženských postav, zaměřujeme se pouze na komparaci námi analyzovaného materiálu.

Ke komparaci jednotlivých ženských figur, které jsme interpretovali v předchozích kapitolách naší práce, budeme přistupovat následujícím způsobem: vybereme vždy zásadní atributy dané ženské postavy, které v narativu hrají důležitou roli, a postavíme je k sobě do vzájemného kontrastu. Cílem této komparace je odhalit, v čem se dané ženské figury shodují, v jakých ohledech se odlišují a jestli mezi jednotlivými díly odlišných autorů nacházíme průsečíky, které z předchozích analýz zatím nevypluly na povrch. Ohniskem zájmu nám budou například motivy tělesnosti, percepce žen mužskými figurami, motivy fyzického či psychického násilí na ženách a jeho vykreslování v narativu... Každý z uvedených motivů je v prózách tematizován odlišným způsobem a v různé intenzitě. My se nyní zasadíme o jejich komparaci napříč vybranými díly.

## 7.2 Tělesnost

Motivy ženské tělesnosti hrají ve všech vybraných prózách zásadní roli. Podívejme se pro začátek na to, jak je vyobrazena tělesnost v povídce *Symposion*. Figura Alžběty skrze imaginární striptýz využívá svého těla k získávání mužské pozornosti na inspekčním pokoji. Její tělo je hybatelem příběhu, stojí v centru narativu. Alžbětino tělo je, jako jediné, popsáno nezaujatým heterodiegetickým vypravěčem takto: „To tělo bylo opravdu nádherné.“ (Kundera, 2015a, s. 108).

Oproti tomu ženská těla v románu *Žert* jsou vždy popisována fokalizovaně skrze Ludvíkovu perspektivu a jejich objektivní popisy v díle kompletně absentují. Helena, jako jedna ze dvou homodiegetických vypravěček naší práce, omezuje charakteristiku svého těla na několik strohých, patosem poznamenaných vět. Ludvíkova figura je v popisech Helenina těla často velmi expresivní a vulgární.

Když nahlédneme na tělesnost u figur v prózách Bohumila Hrabala a její percepci vypravěči, je situace poměrně odlišná. V próze *Jarmilka* je protagonistčino tělo vykresleno vypravěčem jen spoře a pokud vůbec, tak ho vypravěč nehodnotí a přistupuje k němu neutrálně. Maryščino tělo je v novele redukováno jen na její obdivované vlasy – dělá tak cíleně, jelikož je sama homodiegetickou vypravěčkou příběhu.

Do jaké míry však ženské figury ovládají svá vlastní těla? Ve všech prózách je tematizován minimálně jeden moment, ve kterém ženy kompletně ztrácejí možnost o svých tělech rozhodovat. Do těchto situací je dostávají mužské figury – a to záměrně či nevědomě. Ženské figury se tak nacházejí v mezních situacích, které zároveň symbolizují určitou gradaci děje v narativu. Na poslední chvíli jsou však schopny se určitým způsobem – více či méně – vysvobodit.

Prototypickým příkladem této situace je figura Lucie, která je v šestnácti letech opakovaně znásilňována. Jak jsme již zmiňovali dříve, její figura nese své vlastní tělo jako prokletí. Je pro ni symbolem násilí a utrpení. Lucie je v syžetu Ludvíkem dvakrát postavena do mezní situace pokusu o sexuální zneužití. Je však schopna se za sebe postavit a ubránit se. Figura Jarmilky v tomto kontextu funguje podobně. Jaroslav si ji odmítá vzít za ženu a finančně ji zajistit, Jarmilka je tak nechaná napospas vlastnímu osudu. Mezní situace je v této próze právě moment, kdy Jarmilku strejda nachází ležící s horečkou v kotelně. Jarmilka se se strejdovou drobnou pomocí zvedá, loučí se s Poldovkou a odchází. V podobné mezní situaci se nachází i Helenina figura, která ovšem – jen díky šťastné náhodě – místo antidepresiv polyká laxativa, která způsobují groteskní scénu v závěru románu. Opět ji do kritického momentu dostává mužská figura Ludvíka. V opozici k těmto tezím stojí figura Maryšky z Hrabalových *Postřižin*, která, ač v mládí zažívá opakované fyzické násilí ze strany svého otce, bití od Francina přijímá s radostí a nebojuje proti němu. I figura Alžběty se ocitá v bezvýhodné situaci, kde ztrácí kontrolu sama nad

sebou – v momentě, kdy jí doktor Havel podává bez jejího vědomí léky na spaní. Alžběta si chce uvařit kávu a téměř se otráví plynem. Za zmínku stojí, že její figura se vymyká naší předem stanovené tezi o tom, že se ženy jsou schopny zachránit z mezních situací samy. Alžběta by, nebýt Flajšmanovy záchrany, s největší pravděpodobností na sesterně zemřela. Můžeme tedy říct, že v momentech, kdy se muži zachovají nečestně, jsou to ženy, kdo nese následky jejich chování. Přestože jsou téměř vždy schopny se z mezních situací osvobodit, v příběhu si často nesou svůj úděl dál: Lucie je zrazená Kostkou, Jarmilka je v chudobě nucena vychovat dítě za pomoci své sestry...

### 7.3 Mužská percepce ženských figur

Jak jsme již zmiňovali v předchozí podkapitole o tělesnosti, ve vybraných prózách hraje mužská percepce ženských figur podstatnou roli. Ve většině textů prochází mužský pohled na ženu pod tíhou událostí určitou proměnou.

Například v románu *Žert* je tato proměna percepce velmi výrazná. Lucie, dříve Ludvíkem vnímána jako éterické, nedotknutelné děvče, si na sebe obléká šaty – Ludvíkovo vnímání Lucie se obrací téměř úplně. Vidí ji jako objekt své sexuální touhy. Pozdržíme-li se u *Žertu* ještě o chvíli déle, určitou změnu percepce vidíme i u Heleny. Ludvík ji zpočátku vnímá čistě negativně, ale po zjištění identity Helenina manžela se jeho vnímání mění. Opět je zde ženská figura vnímána jako objekt – nyní se ovšem mimo určitou sexuální touhu do příběhu výrazně propisuje i Ludvíkova touha po pomstě. Pohled čtenáře na Heleninu figuru je tedy regulován pouze na její úděl v Ludvíkově příběhu – Helena je objektem pomsty, nikoli samostatnou figurou – přestože má v narativu vlastní pasáže homodiegetického vyprávění. Podobnou proměnou mužské percepce prochází i figura Alžběty. Po objevení její tělesné krásy na ni Flajšman i doktor Havel přehodnocují své názory. Havel připouští primáři, že by s ní mohl v budoucnosti mít sexuální poměr, Flajšman exponuje tuto myšlenku až do možnosti budoucího sňatku. Maryška je svým manželem Francinem v průběhu novely vnímána poměrně stabilně, tento vztah jsme podrobně analyzovali v kapitole o *Postřižínách*. Zlom její percepce Francinem se nachází až v samém závěru příběhu. Tato proměna však nesouvisí jen s Maryščinou figurou, ale zachází až za její hranice a způsobuje transformaci samotného jádra Francinovy figury

jako takové. To je v našich analyzovaných textech naprosto ojedinělé, protože mužské figury zůstávají zpravidla stabilní: Ludvík, doktor Havel, Kostka, strejda...

Jinak je tomu v případě figur strejdy z povídky *Jarmilka*, Kostky z románu *Žert* a strýce Pepina z novely *Postřižiny*. Oba hrají v příbězích žen naprosto stabilní, jednotnou a neměnnou roli. Kostka i strejda fungují u Lucie a Jarmilky jako určité paternalistické osoby, které mají potřebu ženské figury chránit, pomáhat jim a cítí za ně určitou míru zodpovědnosti. Činí tak bez jakéhokoli jasného cíle, ze kterého by mohli v budoucnosti benefitovat. Nastavují tak v příběhu ostrý kontrast k zjištěnému a účelovému přístupu ostatních mužských postav. Kostka pomáhá Lucii se usadit, dává jí práci, pomáhá jí s financemi, strejda Jarmilce pomáhá nosit těžká břemena, počítá jí finance, Pepin vnímá Maryšku jako svou partnerku pro hry a sdílení nevinné, dětské radosti ze života. Mužské figury tak činí s empatií a nezištnou láskou.

Je však důležité upozornit na lehkou nuanci mezi figurou strejdy a Kostky. Cesty Jarmilky a strejdy se rozcházejí do jisté míry přirozeně a jejich rozdělení je určitým způsobem předurčeno příběhem – Jarmilka je těhotná a odchází z práce těsně před porodem. To stejné ovšem neplatí pro Kostku a Lucii. Jejich rozchod<sup>3</sup> je iniciován Kostkou a je pro Lucii devastujícím. Kostka se do Lucie zamilovává a vnímá tento fakt jako zradu svého původního poslání: pomoci Lucii se osvobodit z její minulosti. Do jisté míry tuto paternalistickou vlastnost nacházíme i u figury primáře ze *Symposionu*. U něj je tato role spíše okrajová a nevýrazná, ale do děje se částečně propisuje. Primář Alžbětu nehaní, explicitně o ní nevyslovuje nic vyloženě expresivního a hraje s ní její hru na imaginární striptýz.

Přistoupíme-li k určitému jemnému zobecnění mužských perspektiv na ženské figury, můžeme tak učinit následovně: Kostka, strejda, do jisté míry i primář, hrají v ženských příbězích otcovské role. V protikladu k nim stojí zejména Ludvík a Jaroslav, ale také doktor Havel a Flajšman, kteří přistupují k ženským figurám s určitým očekáváním budoucího naplnění vlastních tužeb a potřeb. Francin stojí lehce mimo tyto nastavené hranice, jelikož se jeho percepce Maryšky v samém závěru narativu proměňuje. Změna jeho percepce je však spojená s jeho osobní proměnou.

---

<sup>3</sup> Rozchod ve smyslu rozdělení jejich životních cest – nikoli partnerské odloučení.

## 7.4 Drobné motivy ke komparaci

První dva komparované motivy prolínající se skrze všechny vybrané prózy vnímáme jako nejsilnější. Další motivy, které budeme v následujících podkapitolách analyzovat a komparovat, se do jednotlivých příběhů nemusí propisovat stejně výrazně jako ty předchozí, stále však stojí za to je alespoň okrajově zmínit a věnovat jim určitou pozornost. Detailní analýza těchto motivů by určitě zasloužila delší zpracování v budoucnosti, ale vzhledem k rozsahu naší práce na ně nemáme dostatek odpovídajícího prostoru – z toho důvodu se jim věnujeme pouze okrajově.

### 7.4.1 Prostředí

Ženské postavy se ve většině vybraných próz nacházejí v prostředí, která jsou tradičně konotována s mužskou dominancí: Lucie ve vojenských kasárnách, Jarmilka na huti, Maryška v pivovaru, Alžběta v nemocnici. Tato prostředí jsou spojována s disciplínou a fyzickou či intelektuální převahou mužů nad ženami. Vojenská kasárna implikuje hierarchii a autoritu, huť fyzicky náročnou práci, pivovarnictví je spjato s čistě mužskou dominancí a nemocnice funguje jako doména určité mužské intelektuální převahy. Tato prostředí, posilující mužskou autoritu, pak v některých ženských postavách vyvolávají potřebu k revoltě. Alžběta se snaží tuto situaci nabourat svým svůdným tancem, určitou formou provokace. Maryška se vymezuje nastaveným společenským očekáváním svými *metamorfózami*. Obě postavy se svým chováním snaží překonat jim předem nastavené hranice, jež stanovuje prostředí, do kterého jsou zasazeny. Oproti těmto revoltujícím figurám můžeme do kontrastu postavit figuru Jarmilky, která se vůči svému prostředí nijak nevymezuje. Přijímá ho bez jakýchkoli náznaků odporu nebo pokusů o změnu.

### 7.4.2 Bezútěšnost

Dalším analyzovaným motivem je motiv určité bezútěšnosti ženských figur v narativech. Tento motiv můžeme pozorovat intenzivně u figur Jarmilky a Lucie. Obě jsou zmítané událostmi, které se okolo nich odehrávají. Působí neutěšeně, melancholicky. Jejich figury jsou osamělé a zranitelné. Jarmilčina zdánlivá nevinnost a bezútěšnost vyvěrá na povrch skrze její dětskou naivitu. Mezitím Luciina neutěšenost plyne z jejího

traumatu ze znásilnění a z toho pramenící uzavřenosti a pasivity k okolnímu světu. Obě figury v mužských postavách vyvolávají potřebu určité ochrany (Kostka, strejda). Stávají se tak v jejich očích do jisté míry nedotknutelnými. U Jarmilky vnímáme nevinnost jako určitou přirozenou součást její povahy, u Lucie je tento pocit způsoben okolnostmi a její ztrátou důvěry ve vlastní tělo a společnost.

### 7.4.3 Nomen omen?

Poslední komparace možná není ani tolik srovnáním, jakožto spíše určitou úvahou nad křestními jmény jednotlivých ženských figur v prózách. Bohumil Hrabal v *Jarmilce* i *Postřižínách* pro své hrdinky používá deminutiv – Jarmilka od Jarmila, Maryška (nebo Mary) od Marie. Oproti němu Milan Kundera své hrdinky pojmenovává stroze a jejich zdobnělin – pokud vůbec – používá minimálně: Lucie, Helena, Alžběta. Pojmenování jednotlivých figur tak může určitým způsobem ovlivňovat a formovat čtenářovu percepci. Jarmilka i Maryška se nám mohou jevit „lidštěji“ než jejich Kunderovy protějšky. Podnětem pro další bádání by mohlo být právě sledování jednotlivých jmen v dalších dílech obou autorů, ze kterého by bylo možné vyvodit exaktnější závěry.

## 8 Závěr

Cílem naší práce byla interpretace a komparace ženských figur a motivů a jejich percepce mužskými postavami. Analýzu jsme provedli pomocí metody pečlivého čtení a sémiotického, strukturalistického přístupu k textovému materiálu.

Zjistili jsme, že mezi jednotlivými prózami existují průsečíky i odlišnosti. Hlavním motivem, který se propisuje do všech vybraných děl, je motiv tělesnosti. Ženské figury jsou ve všech prózách uvedeny do určité mezní situace, která zároveň symbolizuje gradaci děje narativu. Do mezních situací se tak ženy často dostávají právě kvůli mužským figurám – záměrně či omylem. Dalším průsečíkem je silná mužská percepce ženských postav. V komparaci jsme mužské role vůči ženám rozdělili na dvě: role muž – individualista a role muž – otec. Individualistické mužské figury (Ludvík, Jaroslav, Flajšman, doktor Havel) vnímají ženy jako objekty k dosažení vlastních cílů (sexuální touha, touha po pomstě...) a jejich percepce se v průběhu narativu mění. Paternalistické mužské figury (strejda, Kostka) nahlíží na ženy skrze celý příběh stabilně. Jejich úloha v narativu je ženu určitým způsobem ochraňovat a pomáhat jí. Nicméně mužské figury *Postřižín* jsou plastičtější. Francinova figura nachází jistoty v paternalistickém pojetí světa, které jsou však neustále narušovány spontánností jeho ženy – nikoli naopak. Francinův postoj se mění až v samotném závěru příběhu, kdy svůj tradiční koncept života opouští a srovnává s Maryškou krok.

V kontextu všech analyzovaných mužských figur je naprostou výjimkou postava strýce Pepina. Je jedinou postavou, která se absolutně vymaňuje z nastavených mužských rolí. Strýc Pepin s Maryškou sdílí dětskou radost ze života, oproštěnou od hierarchických či manipulativních úmyslů.

Posledním výrazným průsečíkem próz je zasazení ženských figur do prostředí, která jsou konotována s mužskou dominancí: huť, pivovar, vojenská kasárna a nemocnice. V prózách je pak zaznamenáno, jak se s mužským prostředím ženy vyrovnávají.

Zaměříme se na okamžik na rozdíly mezi jednotlivými prózami. Figury Milana Kundery jsou konstruovány jako nástroje a jsou dotvářeny podle potřeby dosažení pointy. Jejich chování je podřízeno ději, nikoli jejich autonomii. Na druhé straně stojí figury

Bohumila Hrabala, které se nacházejí v jádru příběhu a jednotlivé situace z nich pramení. Dalším zjevným rozdílem je motiv absurdity. Ve vybraných prózách, jejichž autorem je Milan Kundera, absurdita vyznívá tragicky a jednotlivé figury odlidšťuje. V Hrabalových prózách není absurdita popírána, je jakousi kulisou života, která ustupuje do pozadí ve prospěch lidskosti, jež nad ní vítězí. Naopak v Kunderových prózách se stává absurdita fatálně tragickou.

V samotném závěru práce jsme nastínili několik motivů, které vyvstaly při analýze textů. Lehce jsme se jich dotkli v rámci komparací. Motivy bezútěšnosti ženských postav a symbolika jejich jmen poskytují příležitost k další hlubší analýze.

Práce přináší nový pohled na chápání způsobu, jakým Milan Kundera a Bohumil Hrabal přistupují k ženským figurám ve svých dílech. Tyto přístupy, ač se při prvním čtení mohou zdát poměrně odlišné, mezi sebou mají určité, poměrně silné, průsečíky, které vznášejí obecné otázky o genderu, identitě a roli individuality v prostředí nadřazenosti či diktátu dobových norem.

## 9 Seznam použité literatury

### Prameny:

- HRABAL, B., 1992. *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace.
- HRABAL, B., 1970. *Poupata*. Praha: Mladá Fronta.
- HRABAL, B., 2015. *Spisy III. Jsme jako olivy. Novely*. Praha: Mladá fronta.
- KUNDERA, M., 2015b. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, M., 2015a. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, M., 2016. *Žert*. Brno: Atlantis.

### Odborná literatura:

- BÍLEK, P.A.; HRABAL, J.; KUBÍČEK, T., 2013. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin.
- ČEŠKA, J., 2018. *Bohumil Hrabal. Autor v množném čísle*. Brno: Host.
- DOKOUPIL, B., 1994. Hrabal, Bohumil: Taneční hodiny pro starší a pokročilé. In *Slovník české prózy* [online]. Dostupné na: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1444>. [cit. 2024-12-14].
- HILSKÝ, M., 1976. *Angloamerická "nová kritika"*. Praha: Univerzita Karlova.
- CHVATÍK, K., 2008. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
- JANKOVIČ, M., 1996. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst.
- KUNDERA, M., 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- PELÁN, J., 2015. *Bohumil Hrabal. Pokus o portrét*. Praha: Torst.
- PLATÓN, 1947. *Symposion, o lásce*. Praha: Jan Laichter, s. 31.
- REJZEK, J., 2012. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda.
- RIMMON-KENAN, S., 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host.
- SCHNEIDER, J., 1994. Hrabal, Bohumil: Ostře sledované vlaky. In *Slovník české prózy* [online]. Dostupné na: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1445>. [cit. 2024-12-14].

SCHNEIDER, J., 1994. Kundera, Milan: Žert. In *Slovník české prózy* [online]. Dostupné na: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1488>. [cit. 2024-12-14].

SOCHOVÁ, Z.; POŠTOLKOVÁ, B., 1993. Co ve slovnících nenajdete (Novinky v současné slovní zásobě), Část 4. In *Naše řeč*, ročník 76, číslo 5.

SVOZIL, B.; KOŠNAROVÁ, V., 1995. Bohumil Hrabal. In *Slovník české literatury po roce 1945, 1995 a 2020* [online]. Dostupné na: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1244&hl=hrabal>. [cit. 2024-12-14].

VÁCLAVKOVÁ-PETROVIČOVÁ, K.: Symposion jako prostředek vzdělávání v antice a jeho literární obraz. In *iLiteratura* [online]. Dostupné na: <https://www.iliteratura.cz/clanek/16385-platon-symposion>. [cit. 2024-12-14].

#### Další zdroje:

MENZEL, J., 1980. *Postřižiny*. Film. Československo: Filmové studio Barrandov.