

Novela *Marie* Alexandra Klimenta¹

Romana Ličková

Rané novely Alexandra Klimenta (*Marie a Setkání před odjezdem*) vyšly v první polovině šedesátých let a patřily k tzv. mladé próze, o níž z dnešního pohledu právem hovoříme jako o specifickém fenoménu a jež byla důležitým článkem ve vývoji české prózy druhé poloviny 20. století. Díla mladých prozaiků disponovala některými společnými rysy založenými zejména v intenzivní potřebě vyhranit se proti rigidní poetice padesátých let. Do konfrontace s obecně pojatým hrdinou, typizovaným budovatelem a revolucionářem, je postaveno jedinečné individuum a jeho odpatetizované hrdinství. Objevuje se nečekaně silný vztah k faktu a zároveň tendence k psychologizaci literatury. Tento postoj se prosazuje i v rovině žánrové a formální – velká románová plátna jsou nahrazena různými podobami střední epické formy, klasické realistické postupy (vševědoucí vypravěč v er-formě, striktní linearita příběhu) střídají moderní postupy vedoucí až k formovému experimentátorství.

Pojďme si některé zmíněné rysy mladé prózy ukázat na analýze jednoho z nejdiskutovanějších textů té doby – novele Alexandra Klimenta *Marie*.

V Klimentově prvotně můžeme rozlišit dvě tematické vrstvy – vnější a vnitřní. Ta první tematizuje nenadálý rozpad téměř deset let trvajícího manželství hlavní hrdinky, od postupného odhalování manželovy nevěry, komplikací s dětmi až po vlastní pokusy o navázání nového milostného vztahu. Druhá, vnitřní tematická vrstva textu se soustřeďuje na niterný psychický život hrdinky, vnímaný povytce subjektivně jejíma očima, neboť ona je jedinou vypravěčkou příběhu. Subjekt vyprávění i jím zobrazený svět disponují některými specifickými rysy, které se jeví v kontextu celé novely jako klíčové a činí tak tuto vnitřní tematickou vrstvu dominantní.

Prvním z těchto charakteristických rysů je již zmíněná výhradně subjektivní vyprávěcí perspektiva, přičemž celá novela je konstruována jako jediný vnitřní monolog titulní hrdinky. Skrze další rysy je tematizována komplikovanost, nejednoznačnost a problematičnost vnitřního psychického světa hrdinky, která vychází z nečekané životní situace. Subjekt vyprávění je konstruován jako osobnost psychicky nevyzrálá, s příznačnými rysy infantilnosti a tendencí k rozštěpení osobnosti; pozici postavy zásadně určuje prožitek ztráty a následného hledání vlastní identity, ale také izolovanost jejího vnitřního mikrosvěta od vnějšího makrosvěta, která vede k jakési paralelní existenci postavy. Vyprávějíci postava rezignuje na logický a chronologický přepis událostí, důsledkem tohoto přístupu je i mozaikovitě zobrazení vnějšího světa. Psychická

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlenie/Zrcadlení* 2005, č. 3, s. 24–36.

nevyváženost subjektu vyprávění podněcuje rovněž možnost sledovat mentálně nekontrolovanou oblast, která do textu vstupuje skrze blouznění, snění, horečnaté stavy a která má schopnost vypovědět o vypravěčce něco, co není ona sama schopna nebo ochotna verbalizovat. Prostřednictvím těchto rysů subjektu a jím zobrazovaného světa, projevujících se na různých úrovních textu (lexikální, syntaktické, motivické, kompoziční atd.), se budeme snažit potvrdit či vyvrátit tezi, že novela *Marie* je *psychologickou prózou*,² již lze označit jako „obraz subjektu ve stavu krize“.

Zaměření na vnitřní svět hrdinky odpovídá volba vyprávěcí perspektivy. Pokud použijeme terminologii Lubomíra Doležela (DOLEŽEL 1993: 48), můžeme hovořit o tzv. osobní ich-formě, pro niž je příznačné, že vypravěč je fikční postavou podílející se na vyprávěném příběhu. V našem případě je vypravěčův podíl na zobrazovaném světě závažnější, neboť se jedná o postavu hlavní. Vyprávění má tedy podobu nepřetržitého vnitřního monologu, blížícího se svou dikcí přímé řeči.³ Subjektivnost je jedním z konstrukčních rysů celého zobrazeného světa, vnímáme jej výhradně skrze Mariiny smysly (navíc značně rozjitřené). Ona je vrchní instancí, která koriguje vyprávění, zrychluje či zpomaluje děj, respektuje či nerespektuje lineární kontinuitu událostí, dává nebo nedává promluvit svým postavám, užívá či neužívá prostředků exprese, jako jsou citová hodnocení, tázací nebo zvolací věty apod.

Pro charakteristiku subjektu vyprávění a jím zobrazovaného světa považujeme dále za klíčové jeho postavení ve stavu ztráty a následného hledání vlastní identity. Že je toto téma skutečně dominantní, můžeme rozpoznat už z incipitu. Podle Alice Jedličkové se na tomto exponovaném místě textu objevuje jakési čtenářské nastavení, tedy představa o možném čtení a porozumění textu – tu čtenář později buď koriguje, nebo si ji potvrzuje (JEDLIČKOVÁ 1993: 55–57). Úvodní věta novely *Marie* („Dnes jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči.“ KLIMENT 1960: 7) odhaluje už přítomností motivu zrcadla vazbu k hledání identity, ten se později vyjeví jako motiv návratný, který spolu s dalšími podobně zaměřenými motivy téma hrdičiny nejistoty neustále aktualizuje). Dalším významným motivem je už v úvodu motiv očí. „Tvář je tou částí těla postavy, jež se [...] s identitou nejbezprostředněji váže...“ (HODROVÁ 2001: 657), v našem případě je zastoupena očima a závažnost tohoto motivu je podtržena ilustrující fotografií – detailem ženských očí.⁴ Oči bývají v lidových rčení považovány za bránu do duše, a tak už incipit novely

² Jako psychologická próza je novela *Marie* označena např. ve *Slovníku českého románu* (s. 93) nebo v *Knížkách za obradou* (ČULÍK 1991: 105).

³ Koncentruje v sobě všechny tři rysy přímé řeči, jak je definuje Doležel – zobrazovací, apelovou i expresivní (TAMTÉŽ: 16).

⁴ Důležitost tohoto motivu pro vyznění celého textu může potvrdit i to, že při seriálovém publikování *Marie* v *Literárních novinách* bylo každé pokračování uvedeno právě tímto detailním záběrem ženských očí (LN 9, 1960, č. 32–40).

může přítomností tohoto motivu odkazovat k jejímu zaměření na psychologickou analýzu hrdinky.⁵

Vraťme se však k identitě hlavní hrdinky. Na její nevyjasněnost a rozkolísanost poukazuje v první řadě to, že Marie své oči v zrcadle nepoznává. Po chvíli dokonce dodává, že pohled do zrcadla je jí nepříjemný. To se potvrzuje dále, když se motiv několikrát vrací. Jedná se například o situaci, kdy Marie prochází kolem kadeřnictví a při pohledu do zrcadla ve výloze nespátňuje sebe, ale neznámou ženu podivného jména s „trvanlivým“ účesem na hlavě – Hygii: „Začnu se bát zrcadel. Maminka mi říkávala, nekoukej moc do zrcátka, ukáže se ti tam čert! Teď se mi tam ukázala Hygie“ (KLIMENT 1960: 31). Je to opět symbol ztráty sebe sama, odcizení se vlastnímu obrazu. Kliment však v práci s motivy zrcadla pokračuje dál. Marie se na procházce městem setkává se starou známou Věrou. Vsedá do vozu, řízeného jejím bratrem Jendou, a společně jedou do restaurace. Jenda si nastavuje zpětné zrcátko tak, aby na ni viděl, Marie překoná svou nechuť k odrazu vlastní tváře a s překvapením se dívá do očí milému muži. To, že Marie tentokrát nespátňuje tvář svou, ale Jendovu, je příznačné vzhledem k dalšímu ději. Marie cítí propast, která zůstala v jejím vnitřním životě po odcizeném manželovi, cítí svou rozkolísanou identitu, a tak jako je mnohem snazší dívat se v zrcadle na cizí milou tvář než na tvář vlastní, ale nepoznatelnou, je také jednodušší utéci z rozpadlého domova do zdánlivého klidu ničím nezátíženého milostného vztahu. Jako bychom však už předem měli tušit, že jednoduchost tohoto řešení bude skutečně jen zdánlivá, neboť vypouklá zrcadla neskýtají obraz reality, jaká je, ale vždy ji nějak deformují – a tohle „zrcátko bylo nějakým zvláštním způsobem vypouklé“ (TAMTÉŽ: 33).

Jak se zhoršuje Mariina osobní situace (informace o Jaroslavově vztahu s lékařkou Zdenkou se potvrzují, dětem je stále těžší vysvětlovat, proč tatínek nespí doma), nabývají na závažnosti motivy vztahující se k ztrátě identity. Pokud to byl zpočátku motiv zrcadla, v rámci něhož je alespoň jakási autonomie subjektu zachována, objevují se nyní motivy filmu nebo biografu. Marie má pocit, jako by byla pouhým divákem svého příběhu, pasivním a neschopným zasáhnout.

Jestliže jsme označili vnitřní tematickou vrstvu, tedy niterný život hrdinky za dominantu novely, potvrzuje nám to i vyústění textu. V rovině vnější zůstává příběh otevřen a ačkoli víme, že Jaroslav svůj vztah se Zdenkou ukončil, není zdaleka jasné, zda se vrátí domů. Podstatnější je však pro nás rozuzlení v rovině vnitřní, nalezení Mariiny ztracené identity a jejího obratu od

⁵ Podobnou souvztažnost symbolu zrcadla a lidských očí, které se v něm pozorují a vhlížejí do svého nitra, použil Kliment ještě později v jednom ze svých fejetonů: „A vhléd do živého oka, o němž se právem míní, že je branou do duše. Také se dívám do zrcadla a sleduji zázrak reflexe, která padá do neviditelné nicoty.“ (KLIMENT 2004: 27).

pasivity k aktivitě. Marie díky této krizi zjistí, že člověk musí mít i jinou dimenzi žití než uzavřený a v podstatě samoučelný rodinný svět, byla jí dána příležitost poznat sebe samu a ona ji dokázala využít. Prostřednictvím motivů zrcadla a očí se obloukem vracíme zpět k incipitu novely a téma osobní identity subjektu se opět vyjevuje jako klíčové:

Aspoň se na sebe pořádně podívala do zrcadla. Dřív se tam taky dívala, ale dívala se jenom na vlasy při česání a na rty při líčení a na zuby při čištění a na řasy, jestli jsou dlouhé, a na oči, jestli jsou hezké, ale nikdy do nich, nikdy do nich.
(TAMTÉŽ: 147)

Definitivním potvrzením téměř bytostné proměny vyprávěcího subjektu je variace incipitu v závěru novely: „Dneska ráno jsem se dívala do zrcadla a byly to moje oči“ (TAMTÉŽ: 170).

Vyprávěčka novely je systematicky konstruována jako bytost psychicky nevyzrálá a labilní s příznačnými rysy infantilnosti a rozštěpení osobnosti. Tyto rysy se opět projevují na různých úrovních textu a podílejí se rozhodujícím způsobem na výsledné podobě Mariiny výpovědi.

Charakteristické znaky dětské psychické struktury se mohou objevovat i u dospělých a je to právě v abnormálních stavech, kdy dochází k regresu do infantilní duševnosti (PŘÍHODA 1971: 70). Mezi tyto znaky řadíme mimo jiné tzv. dětský egocentrismus, pro který je příznačné, že dítě jako by se domnívalo, že celý vnější svět existuje pouze pro něj a kvůli němu, že je středem společnosti i prostoru. Také Marie vnímá okolní realitu čistě prizmatem svého osobního traumatu, cokoli z vnějšího světa jí může evokovat osobní trápení a být objektem jejího subjektivního ventilování emocí. Jako se malé dítě dokáže zlobit na kus nábytku, o který se poranilo, Marie pocítuje nenávist k vodě, když jí připomene šťastné chvíle s Jaroslavem: „Voda patří k mému životu, stále něco dělám s vodou, neudrží se v ruce. Není stálá. Nenávidím vodu!“ (KLIMENT 1960: 8).

V podstatě dětinsky na nás působí také sebetříznivý postoj, který Marie ke svému trápení zaujímá. Typickou se zde stává metoda konfrontace, kdy se v jejích úvahách střídají vzpomínkové pasáže na šťastnou a neproblematickou minulost s reflexemi současného stavu, jevícího se na pozadí vzpomínky ještě svízelnějším. Marie však jako by úmyslně tuto konfrontaci minulého a přítomného ještě vyhrocovala a stvrzovala její neúnosnost verbalizací své současné krizové situace: „Byla jsem vždycky pyšná, že se nám narodily děti, protože jsme je chtěli, a šťastná, že jsme věděli, kdy jsme je chtěli. Už nejsem pyšná ani šťastná.“ (TAMTÉŽ: 10).

Také způsob, jakým Marie řeší některé problémové situace, odkazuje k jedné z vývojově počátečních technik vyrovnávání se s náročnými životními situacemi, k úniku od problému (tato forma řešení se často objevuje i u dětí v určité fázi jejich psychického vývoje). Už její milostný vztah s Jendou je jistou formou duševního útěku z tíživé domácí atmosféry a celý je v podstatě na

bázi útěku založen. Každá jejich schůzka je malým únikem z hermeticky uzavřeného Mariina mikrosvěta, přesně ohraničeného prostorem bytu, popřípadě města. S Jendovým zeleným autem prchají za město, do volné přírody, k vodě, k lesu. Marie po úniku vždy znovu touží, nikdy však není schopna své hranice překročit úplně, myšlenkově zůstává spjata s dětmi a s Jaroslavem. Většina úniků je nerealizovaná, odehrává se pouze v rovině tužeb a chtění, které svou symbolikou odkazují k stabilním, archetypálním strukturám lidského podvědomí, ať už se jedná o regresi do dětství prezentovanou touhou uniknout z nehostinného světa na temné, uzavřené místo,⁶ nebo o osvobozující, důvěřivý vztah k staršímu rodinnému příslušníku obecně.⁷

Jednoduchou, infantilní mentalitu projevuje Marie rovněž svou téměř bytostnou touhou po bezkonfliktnosti a snadné čitelnosti světa kolem sebe, obdivným vztahem k pohádkovému světu, přičemž právě jeho černobílou Marie interpretuje jako rys pozitivní. Dětský svět je pro ni útěšný, ví se v něm s jistotou, který král je opravdu dobrý a který opravdu zlý, zato ve světě dospělých „věci jsou složité a tím jsou hroznější“ (TAMTÉŽ: 76). V krizovém stavu sahá Marie po knížce z dětství, po konkrétním pohádkovém textu, který jí má coby relikv z bezstarostného období pomoci překlenout dnešní svízele:

Večer jsem si četla Bajaju. Z té mé potrhanej knížky. [...] Bajaja zabil draka. Koho mám zabít já? Kde jsou zlé hlavy? Můj muž Jaroslav? Můj syn Jírka? Ta zlatovlasá žena?
(TAMTÉŽ: 101)

Mariina touha po nekomplikovanosti, přehlednosti, stálosti se stupňuje až v jakousi adoraci řádu, který je zde symptomaticky (vzhledem k Jaroslavovu povolání vlakového konstruktéra) představován řádem jízdním. Ten je pro Marii zhmotněním pravidelnosti, neměnnosti, spolehlivosti a právě to jsou ty hodnoty, které ve své citové i duševní rozkolísanosti staví nejvýše.⁸ Je-li vlak motivem navždy spojeným s Jaroslavem a koncentrujícím v sobě výše zmíněné hodnoty, potom auto je vždy spojeno s Jendou a stává se nositelem hodnot opačných – proměnlivosti, neurčitosti, nejistoty. Jako je vlak, mající předem daný směr a čas jízdy, trať a koleje, konfrontován s autem, které může vyjet kdykoli lhostejno kam, tak je také konfrontován Mariin dlouhotrvající a v podstatě ustálený vztah k Jaroslavovi s krátkodobým a nevyjasněným vztahem k Jendovi. A jestliže v závěru novely dává Marie přednost Jaroslavovi před Jendou, dává také symbolicky přednost vlaku před autem:

⁶ V souvislosti s emotivní vazbou dítěte na matku, která je spojena s lůnem, hnízdem, ulitou (URBANOVÁ 1996: 8): „Kdybych mohla pryč, šla bych pryč, ale nešla bych na ulici, nejspíš někam pod prádelnu, škoda, že tam nevedou žádné schody“ (KLIMENT 1960: 11).

⁷ „[...] nejraději bych odsud odešla, jen kdyby si pro mne poslala nějaká babička, jako pro moje děti, třeba by se to tady zatím zase dalo do štěstí“ (TAMTÉŽ: 58).

⁸ „Jaká je to vlastně úžasná kniha, tenhle jízdní řád, nejzáračnější ze všech knih, to je právě Písmo svaté, a žádná bible!“ (TAMTÉŽ: 128)

„Ty bys taky chtěla auto?“ Podíval se mi do očí. „Já ti nějak radši jezdím vlakem.“
„Já taky, já taky.“ [...] „Já taky radši vlakem.“
(TAMTÉŽ: 157)

Posledním rysem Mariiny infantilní duševnosti je její dětsky citlivý vztah k jazyku, ke slovům. Pro dítě je slovo oživujícím činitelem, považuje jej za vlastnost předmětu, za cosi, co je s předmětem ztotožněno (PŘÍHODA 1971: 75). Tak se v Mariiných rozjitřených představách objevují ptáci, něco mezi papouškem a krocany, prochází-li Pštrosovou ulicí. Návratem do dětství je i senzitivní vnímání fonetické podoby slova, jež získává primát nad jeho sémantikou a na základě níž je slovo subjektivně, emocionálně hodnoceno: „Některá slova jsou mi protivná odmalička, například pot'ouchlej anebo venkoncem, přibude k nim slovo rozvod. [...] už vím, taky nesnáším slovo amórek“ (KLIMENT 1960: 150–151). Dítě je ve vztahu k jazyku svrchovaně aktivní, což se projevuje například vytvářením novotvarů nebo tzv. dětskou etymologií. Pro obojí můžeme u naší vypravěčky najít doklady. Slovo rozvod v ní vzbuzuje negativní emoce, Marie tedy vytváří název jiný, pro ni přijatelnější: „Kdyby se tomu aspoň říkalo nějak slušněji, třeba rozchod anebo dali si sbohem, dalisisbohem“ (TAMTÉŽ: 150). Nesrozumitelné slovo si pak vysvětluje po svém: „Nevěděla jsem, co je subskripce, říkala jsem u skřipce“ (TAMTÉŽ: 151).

S tématem hledání identity hlavní hrdinky a zároveň s čímsi dětským spícím v ní souvisí téma rozštěpení její mysli. Už na počátku novely se objevuje náznak této psychické poruchy, když Marie překvapuje samu sebe, chová se jinak, než by očekávala, a přiznává dokonce existenci někoho jiného v sobě: „Někdo o mně ve mně najednou ví. Ráda bych věděla, co o mně ví“ (TAMTÉŽ: 14). Na nejednotu a skutečně jakési rozdvojení osobnosti poukazuje také nevyhraněnost a neujasněnost v oblasti volní a emocionální. Marie chce být s Jaroslavem, potažmo s dětmi, zároveň však touží po úniku z rodinného kruhu. Výsledkem je tedy jakýsi rozkol mezi fysis a psýchou, neboť je-li vypravěčka fyzicky přítomna na jednom ze svých „útěků“ s Jendou, dominantou jejích myšlenek se stává Jaroslav a děti, je-li pak s rodinou doma, do mysli se vkrádá Jenda a jeho zelené auto. Svou úlohu zde navíc sehrává Mariin převážně asociativní způsob uvažování, takže obzor, který sledují z Jendova auta, „měl na hlavě Jirkovu čepici“ (TAMTÉŽ: 49) a zelená figurka v rodinné hře je připomínkou Jendova auta: „[...] každý z nás postřkoval jiného panáčka, já měla zeleného. Myslela jsem na cestu mezi poli, už je zelená tráva, stálo na ní zelené auto“ (TAMTÉŽ: 50).

Ke skutečnému vyvstání druhého já v Marii dochází až později a stává se tak po emocionálně vypjaté situaci, kdy při návratu z jednoho z nedělních výletů s Jendou dojde k autohavárii. Jenda není schopen vrátit auto do pojezdného stavu a ačkoli Marie si má večer

vyzvednout u babičky syna, do města se nedostanou a musí přespat v hotelu. Pro Marii jsou to okamžiky traumatizující a stresující, doprovázené výčitkami svědomí a pochybnostmi o sobě samé. V okamžicích relativního uklidnění, ve chvíli před usnutím v hotelové posteli si začne sama pro sebe cosi odříkávat. A je to opět návrat do dávného, útěšného dětství, k hluboko zasutým slovním formulím s magickou mocí, když si vzpomíná na věty ze slabikáře: „Máma má mísu, Ema má mísu, co máš, Emo?“ (TAMTÉŽ: 114–115). V tu chvíli sehrává Jenda v Mariině psychickém životě rozhodující part, neboť, asi nevědomky, probouzí v ní Emu. A protože pojmenovat někoho znamená dát mu existenci, vyvstává druhé Mariino já, dosud spící a zapomenuté, jedinou Jendovou větou: „,Ty jsi, Marie, zvláštní,‘ řekl a za chvíli mi šeptal: ‚Emo, Emo, budu ti říkat Emo.‘“ (TAMTÉŽ: 115)

Ema je dítě spící v Marii, holčička, pro kterou nebylo v dospělé ženě místo a kterou teď Jenda přivedl k vědomí: „[...] to je holčička, ta Ema, utíká, hrajeme si na schovávanou a na babu, en ten ty ky, když se jí narodila Hanička, dva špalíky, ztratila Ema vědomí“ (TAMTÉŽ: 115). A když doktor Hájek diagnostikuje později Haniččinu nemoc, ví Marie dobře, že diagnóza dětského tělčka v horečkách je i diagnózou její: „V horečkách se člověku často objevují obrazy z dětství [...] Jsou to pohádkové, někdy obludné představy, nějaká zkomolená hračka, uzel na postýlce, provazová kráva, několik slov ze slabikáře“ (TAMTÉŽ: 117). Marie a Ema směřují každá jinam a jsou jiné podstaty. Je-li Ema jednoduchá, bezproblémová, lehkovážná a dětská, Marie je jejím přesným opakem, je složitější, vážnější, zodpovědnější a dospělá. Ema si chce hrát s Jendou a s jeho zeleným autem, Marie chce žít s Jaroslavem a s dětmi („Ema se musí starat o Jendu. Protože Ema má Jendu ráda. A Marie má ráda Jaroslava. Jen se, prosím vás, nehádejte.“ TAMTÉŽ: 128).

S tématem nalezení vlastní identity se vyvíjí i téma rozštěpu hrdinčiny myslí. Je to tedy obrat směrem k nalezení sebe sama, k uklidnění a psychickému vyzrání. Marie v sobě dokáže ujednotit ty dva tak rozdílné hlasy a společně pak mohou dát sbohem Jendovi, neboť jejich vztah byl skutečně pouze jakýmsi slabikářem a ona ví, že je třeba někam pokročit, že jen slabikovat už nestačí. Ema umlká a již se neozývá, Marii však umožnila konfrontace s ní poznat, že člověk se musí nějak domluvit „s lidmi kolem sebe i se sebou i s lidmi v sobě, jako moje Ema s Marií a Marie s Emou“ (TAMTÉŽ: 176). I v rámci tohoto tématu je tedy opět hlavní hrdinka zobrazena ve svém přerodu, na své cestě za sebepoznáním, za hledáním vlastní hodnoty, v zápase se sebou samou, ústícím v překonání krizového stavu, jehož je celá novela zobrazením.

Pokud jsme o novele *Marie* prohlásili, že její dominantou je zobrazení vnitřního psychického světa hlavní hrdinky, bude zajímavé zaměřit se také na to, jak se toto téma odráží

v syntaktické výstavbě celé vypravěččiny výpovědi a zda se i na této rovině projeví výše rozebíraná psychická nevyváženost subjektu. Víme totiž, že postavy mluvící v textu nám o sobě mohou poskytnout dvojí druh informace. Jednak je to informace tematizovaná ve významech použitých slov a vět, jednak informaci implikovanou pravidly mluvení (OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKA 2002: 102). Do textu tak vstupuje mentálně nekontrolovaná oblast a vzhledem k ní může mít právě stavba vět významnou výpovědní hodnotu.

Pro syntaktickou výstavbu textu je charakteristická výrazná tendence k parataktičnosti. V pasážích, kdy se subjekt vyprávění nachází v relativním klidu či se pokouší o nezaujatý popis skutečnosti, převládají jednoduché, krátké věty (1). Postupně, se zhoršujícím se vypravěččíným stavem, se organickou součástí textu stávají pasáže odrážející její horečnaté a rozjité myšlenkové pochody a později též pasáže snové a halucinační, pro něž jsou typická dlouhá souvětí s parataktickým řazením a bezespoječným připojováním vět (2). Některé dramaticky vypjaté pasáže jsou navíc skrze syntaktickou výstavbu rytmizovány a téměř pravidelným střídáním krátkých, jednoduchých vět s delšími souřadnými souvětími evokují těkavost a nepokojnost vypravěččina momentálního stavu (3).

1. Ale ještě jsme nikam nejeli. Šli jsme do hospody na návsi. Venku už byl chlad. V hospodě měli kamna, topili v nich pilinami, nikdo tam nebyl. Čekali asi navečer místní hosty. Složili jsme ruce na stůl. Trochu se už stmívalo anebo měli v hospodě malá okna. Na stěně visely hodiny s kukačkou. Vyběhla z dvířek, pětkrát zakukala. Jenda si nařídil hodinky.

(KLIMENT 1960: 48)

2. A zdálo se mi, utíkám po ulici za elektrikou, elektrika neměla kola, jela po meruňkách, nemohla jsem ji dohonit. [...] Jaroslav mi chtěl prodat lístek, mávala jsme na něj, proštípl mi lístek, z lístku vyletělo vyštípnuté kolečko, kolo z Jirkovy koloběžky, bylo příliš veliké. Kolo mě porazilo, elektrice vyletěla kladka, Jaroslav tahal za řemínek od zvonku, teď zvonili oba, elektrika brzdila, kladka se houkala nahoru a dolů v drátech.

(TAMTÉŽ: 41)

3. Konečně vyšel. Měla jsem ruku na peněženke. Vyšla s ním Zdenka. Podali si ruce. Jaroslav šel směrem ke mně. Přitiskla jsem tvář k přístroji, haló, haló, haló, kdyby mě někdo viděl, myslel by, že jsem se zbláznila, měla jsem ruku na peněženke, honem jsem našla pětadvacetník a vytočila jsem krátké číslo, padlo mi do očí ze zadní obálky seznamu. Čtrnáct třicet jedna, deset vteřin, přece nejde taky telefonovat, přece už nečeká za mými zády, čtrnáct třicet jedna dvacet vteřin, jde kolem mne, jsem od něho oddělena sklem a řetízku od sluchátka, houpe se mi vedle krku. Šel směrem k nám. Jestli jde k nám, večer nikam nepůjdu. Zavěsila jsem. Vím přesný čas. Zůstala jsem chvíli v budce, jde směrem k nám, vyšla jsem z budky, utíkala jsem na druhou stranu, do osmnáctky, dvě stanice, musím být doma dřív než on.

(TAMTÉŽ: 139)

Uvolněná syntaktická výstavba Mariina projevu odráží rozvolněnost a v podstatě chaotičnost celého jejího uvažování a souvisí rovněž s dominantním principem jejího myšlení –

asociativností. Tendence k parataktičnosti a celkově jednoduchá struktura větných celků (prakticky vůbec se zde nevyskytují složitější souvětí s propracovanou víceúrovňovou stavbou) poukazuje na určitou míru Mariiny mentální vyspělosti, ale též na její neschopnost hierarchizovat větnou propozici. Vnímá svět kolem sebe nekomplikovaným způsobem, věci a jevy vidí spíš seřazeny volně za sebou než propojeny složitými vnitřními souvislostmi. K vyjadřování těchto komplikovaných, abstraktních vztahů slouží v jazyce právě i prostředky hypotaxe, jejichž výskyt je v Mariiných promluvách výrazně omezen, a to i na místech, kde by se jejich použití dalo očekávat. Pro tento rys jsou charakteristické případy, kdy Marie vyjadřuje asyndetický vztah, který by se dal vyjádřit hypotakticky (tedy s příslušnou podřadící spojkou), čímž ovšem jednotlivé věty výpovědně osamostatňuje⁹ (většinou se jedná o vynechání hypotaktické spojky „že“ u vedlejších vět podmětných a předmětných): „Psaní bychom ještě nějak svedly, horší bylo(!) měla se naučit básničku.“ (TAMTÉŽ: 40); „Jeli jsme přes Michli, hned jsem poznala, (!) jedeme do Průhonice.“ (TAMTÉŽ: 47); „Bylo jí to líto, viděla jsem, (!) ještě mi něco chce říct“ (TAMTÉŽ: 169; zdůraznila R. L.).

Zdrojem informací o vyprávěcím subjektu pro nás může být také kompoziční strategie celého textu, pro niž je charakteristická rezignace na logický a chronologický přepis událostí. Marie postihuje skutečnost v celku, plynule, bez výraznějšího členění, přetaven jejím asociativním způsobem uvažování jeví se okolní svět jako mozaika představ, obrazů, návratných motivů, úvah, snů, rozjiténých vizí a útržků dialogů.¹⁰ Ocitá se tak vedle sebe bezvýznamné a důležité, minulé a přítomné, reálné a fantazijní, neexistuje jasně formulovatelná hierarchie mezi myšlenkami, příběhy, předměty, gesty, asociacemi a Mariina promluva tak vedle mozaiky připomíná jakýsi nerozlišený proud jejího vědomí. Také podle Daniely Hodrové je oscilace mezi kompozicí typu mozaiky (Hodrová volí termín kompozice typu tříště a tkáně) a kompozicí typu proudu častým jevem (HODROVÁ 2001: 463).

Jediným pořadajícím principem takto komponovaného textu může být právě hledisko a styl vyprávěcího subjektu. S tím souvisí i ryze subjektivní pojetí času, který není zobrazován jako lineární, plynoucí vždy stejným tempem kupředu, ale jako proud plný zákrut, oklik a přeryvů. Také v Mariině vyprávění se vedle sebe objevují vzpomínky na minulost, popis přítomnosti, úvahy o budoucnosti či snové pasáže.

Z hlediska zacházení s časem je zajímavá kapitola sedmá, vystavěná na střídání, prolínání a konfrontaci několika časoprostorových rovin. Aktuálním časem vyprávění je zde pondělí, kdy leží

⁹ „Zatímco hypotaktické spojení tvoří jednu výpověď [...], paralelní spojení asyndetické je (podobně jako spojení souřadné) spojením dvou (několika) výpovědí.“ (DANEŠ – HLAVSA 1987: 446).

¹⁰ I zde můžeme hovořit o typicky dětském způsobu vnímání světa – o tzv. synkretismu, jímž je míněno celkové, neanalytické, intuitivní pojmání světa kolem sebe (PŘÍHODA 1971: 70–71).

nemocná Hanička doma v posteli, prostřednictvím Mariiných vzpomínek jsou potom zobrazovány tři téměř paralelně probíhající děje: 1. Marie s Jendou na nedělním výletě, 2. nemocná Hanička odvážena sanitkou ze školy v přírodě, 3. Jirka s babičkou na divadelním představení. Přejechy mezi jednotlivými časoprostorovými rovinami nejsou graficky ani jinak signalizovány a rychlostí svého střídání připomenou techniku filmového střihu, prostřednictvím níž vnímáme skutečnost jako proud záblesků a zlomků situací. Tyto časoprostorové roviny jsou navíc navzájem konfrontovány simultánními motivy. Jejich prostřednictvím je vyhrocen kontrast mezi chvílemi, jež Marie tráví na schůzce s přítelem, a chvílemi, kdy ji potřebují děti (jedná se o období konfliktu mezi touhou být s dětmi a touhou uniknout z rodinného mikrosvěta, jak jsme o něm psali výše). Pro ilustraci uvedme několik takových motivů vyskytujících se paralelně v různých časoprostorech:

1. motiv intenzivního pohledu

„Proč se na mě tak díváš, mami?“ „Nedívám se na tebe, Haničko!“
Rekl: „Nevadí ti, že se na tebe tak dívám?“
(KLIMENT 1960: 106)

2. motiv rukou

Podal mi ruce.
Hanička má horké ruce.
(TAMTÉŽ: 107)

3. motiv berušek

Po levém spánku mu lezlo sluníčko sedmitečné.
Na stolku jsou dvě berušky, Hanka je nosí ve vlasech, jsou větší a nelezou, proč by lezly po polštáři, patří do vlasů, patří do vlasů.
(TAMTÉŽ: 108–109)

4. motiv rukou pod hlavou

Ležela jsem na jehličkách, kolem malé borovice, dal mi ruce pod hlavu.
Dala jsem Haničce ruce pod hlavu, pomalu jsem ji zvedla, jen se napij, jen se napij, je to ze šípků.
(TAMTÉŽ: 109)

Když Marie přímo hovoří o čase a lidském pobývání v něm, připadají jí v nesouladu. Čas plyne kupředu, je přesný a nemotá se, kdežto my jsme opoždění a naše životy poněkud zamotané.¹¹ Je tady tematizována otázka neuchopitelnosti lidské temporality, již člověk vnímá jako „nejasnou, beztvárovou a vposled i němou“ (RICOEUR 2000: 11) a která je jako taková rovněž demonstrována právě kompozicí novely, jejíž dominantní princip není chronologický a kauzální,

¹¹ „Čas je přesný, čas se nikdy nezamotá, vteřinu za vteřinou, vždycky jenom dopředu, my žijeme v čase. Proč nežijeme přesně, vteřinu za vteřinou, vždycky jenom dopředu, když nemůžeme žít mimo čas? Asi že nežijeme tak docela v čase.“ (KLIMENT 1960: 154)

ale spíš asociativní a obrazný, a tíhne tak tedy od lineárního zobrazení k zobrazení proudem a mozaikou.

Stavebními kameny této mozaiky jsou mimo jiné jednotlivé motivy, které se mohou refrénovitě navracet a poukazovat tak na svou vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla. Na významu tím mohou nabývat i detaily každodenního života, které mají v Klimentově pojetí schopnost přerůst v symboly a odkazovat k podstatě jevů a situací. Tak se stává například motiv provazové krávy, Haniččiny halucinační představy z nemoci, symbolem zamotanosti a nepochopitelnosti světa a návratný motiv zelené barvy symbolem naděje, ale také symbolem volné cesty k úniku. Tato metoda, kdy každodenní detail získává výpovědní hodnotu ve vztahu k celému textu, nám připomene metodu, kterou později dovádí Kliment k dokonalosti v novele *Setkání před odjezdem*. Vše o niterných hnutích hlavních postav v ní můžeme uhadovat právě a jedině z věcí, které je obklopují.¹² Zde je tento postup „od matérie k esenci“ uplatněn zatím jen v náznacích, například když Marie s Jaroslavem vedou důležitou rozpravu o svém vztahu a předměty a jevy vnějšího světa jakoby jejich slova dokreslují:

A jel vlak po mostě a ještě jeden vlak, nebyl to žádný sen, jely dva vlaky, oba stejným směrem od Vyšehradu na Smíchov, začaly nás pronásledovat i věci.
(KLIMENT 1960: 68)

Dalším typem motivu, který výraznou měrou vstupuje do výstavby zobrazovaného světa, je prostor.¹³ Literární prostor není vůči postavě či ději nikdy indiferentní, vždy s nimi nějak souvisí – „[...] prostor je v roli pozadí, v roli partnera, v roli znaku nebo v roli ekvivalentu (například pocitu)“ (SLAWIŃSKI 2002: 127). Tak nám návratný topos mostu připomene Mariinu cestu za překonáním své psychické krize, cestu za nalezením osobní identity, za sebepoznáním, cestu na druhý břeh:

[...] chtěla jsem jít přes most, na druhý břeh, každá voda má přece druhý břeh, někam člověk musí dojít, i když je tady po obou stranách plot. Mosty nejsou bez konce.
(KLIMENT 1960: 73)

Svou úlohu sehrávají i prostory vyvýšené, související s vertikálním pohybem postav směrem vzhůru, s vzestupem duchovním, hledáním vlastních limit a omezení, s možností dalšího růstu a vývoje. Tak se láska mezi Marií a Jaroslavem rozhoří na Černém vrchu, tak se o deset let později dozvídá Marie o existenci třetího člověka v jejich vztahu na nejvyšším místě městských hradeb a tak také vyjíždí Marie s Jendou nad město, když si potřebují sdělit, o čem dosud mlčeli. Neméně

¹² Tato metoda je navíc poučena poetikou tzv. *nového románu*, jímž se v této fázi své tvorby nechal Kliment inspirovat.

¹³ Daniela Hodrová řadí prostor společně s postavou k motivům komplexním, jejichž vyjádření se může v textu proměňovat a jež jsou dále „dělitelné“ na motivy další (HODROVÁ 2001: 730–733).

symptomatická je pak ve vztahu k vnitřním pochodům postav noční neosvětlená křižovatka, kde Marie dává Jendovi sbohem.

V kontextu celé Klimentovy tvorby se jako jedno z klíčových témat jeví svár iluze a reality a v souvislosti s ním téma úniku z reálného světa do světa imaginace a fantazie. V novele *Marie* se setkáváme s geneticky prvním vývojovým stádiem tohoto tématu, když se hlavní hrdinka před nehostinným „velkým“ světem ukrývá ve svém světě „malém“, rodinném. Vzniká tak představa hermeticky uzavřeného mikrosvěta a vnějšího makrosvěta, jejichž existence je paralelní. Marie nachází v rodinném kruhu, v přesně ohraničeném prostoru své domácnosti, seberealizaci. Jinak je tomu u jejího manžela, který se coby komunista, zlepšovatel, bývalý partyzán a odbojář angažuje převážně společensky. Marii právě tento společenský rozměr schází, není ženou-soudružkou, a to je možná prapříčinou odcizení.¹⁴

Mariino uvažování zřídka kdy překročí hranice „malého“ světa. Existenciálně vážné otázky jsou pojednány v souvislosti s každodenními detaily chodu domácnosti¹⁵ a také metafory a přirovnání jsou nejčastěji z okruhu kuchyně, domácnosti, úklidu nebo nakupování.¹⁶ Složitost světa lidských vztahů, nejasných pocitů a nevyřčených slov si Marie zjednodušuje a přibližuje, pojmenovává je pojmy, kterým rozumí, přetavuje do své řeči, zabydluje ve svém „malém“ světě. Vnější, reálný svět, svět společnosti, budující „novou epochu“, je Marii cizí a nesrozumitelný. Komunikace mezi oběma dimenzemi je často omezena pouze na jakési slovní záblesky, jejichž prostřednictvím do Mariina vnitřního monologu vstupuje diskurz světa „tam venku“. Osamostatnělé promluvy anonymních lidí, nápisy z ulice, novinové titulky či repliky z rozhlasového vysílání vstupují zvenčí do jejího mikrosvěta, ale nestávají se jeho integrální součástí, vždy zůstávají jakýmsi cizorodým prvkem (grafické odlišení pomocí tučného tisku, popřípadě oddělení rámečkem), s nímž je vypravěčka nějak konfrontována. Může se jednat o konfrontaci přímou, když se optimistický nápis na bývalé synagoze – „*Mír a zdar dalekému i blízkému*“ (KLIMENT 1960: 95) stává součástí Mariiných myšlenek právě ve chvíli strachu o život dítěte a podtrhuje tak nesourodost a diametrální odlišnost obou světů. Podobně teorie rodinného zákoníku, představována větou z něj vyňatou, nemá nic společného s praxí Mariina rodinného života, ba je s ní v přímém kontrastu – „*Jsou povinni žít spolu, být si věrni a vzájemně si pomáhat.*“ (TAMTÉŽ: 135). Jinou formou konfrontace je potom naprostá indiference mezi oběma promluvovými liniemi, tedy Mariiným monologem a řečovými záblesky zvenčí, prostřednictvím

¹⁴ „[...] ty jsi tady, Marie, jako zakletá princezna, aby z tebe nebyla domácí můra! [...] copak nemáš žádné kamarádky, nikam nechceš jít? Jenom s tebou, jenom s tebou!“ (TAMTÉŽ: 32)

¹⁵ „Pak si vezmu tašky a přinesu chleba a všechno ostatní. Všechno ostatní kromě jediného, co se koupit nedá, co mi od té doby chybí“ (TAMTÉŽ: 7).

¹⁶ „My jsme se odložili taky jako šaty.“; „Snědli jsme dort za deset let“; „Jsmo dvě rádia v jedné místnosti, vysíláme na sebe, nikdo neposlouchá“ (TAMTÉŽ: 9, 12, 27).

níž se opět vyjevuje paralelnost jejich existence (jedná se většinou o různé nápisy z ulice). Jindy je Marie tím, kdo má potřebu otevřenou konfrontaci vyvolat, když svůj osud dává do souvislostí s novinovým titulkem: „*Opilý řidič usmrtil nic netušící ženu*. Řekněte, není to stejný zločin, když někdo ženu opustí kvůli jiné?“ (TAMTÉŽ: 121). Toto poněkud patetické a vyostřené vztazení smrtelné tragédie na rozpad milostného vztahu odpovídá vypravěččinu naturelu, konstruovanému jako mírně infantilní, navíc je důležitost této scény podtržena jejím předsažením před samotný text novely a umístěním na pozici motta či prologu.

V souladu s nalezením ztracené identity a s odstraněním rozštěpené mysli je také uzavřená existence v rodinném mikrosvětě postupně vypravěčkou rozpoznána jako životní postoj nesprávný. V souvislosti s tímto poznáním se v Mariině mysli vynořují motivy evokující právě uzavřenost, izolovanost, omezenost prostoru, život v kruhu a v zaslepenosti. Jsou to motivy jablka v županu, šátku přes oči a hry na slepou bábu, motivy koleček, určujících pohyb figurky na herním plánu:

Máma má maso, Ema má mísu, co máš, Emo? Slabikář a šátek přes oči, na jakou bábu jsme si to hrála? Jaký umřel svět? Jaké to bylo jablko? To obalované, to v županu [...] svět v županu, dal mi tolik práce, tolik uklízení, byl to dobrý svět, ale malý, už se nevejdu jenom na kolečko, ten velký se točí dál [...]
(TAMTÉŽ: 124)

Paralelní existence obou světů nakonec pro Marii zaniká, je to okamžik prozření a poznání, kterého jí bylo dáno dosáhnout prostřednictvím Jaroslava:

Je jenom jeden svět, není jeden velký a jeden malý [...] Že jsem mohla mít celých třicet let barevnou šálku na očích z té dětské hry. Jaroslav mi ji sundal, ale dost nešetrně [...]
(TAMTÉŽ: 131)

Jak již bylo řečeno výše, pro literární směřování první poloviny šedesátých let je vedle přesunu od velkých prozaických forem k povídce a novele příznačné také přenesení pozornosti k soukromí člověka, k jeho každodennosti a intimně-citovým problémům. V tomto směru je Kliment jedním z průkopníků mladé prozaické generace té doby, neboť v novele *Marie* se soustřeďuje na vnitřní duševní život hrdinky, jež se po rozpadu manželství ocitá v psychické krizi. Postupně jsme analyzovali některé rysy vyprávěcího subjektu a jím zobrazovaného světa (subjektivnost vyprávěcí situace, téma rozkolísané identity subjektu, jeho psychickou nevyrovnanost a tendenci k infantilitě a rozštěpení mysli, mozaikovitě vnímání světa, rezignaci na logický a chronologický přepis událostí, paralelnost existence vnitřního „mikrosvěta“ a vnějšího „makrosvěta“) a na základě těchto analýz se novela *Marie* skutečně vyjevuje jako *psychologická*

próza, kterou můžeme označit jako „obraz subjektu ve stavu krize“. Přestože význam této novely bývá většinou spatřován převážně v překročení tabu a prolomení stereotypů budovatelské prózy, domníváme se, že právě svým zaměřením na psychickou situaci člověka v krizovém stavu se umělecká výpověď této prózy stává závažnou i pro dnešního čtenáře. Přílišná fixace na partnera, ztráta a hledání osobní identity, narušená psychika, konfrontace ženské a mužské role v rodině a společnosti, to jsou témata závažná pro člověka před padesáti lety stejně jako pro člověka dneška.¹⁷

PRAMENY

KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960

KLIMENT, Alexandr. *Piano v moři*. Praha: Concordia, 2004

KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963

LITERATURA

ČULÍK, Jan. *Knihy za obradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989*. Praha: Trizonia, 1991

DOKOUPIL, Blahoslav – ZELINSKÝ, Miroslav a kol. *Slovník českého románu 1945–1991*. Ostrava: Sfinga, 1992

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993

HAMAN, Aleš. „Kliment fejetonista.“ *Tvar*, 2004, č. 5. s. 20

HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?* Praha: H&H, 1993

DANEŠ, František – HLAVSA, Zdeněk a kol. *Mluvnice češtiny 3. Skladba*. Praha: Academia, 1987

OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra. Vztahy mezi osobami v literární komunikaci. In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 98–115

PŘÍHODA, Vladimír. *Ontogeneze lidské psychiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000

SŁAWIŃSKI, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti.“ In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129

URBANOVÁ, Svatava. *Děti a literatura: antologie textů literatury pro děti a mládež 1. Děti a poezie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1996

SUMMARY

The introduction of the essay inquires into the so called “Young fiction” of the first half of the 1960s and its characteristic features in order to position Alexandr Kliment’s novelette *Marie* in this context. The second part of the essay presents an analysis of the novelette, revealing its character of psychological fiction picturing “a subject in the state of crisis”. The analysis itself focuses on the inner thematic layer of the novel, emphasizing in particular its narrative aspects: purely subjective narration (inner monologue of the protagonist), lack of system in the use of

¹⁷ Aleš Haman ve své recenzi na novou knihu Alexandra Klimenta *Piano v moři* (HAMAN 2004: 20) hovoří v souvislosti s *Marií* o sentimentalitě, která je dnes těžko stravitelná. Domníváme se, že dýchne-li na nás Mariin monolog někdy sentimentalitou, jedná se o projev důsledně dodržované autorské strategie, v rámci níž je vypravěčský subjekt konstruován jako nalomený, infantilní a tedy místy funkčně tíhnoucí k určité míře sentimentu.

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

direct speech in the flow of the protagonist's narration, and the protagonist's existential position in a process of loss and search for her own identity. The construction of this character is based on an underdeveloped, unstable psyche, with strong features of infantility displaying aspects verging on schizophrenia. The inner world of the protagonist also plays an important role in the analysis, taking into consideration mainly the syntactic structures of character narration, the strategy of structuring the text (the oscillation between a mosaic and a stream) and the character's struggle between illusion and reality, and her parallel existence in two different worlds – the inner, individual “microworld” and the external “macroworld”.