

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a komparatistiky**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Žena jako vyprávěcí strategie, ideová konstrukce a žitá
zkušenost v raných povídkách Marie Majerové**

Woman as a narrative strategy, ideological construction and living
experience in early stories by Marie Majerova

Nikola Babilonová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Žena jako vyprávěcí strategie, ideová konstrukce a žitá zkušenost v raných povídkách Marie Majerové prohlašuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. 7. 2019

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala doc. Libuši Heczkové za odborné vedení, za cenné rady a připomínky v průběhu psaní mé bakalářské práce.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá třemi povídkovými sbírkami Marie Majerové o ženách a lásce z počátku 20. století (*Plané milování*, *Dcery země* a *Mučenky*). Analýza se soustředí na ženu jako literární hrdinku a sleduje její postupnou proměnu v rámci jednotlivých sbírek. Práce si klade za cíl poukázat na autorčin rozmanitý způsob zobrazování ženských hrdinek a její hledání pravého obrazu ženství. V povídkách se kromě ženského příběhu snaží rovněž vypořádat s postavou muže, který je nedílnou součástí v životě ženy. Oba nechává říci svůj příběh jak ve formě dialogů, tak především zobrazením jejich vnitřního myšlení. Druhá polovina práce se proto zabývá narativními strategiemi, jež autorka využila k výstavbě postav fikčního světa. Jako teoretické východisko k jejich analýze jsme zvolili pojetí Stanzelových vyprávěcích situací a Hrabalův návrh konceptu fokalizace, jež umožnil přesněji popsat, jakým způsobem pracuje s prezentací myšlenek postav.

Klíčová slova

M. Majerová, žena, muž, vztahy, láska, fokalizace, vypravěč, stereotypy, rovnoprávnost

Abstract

The bachelor's thesis deals with three collections of short stories about women and love written by Marie Majerova in the early 20th century (*Plané milování*, *Dcery země* and *Mučenky*). The analysis is focused on a woman as main character and follows her gradual transformation within the particular collection of stories. The goal of the thesis is to point out the author's diverse ways of depicting woman main characters and author's looking for an authentic woman role. Marie Majerova also tries to point out man character, which is integral to woman's life. Author leaves both to tell their story in a dialogue as well as in their internal thoughts. The second half of the thesis focuses on narrative strategies used by the author to construct characters of the fiction world. In order to analyze them, Stanzel's concept of narrative situations and Hrabal's suggestion of focalization were chosen as theoretic basis. This fact also helps to better description of author's work with presentation of the character's thoughts.

Keywords

M. Majerová, woman, man, relationships, love, focalization, narrator, stereotypes, equality

Obsah

Úvod	7
1. Plané milování.....	9
1.1. Ocúny	11
1.2. Chudá láska (Vypravování holky z roštoven).....	15
1.3. Nekající Magdalena	20
2. Dcery země.....	26
2.1. Zpozdilá.....	29
3. Mučenky.....	35
3.1. Babí léto	39
4. Narativní strategie	43
4.1. Plané milování.....	44
4.2. Dcery země.....	48
4.3. Mučenky.....	52
Závěr.....	57
Seznam použité literatury.....	59

Úvod

Je přirozené, že si čtenáři vybaví u mnoha plodných autorů pouze dvě, maximálně tři díla, zatímco o jejich zbývající tvorbě sotva kdy slyšeli. Majerová není výjimkou. V jejím případě to byly především romány z 30. let (*Siréna, Přehrada*), které se dostaly do povědomí čtenářů, kdežto její raná tvorba, jakož i povídky o ženách, zůstala v jejich závěsu.

Marie Majerová byla jednou z žen, které se neprohlašovaly za feministky, ale přesto se účastnily ženského hnutí. Jako komunistka se stejně jako feministky zasazovala o práva žen, bojovala o jejich nezávislost, ale především ji zajímal problém vzdělávání žen. Majerová se snažila nalézt obraz „nové“ ženy, která by si byla vědoma svého nerovného postavení vedle muže, a rozhodla se proto bojovat za stejná práva ve společnosti a vlastní uplatnění. Zároveň bylo nutné, aby se žena stala zcela individuální osobou, nezávislou na muži a jeho finančním zajištění. A právě tuto „novou“ ženu hledá také ve všech třech vybraných sbírkách povídek (*Plané milování, Dcery země, Mučenky*) z počátku 20. století.

Zvolení všech tří sbírek k rozboru, a nikoliv pouze jedné z nich, mělo svůj účel, máme totiž za to, že dohromady spolu dokreslují Majerové pojetí ženství a zčásti zodpovídají důležitou otázku po smyslu ženiny existence, a tedy „Kdo je žena?“, jedna sbírka vytržená z kontextu těch zbývajících by poskytla jen část jejího pohledu na ženskou problematiku. Chápeme je tedy jako celek, který spojuje kromě primární soustředěnosti na ženský příběh také vyšší téma lásky, v mnoha případech zbytečné a prázdné („plané“). Proto se v práci soustředíme o něco pozorněji na první sbírku povídek z roku 1911, která vytváří jakousi platformu pro další hledání otázky ženství ve zbylých sbírkách, obsah jejího názvu *Plané milování* je totiž schopen pojmut pod sebe i jejich povídky.

Marie Majerová je autorkou, které se bohužel nedostává značné pozornosti ze strany čtenářů, a rovněž odborných prací věnovaných jejímu dílu je v dnešní době pomálu. Za velice přínosnou knihu, jež se zaměřuje na literární a neliterární tvorbu Majerové a dokresluje její život z hlediska genderového, považujeme *Femme fatale české avantgardy*¹ Dany Nývltové z roku 2011, je to také jediná rozsáhlejší publikace o spisovatelce vydaná v posledních letech. Spolu s ní se východiskem této práce stala také antologie *Čtení o Marii Majerové (Od Panenství k Robinsonce)* editorů R. Hylmara

¹ Kniha (studie) je zkrácenou a upravenou verzí disertační práce Dany Nývltové obhájené v roce 2009 na FFUK.

a D. Nývltové, a z ní především kapitola *III. Volná láska a nová žena* s dobovými ohlasy na všechny tři sbírky. Recenze zahrnuté v antologii jsou v podstatě rázu nekritického, i ony se snaží na základě jejích textů popsat Majerové pojetí ženy a muže a pochopit jednotlivé typy žen, které vystupují v jejích povídkách. Zdenka Hásková vyjadřuje na konci své recenze z *Ženského světa* obavu ze správného pochopení či přijetí *Dcer země* mladou generací, neboť „autorka odívá jejich sobeckou a požívačnou prázdnotu nádherným pláštěm svého vypravovacího umění třpytícího se stylistickými skvosty, až oči přecházejí“ (Nývltová, Hylmar 2018: 49). Vyzdvihuje její styl psaní, v jehož závěsu jsou až ženy „odduševnělé, zbavené všeho prvku duchovního, ochuzené na pouhou hmotu“ (ibid). Na druhou stranu o osm let dříve po vydání sbírky *Plané milování* taktéž v *Ženském světě* snižuje úroveň sbírky Pavla Maternová, když píše: „Přes pestrost svých látek a odvážlivost svých líčení v groteskních a choulostivých situacích nedobudou srdce přísnějšího čtenáře, neboť umělecky neznamení ničeho.“² Tato práce si proto také klade v menší míře za cíl vyvrátit výše zmíněné obavy a skepse ohledně celkového rázu jejích sbírek právě poukazem na propracovanost zakomponované otázky ženství, nejen v hledání pravého obrazu ženy, ale i způsobu jejího zobrazení a nahlížení na ni, což bude obsahem čtvrté kapitoly této práce.

Hrdinky jejích povídek jsou často zasazeny do situací, v nichž je nutné přehodnotit dosavadní podobu jejich života, což je pak vede k otázkám o jeho smyslu. Právě v tomto bodě mohou být povídky poutavé pro dnešní čtenáře, především čtenářky, Majerová totiž v textech netvoří ideál ženy, neříká, jak by měla žít, a vůbec ne, jak by se měla chovat (snaží se rozbírat společenské stereotypy, proto sama nemoralizuje), naopak ukazuje, jaké má žena možnosti v soudobém světě a jaký vliv na její rozhodování mají společenské konvence. Svě čtenáře/ky vede k zamyšlení nad ženskou situací, poukazuje na příčiny jejího nemravného chování, ale nejen to. Majerová se ve svých sbírkách snaží určitým způsobem vypořádat také s obrazem mužským (přece jen je to on, jenž není schopen přijmout její „novou“ ženu). Muž a zvolené narativní strategie jsou tak základním pojítkem k jejímu přesnějšímu zobrazení ženského příběhu.

² Ženský svět 15, 1911, č. 14, 20. 7., s. 222.

1. Plané milování

Sbírka povídek *Plané milování* vyšla v roce 1911 v nakladatelství J. R. Vilímek. Z našich tří vybraných sbírek je nejrozsáhlejší co do počtu obsažených povídek (sedm oproti pěti v *Dcerách země* a čtyřem v *Mučenkách*). Jednotlivé povídky jsou rovněž výrazně rozmanité, ať už vypravěčskými strategiemi nebo ztvárněním ženské hrdinky a jejího životního příběhu. V tomto bodě také nalézáme první zásadní rozdíl mezi první vybranou sbírkou a *Dcerami země s Mučenkami*, v nichž jsou povídky spojeny jedním vyšším tématem (žena smyslná a tělesná u první zmíněné, žena jako manželská i mateřská trpitelka³ u druhé), zatímco v *Planém milování* je konstituováno několik dílčích témat, různým způsobem se odhalujících, vedle nichž až následně nalézáme jeden spojující prvek obsažen již v názvu, a to „plané milování“.

Jak bylo také zmíněno, výběr těchto tří sbírek o ženách nebyl náhodný, neboť máme za to, že jde o jeden ucelený a uzavřený celek povídek, které k sobě váže právě uvedené téma planého milování (jak ukážou rozborů). Druhý rozdíl nacházíme už v názvu sbírky, v případě *Planého milování* se jedná o označení nějakého děje či činnosti v tvaru verbálního substantiva, jinak řečeno o pojmenování lásky, která může být zbytečná, prázdná, povrchní, nicotná nebo bez vnitřní hodnoty⁴. Slovník spisovné češtiny však uvádí ještě dva další významy, které lze vztáhnout na spojení planá láska (nebo milování), a to nešlechtěný nebo divoký. Přestože se jedná o významy slova „planý“ v kolokaci s nějakou rostlinou, fungují i ve spojení s láskou, neboť i ona může být divoká, nešlechtěná či nepěstovaná (člověkem), a v takové podobě se rovněž objevuje v některých povídkách. Na druhou stranu názvy sbírek *Dcery země* a *Mučenky* odkazují k pojmenování osob, v našem případě ženského pohlaví. Název první sbírky lze tedy chápat jako nadřazený (veškerému milostnému citu v jednotlivých příbězích), už z toho důvodu, že druhé (1937) a třetí vydání (1956) *Planého milování* vyšlo ve výrazně upravené podobě. V nových vydáních došlo ke sloučení pěti povídek z *Planého milování* a čtyř z *Dcer země* (z této sbírky chybí poslední povídka *Kořeny*, která celou knihu uzavírá jako celek), avšak zásadní rozdíl je viditelný v samotném znění textu, neboť autorka většinu povídek přepsala – např. chybí cizojazyčný text, některé příběhy jsou rozšířeny či spíše doplněny o nové informace, nebo naopak zredukovány na kratší souvětí a promluvy, výrazně se

³ Pojmenování „žena jako manželská a mateřská trpitelka“ jsme si vypůjčili z předmluvy k vydání *Mučenek* z roku 1953 psané A. M. Pišou (Mučenky, Praha: SNKLHU, 1953, s. 7), neboť přesně vystihuje společné téma všech čtyř povídek, které je vyjádřené už v samotném názvu *Mučenky*.

⁴ Slovník spisovné češtiny. Dostupný z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

změnil slovník a autorčino vyjadřování a v poslední řadě se proměnily narativní strategie (např. tam, kde vystupoval do popředí vypravěč, nově promlouvá postava v podobě fokalizátora a naopak). Pouze pro srovnání uvádíme úryvek z povídky *Změna* z roku 1911 a 1956:

„Dítě!“ stiskl jí Joža ruku. „Proč jsi volala tak zoufale: žena! Proč jsem žena? Vidiš, právě nové ženy potřebuje svět. Ne mužatky, ženy přímé, volné a odvážné, milenky, pomocnice, ve všem samostatné – takové, jako jsi ty!“ (Majerová 1911: 40).

„Dítě!“ Polibek se snesl do vlasů za uchem. „Proč jsi volala tak zoufale: žena! Proč jsem žena? Snad nechceš být proto nešťastná? Jsi žena, a proto musíš být šťastná! Musíš být ovšem také silná, vždyť štěstí je těžké břemeno!“ (Majerová 1956: 41).

Právě z důvodu výrazných změn, kterými prošly jednotlivé povídky (např. výše uvedená pasáž o „ženách přímých...“ v novějších vydáních chybí), se při rozboru budeme držet pouze znění vydání prvního, které mimo jiné v sobě nese aktuální pocity z doby, ve které vznikly.

Každou povídku sbírky *Plané milování* můžeme označit jednoduchým heslem (jako jedno z dílčích témat souboru), které vyplývá z konfliktu mezi dvěma osobami (především mužem a ženou, ale také částečně mezi mužem a mužem v povídce *Kamaráde, bratře!*). Nejde však o zkrslující škatulkování jednotlivých povídek, tato hesla jsou ukrytá uvnitř a vyvěrají na povrch na základě různých konfliktů a toho, k čemu tyto konflikty vedou. Rovněž tato hesla nechápeme jako konečná či stvrzující, neboť některé povídky svým množstvím dílčích motivů umožňují pojmenování jiná (a také zde figuruje otázka interpretace). Chronologicky tedy podle uspořádání povídek v prvním vydání volíme: *Májové dni* (heslo „iluze“), *Ocúny* („vnitřní rozpor“), *Změna* („osamostatnění“), *Chudá láska* („osud“), *Nekající Magdalena* („výchova“), *Kamaráde, bratře!* („moře“), *Pardalí drápky* („pokrytectví“).

Základem každé povídky je tedy nějaký konflikt, zlom nebo krize ve vztahu mezi dvěma osobami. Středem zájmu Majerové jsou však především ženské postavy, jež jsou stavěny do situací, v nichž jsou nuceny jednat samy za sebe, rozhodnout se o svém životě. Tyto hrdinky často doprovází touha po muži i mužích (*Změna*, *Nekající Magdalena*), čistá láska k druhému (*Májové dni*, *Chudá láska*), ale i jakási potřeba udržet si vlastní čest

a důstojnost (*Pardalí dráčky*). Krize, které nastávají v jejich životě, jsou náhlé – často se jedná o pouhou náhodu (v *Chudé lásce* přijde hrdinka o svého milého v dolech, kde oba pracují, v *Pardalích drápcích* utone Matildin manžel v moři, v *Májových dnech* náhodou vyslyší komediant Sonino vyznání lásky...). Všechny tyto náhodné události jsou pro hrdinky rozhodující, a čtenář je tak svědkem jejich konkrétního způsobu řešení nastalých problémů. V povídkách však nejde pouze o činy a způsoby chování ženských postav, Majerová totiž často sleduje také příběhy mužů (nejvýrazněji tak v povídce *Kamaráde, bratře!*, v níž se seznamujeme s jakýmsi druhem platonické lásky Voborníka ke svému kamarádovi). Jejich význam především spočívá v tom, že poskytují další úhel pohledu na ženskou otázku a často ovlivňují směr, jímž se ženy vydají.

Abychom pochopili zmíněná hesla, která vyplývají ze vzniklých konfliktů, ukážeme si na třech vybraných povídkách (*Ocúny*, *Chudá láska* a *Nekající Magdalena*), v jakých konkrétních situacích se postavy, ať už mužské nebo ženské, ocitají. Jednotlivé rozbory ukážou, jak Majerová pracuje se zobrazením jednotlivých postav, s časem a prostorem, jaké další motivy do příběhů zakomponává a především jak lze vztáhnout fikční hrdiny k její konkrétní realitě, ideovému zázemí.

Ze stručného popisu povídek by rovněž mělo být zřejmé, kolika různými motivy je sbírka *Plané milování* prostoupena a jaké místo v ní mají žena a láska v pojetí Majerové. Jak totiž také na mnoha místech své knihy Dana Nývltová poukazuje (*Femme fatale české avantgardy*, 2011), Marie Majerová hledá novou ženu, sleduje její možnosti a především její pohled na svět, který může být stejně správný a skutečný jako pohled mužův. Majerová všem těmto ženám dává prostor říci svůj příběh, ať už v pouhé přímé řeči nebo pomocí fokalizace (svět je nahlížen jejich očima, takže víme, co si dotyčná postava myslí). Ale nejen to. Dozvídáme se rovněž o tom, jak původně muži nahlíží na ženu a v jakých společenských stereotypch musí žít, co se od ní očekává a jak se o ní mluví, když nejedná na základě těchto nastavených stereotypů.

1.1. Ocúny

Povídka *Ocúny* je druhá v pořadí povídkové sbírky *Plané milování*. Je to příběh dvou mladých lidí, čerstvě promovaného lékaře Pavla a telegrafistky Hedvy. Hlavní fokus je však soustředěn na mladou dívku, která se nedokáže smířit s odchodem svého milého. Ačkoliv se domluvili, že jeden druhého nebude omezovat, Hedva situaci nezvládá, cítí se zrazena a domnívá se, že Pavlova láska k ní už opadla.

Hedvika prožívá *vnitřní rozpor*. Po celou dobu jejich vztahu si byli oba rovni, společně přispívali na domácnost, byli samostatní, čímž si vytvořili představu, že jsou na sobě nezávislí. O to horší bylo pro Hedviku zjištění, že se k Pavlovi plně a duševně připoutala. Chce s ním odejít, ale její rozumná část ví, že by se v cizí zemi nedomluvila a pravděpodobně by ani nezískala práci, kvůli čemuž by byla bez příjmu. S odchodem by ztratila svou samostatnost a stala by se zcela závislá na Pavlovi. Ona nemůže ustoupit, zároveň však nechápe, proč Pavel její lásku mění za práci:

„Proč,“ bouří se ohrožená láska, „proč není písařem, úředníkem jako ona, zaměstnancem, jenž nemá větší touhy a potřeby, než býti neustále s milovanou bytostí [...]“ (Majerová 1911: 22).

Majerová zde zobrazila typ ženy, která jedná na základě rozumu, ale zároveň se nechává strhnout svými emocemi. Rozum jí tedy káže neomezovat svého přítele a zároveň hledat odpovědi na to, jak k takové situaci mohlo dojít. Klade si otázku nad vztahem mezi dvěma lidmi a skutečnost ji děsí:

Co učinili, co se stalo, vše připínalo se a vycházelo z logické čáry. V podstatě nikdy jinak o všem nesměšlela... A přece je tak tvrdo říci si: milovali jsme se, cesty naše se rozcházejí, na křižovatce podání rukou a s bohem! Je to vše tak jednoduché? Ano, praví logická čára, jest (ibid: 24).

Zatímco Hedvika ztrácí smysl svého života, Pavel po svém odchodu pocítuje osvobození od jednostranného života vedle ní. Zapomíná na vše hezké, co spolu prožili, naopak si s sebou odnáší vzpomínku na výčítku v její tváři. Je lhostejný k jejím pocitům a její počínání svádí na pobouřenost citů, kterou chápe jako typickou vlastnost ženy:

„Hledím na vše rozumem, ona citem, za čas pobouřený cit se uklidní a bude dobře“ (ibid: 30).

Ukázka výše dokládá, jakým způsobem muži pohlíželi na citové projevy ženy – chápali je jako něco přirozeného z jejich strany, čím není nutné se zabývat, neboť jde jen o náhlé vznícení citů, které brzy pomínou. Podobný postoj můžeme rovněž spatřit v pasáži: „Pavel viděl odjížděje, že Hedva je nešťastna, ale sváděl její neštěstí na vznětlivější ženskou citovost“ (ibid: 30). Spojování ženství s pouhou citovostí, pudovostí nebo touhou jednoduše vedlo k předsudkům, že žena není schopna žádného

intelektuálního myšlení, jakož racionálních názorů, postojů nebo vůbec vlastního duševního rozvoje.

A právě tyto představy bylo třeba překonat. Proto se Majerová snažila vzdělávat ženy, ať už politicky, tak i prakticky. Bylo nutné, aby se každá z nich dozvěděla o svých možnostech, tedy uvědomila si své dosavadní postavení a bojovala za svou nezávislost na muži.

V *Ocúnech* zkonstruovala Majerová domnělou nezávislost. Dokud žila Hedvika s Pavlem, byli si rovni, neboť „každý přispíval stejným dílem na potřeby společné domácnosti“ (ibid: 20–21), jejich zásadou bylo v ničem se neomezovat, ale jejich život byl příliš idylický na to, aby se zabývali myšlenkami na lásku nebo možný rozchod. Rovnost a svoboda spočívaly ve vzájemné kooperaci dvou lidí, nicméně rozpadla se, když se jeden z nich rozhodl „posunout dál“. A zde narážíme na základní problém, který vhodně vystihují slova, jež formulovala Dana Nývltová ve své knize *Femme fatale české avantgardy*, a tedy, že „základní podmínkou pro novou ženu je nezávislost ve věcech lásky a mateřství, nikoli jenom nezávislost hmotná“ (Nývltová 2011: 112). Jinými slovy, jakmile se finančně osamostatní, musí se rovněž odpoutat od závislosti na muži (a dětech), resp. aby se stala plně individualizovanou osobou, nesmí se stát muž jediným smyslem jejího života. Citace se sice vztahuje především k pojetí mateřství, které je pro Majerovou úzce spjato s rovnocenností ženy a muže (Nývltová 2011: 109), pojem lásky zde však hraje také důležitou roli. Láska totiž (hlavně ta „planá“), ani ne tak jako závislost na muži (hmotně a intelektuálně), je příčinou lidského neštěstí (alespoň takhle vystupuje láska ve většině povídek *Planého milování*). Rovněž láska čistá, nevinná, pravá ničí ženu v základech, jak ukázala v povídce *Chudá láska*, jediné povídky psané v ich-formě. Lze si tedy z těchto případů domyslet, jak se Majerová stavěla k pojmu lásky v této sbírce.

Ačkoliv Hedvika dosáhla své nezávislosti hmotné, duševně se připoutala k Pavlovi, aniž by si toho byla vědoma. Pouto, které ji vázalo k němu, bylo příliš silné, aby ho svým rozumem překonala. Nakonec ji strach z toho, že o něj navždy přišla, pohltit natolik, že ztratila veškerý zájem o život (večírky, divadlo, čas strávený s přáteli se staly pouhými prostředky k zapomenutí na Pavla, vše pro ni ztratilo smysl). Její postupné duševní chřadnutí je přirovnáno k přirozenému usychání květin ve váze, které vytržené ze svého prostředí nemají šanci na dlouhý život. Také Hedvika přišla o něco, co ji drželo při životě, a odtržená od svého štěstí vnitřně slábne a schne jako květiny ve váze, které natrhala v den Pavlova odchodu. Právě ocúny se staly odrazem jejího utrpení a až na

základě jejich vnější podoby Pavel po svém příchodu pochopí, jak špatně jeho odchod Hedvika vzala.

Tento motiv odrazu lidských pocitů v přírodě není u Majerové ojedinělý, můžeme ho víceméně spatřit ve všech vybraných sbírkách. Nejvýrazněji je přesto zastoupen ve sbírce první, jejíž povídky mají blízko k próze z přelomu století, pro níž se stal východiskem impresionismus právě pro své bezprostřední vyjadřování subjektu a jeho pocitů (např. Růžena Svobodová), ale v jisté míře se v ní odráží také prvky secesní, především florální motivy (růže, fialky, ocúny, mateřídouška, šípek). Hrdinové bývají zasazeni do přírody, ta se stává jejich útočištěm, ale i místem, kde se poprvé dostávají do nějaké životní krize (např. Voborník přichází o kamaráda na moři). Nejsilněji tento vztah k přírodě pocítíme v povídce *Chudá láska*, které je věnovaná další kapitola.

V případě *Ocůnů* však musíme především zdůraznit výraznou stylizaci, které se Majerová dopouštěla, do svého díla totiž často projektovala svůj osobní život. Jednak se inspirovala vlastními zážitky, jednak čerpala nejrůznější situace ze své korespondence (především s bývalým milencem K. Pelantem a jejím prvním manželem J. Stivínem). Na jednotlivé podobnosti už upozornila Nývltová ve své knize porovnáním zažité zkušenosti Majerové (stylizace⁵ v dopisech) se zkušeností fikční (stylizace v próze). Konkrétní Majerové prožitky působí silnějším dojmem svým ukotvením uvnitř povídek, jsou o to víc reálnější svou stylizací v rámci příběhu. Zatímco v povídce *Změna* je Krista v pozici, v níž figurovala rovněž Majerová v jednom z dopisů Stivínovi (obsah jejich slov byl vložen do úst hrdinky fikčního světa), v *Ocůnech* dochází k tzv. záměně rolí, která navíc umožňuje zvýraznit jisté společenské stereotypy. Hedvika je postavena do situace, v níž se běžně ženy ocitaly v manželství (muž odjel za prací do jiného města, aby uživil rodinu, ona jako hodná manželka čeká doma a naivně věří v jeho věrnost během odloučení), ale s tím rozdílem, že Hedvika představuje ženu, která je již v polovině cesty za ženou „moderní“. Není naivní a nepotřebuje Pavlových finančních prostředků k vlastnímu uplatnění. Je naopak individuální osobou, svobodnou a samostatnou, nicméně smysl života nachází pouze vedle Pavla, a to způsobuje její duševní úpadek. Zmíněná záměna rolí spočívá v proměně Majerové zkušenosti s manželem Stivínem uvnitř povídky, byl to

⁵ Nývltová poukazuje především na jistou „hru“, které se dopouští při korespondenci s různými adresáty (hlavně se Stivínem a Pelantem). Hra spočívá ve zkoumání různých reakcí na různé „podněty“ a vytváření obrazu, který chce druhým o sobě navodit: „Majerová v korespondenci řeší svůj osobní život, nicméně její dopisy vytvářejí obraz, který chce o sobě vyvolávat u různých adresátů. Korespondence je nesena především vnitřním gestem stylizace moderního ženství a odlišnosti od zaběhnutého, kterou Majerová tímto svým gestem akcentuje“ (Nývltová 2011: 138).

totiž právě on, kdo nedokázal pochopit, že od něj odchází a navíc opouští svého syna, aby mohla rok studovat v Paříži. Touto hrou s konkrétní situací, v níž pro změnu muž přebírá v rámci příběhu pozici Majerové z korespondence, tak dává najevo, že nezáleží na tom, jestli tato zkušenost patří muži nebo ženě, pohled na ni je totožný, může být stejně pravdivá pro oba dva.

V *Ocúnech* tedy zobrazila ženu (Hedviku), kterou by společnost (stejně jako Pavel) za její nařikání z Pavlova odchodu pravděpodobně označila za hysterickou a neschopnou rozumného myšlení, nicméně čtenáři/čtenářce byl umožněn náhled do jejího vnitřního myšlení, a tak ví, co je právě za jejím nepochopením.

Na základě zmíněného tedy lze shrnout, v čem přesně spočívá konflikt mezi Hedvikou a Pavlem, v čem tkví nerovnoměrné postavení muže a ženy ve vztahu (v jejich konkrétním). Hedvika zastupuje ženu oddanou a připoutanou k partnerovi (ve smyslu života), její existence nezávisí primárně na muži, je samostatná a výdělečně činná (hmotně nezávislá), nicméně Pavel se stává její volbou, možnou budoucností, které dala své srdce⁶. A tuto upřímnou oddanost očekává i od něj, jeho pochopení je pro ni životně důležité, aby nebyla narušena jejich „rovnoprávnost“. Pavel však vztah s Hedvikou nechápe jako život s dívkou, kterou by věrně miloval, nebo jako společný život, důležitý pro oba dva, nýbrž jako život „vedle“ někoho, a právě tato záměna v předložce (vedle m. s) je příčinou rozpadu jejich vztahu.

1.2. Chudá láska (Vypravování holky z roštoven)

Povídka *Chudá láska* se v mnoha ohledech liší oproti těm ostatním, v první řadě se jedná o vypravování v první osobě, na což také poukazuje zmíněný podtitul – vypravování holky z roštoven, v druhé řadě zde minimálně vystupuje postava muže, ten je sice zdrojem hrdinčina utrpení (v momentě, kdy umírá), je však postavou ve výstavbě příběhu vedlejší (přesněji, není mu věnováno tolik pozornosti jako v ostatních povídkách, nedozvídáme se o žádných jeho záměrech, což také vyplývá ze zmíněného druhu zprostředkovanosti vyprávění). Vyprávěný svět je tak soustředěn v pohledu dívky, je fokalizován jejíma očima (je objektem fokalizace), a proto „její ‚vidění‘ omezuje pole narativních informací“ (Hrabal 2013: 161).

Ačkoliv je povídka pojmenovaná jako *Chudá láska*, zdaleka bychom takhle neoznačili vztah mezi vypravěčkou a Vaškem, jejím milým. Jejich lásku s jistotou

⁶ „Dala jsi mi srdce, já dal jsem ti svoje. A teď jdu do světa“ (Majerová 1911: 24).

můžeme charakterizovat jako upřímnou, nevinnou a vyrovnanou (ani jeden „nepřevyšuje“ druhého, jsou si rovni). Tato rovnost vyplývá jednak z jejich společenského postavení (oba patří k chudé dělnické třídě), jednak z jejich stejné pracovní zkušenosti (těžký život v železné huti), ale především sdílejí podobné názory na společnost a v lásce jsou oba nezkušení, díky čemuž vše objevují spolu.

Povídka je nesena v duchu anarchistickém, s tím také koresponduje pravděpodobný rok dokončení *Chudé lásky*, tedy 1901⁷, kdy se Majerová pohybovala sv okruhu skupiny „olšanské vily“ v čele s S. K. Neumannem. Hrdinka hovoří o těžkém životě v hutích, o sdílené bídě a strastech a o vlastním skrývaném vzdoru proti společenské morálce, životních nespravedlnostech a v poslední řadě sociálním útlaku. Tak jako byl pro anarchismus charakteristický antimilitarismus, rovněž hrdinka odmítá a kritizuje válku. Nevinná a zbídačená dívka v sobě nadále dokáže nalézt sílu ke vzdoru a revoltujícím myšlenkám, které nabývají na intenzitě, když přímo oslovuje viníka lidské bídy:

Vy – páni! – kteří lesklé šavle proti našim bratrům napřáháte – pozastavte se, než seknete a vzpomeňte si, že v té oceli je naše krev, už od prvopočátku jejího vzniku, že s rudou již do pece putuje, že mísí se s ní ve válcovnách i v malých dílnách řemeslnických. A že všechny nástroje a koleje a kladiva a fundamenty, jež nesou vaše stroje, určené k vykořisťování našich spolubratrů, všechny jsou otráveny již od základu naší krví, naší teplou, čerstvou a záštiplnou krví, která může vyrazit a otrávit vás, která může šavli napřaženou proti vašemu obrátit srdci (Majerová 1911: 72).

Revoltujícího ducha má rovněž Vašek, který svou nenávist vůči vládnoucímu společenskému řádu projevuje přímo na veřejnosti, když je povolán do vojenské služby. Cítí nespravedlnost a naráží na absurditu společenské morálky:

*„Když jsem já byl chlapec malý,
neznali jste mne...
hurrá! neznali jste mne!
Když jsem prosil o kus chleba,
vyhnali jste mne,*

⁷ Každá povídka z vydání Vilímkova nakladatelství končí měsícem a rokem. Chudá láska je z celé sbírky nejstarší (duben 1901), nejspíš také proto se liší od ostatních povídek, které jsou až z roku 1908–1910.

*hurrá! vyhnali jste mne!
A když jste mne poznali,
na vojnu jste mne vzali,
bodejt' by vám hrom zapálil
vaše svědomí,
hurá! psi za...!" (ibid: 80)*

Jejich životní situace a právě nabytá láska je nakonec dovede k nejkrajnějšímu – rozhodnou se opustit svůj „domov“ a pokusí se najít nový život v cizině, kde by mohli získat svobodu. Odchod však vypravěčka nechápe jako zradu vlasti, tu si totiž berou s sebou „v rukou a v hlavě“ (ibid: 81). Můžeme tedy vidět, že se „anarchistické“ střetává s „vlasteneckým“ – vypravěčka příběhu neprotestuje proti své vlasti, nýbrž proti státu a vládnoucím třídám.

Jak již bylo naznačeno, v *Chudé lásce* se výrazně dostává do popředí popis krajiny a prostředí, ve kterém se právě vypravěčka ocitá. Do kontrastu je stavena atmosféra roštoven s okolní krajinou, která ve větší míře odráží černé a zaprášené prostředí hutí. Přesto je to právě krajina, především les v okolí roštoven, který přináší vypravěčce a Vaškovi vnitřní svobodu. Pouze ve spojení s přírodou nalézají volnost a štěstí, které tkví v jejich nově objevené lásce. Ta je totiž to jediné „krásné“, čeho může člověk dosáhnout v nesvobodné zemi (lásku jim společnost nemůže vzít). Majerová však této dvojici postavila do života ještě jednu překážku, proti které nelze bojovat, a tou je *osud* (o něm se však zmíníme později). Následující úryvek rovněž ukazuje, jaký vliv má krajina na vypravěččiny pocity, což odpovídá tomu, co již bylo řečeno u *Ocúnů*:

A my jsme chodívali do lesa, černého jako naše nitra, vylévat svůj vzdor. Chodili jsme tam křičet, výskat, rvát... Náš vztek, celý den potlačovaný buďto v lese se vybouřil, anebo byl zmírněn měkkým ovzduším, chladivým a něžným (ibid: 72–73).

Popisované prostředí však také výrazně koresponduje s jejím rozpoložením a aktuálním ročním obdobím. Zima nejen že odpírá hrdinům tajné místo v lese, kde mohou „vykřičet“ společné utrpení, ale navíc ztěžuje práci v roštovnách, a činí tak jejich život zbídačejším. Na jaře však vše rozkvétá a rovněž se probouzí k životu mladá láska, touha po druhém, najednou se svět nezdá tak černý a hrdinka v něm nalézá i krásu, které pozbyla, když krajinu zahalil sníh. V jarním období je les personifikován, stává se jejich

útočištěm a přítelem, důvěrníkem v době, kdy v sobě objevili sílu, kdy se jejich vidění světa změnilo:

A nad námi les jásal, v korunách starých borovic omládlly vzpomínky na dávná léta a všechen vzduch byl rozechvěn silou našeho setkání.

[...] A jenom les, náš les, naše jaro a naše mládí jásal s námi, křičelo a výskalo, v šílené radosti smálo se a plakalo, a vysmívalo se celému světu (ibid: 78).

Čas v *Chudé lásce* můžeme na základě opakování ročního období nazvat cyklickým (při bližším pohledu nalézáme tuto cykličnost také u ostatních povídek). Vše krásné, živé a nové je spojováno s teplým obdobím, jarem, počínaje podzimem vše černá, rozpadá se a umírá, příchod podzimu je také příchodem zlého (Vašek je povolán na vojnu). Když hrdinka po smrti Vaška trpí jeho ztrátou, neodehrává se to na jaře, *jejich jaře*, ale krajiny jsou opět sužovány mrazem přicházejícího podzimu. Ten nejen že ničí okolní krajinu, ale umrtvuje také vše, čeho vypravěčka s Vaškem nabyla, *tenkrát na jaře*, když se zamilovala a objevila svou vnitřní sílu. Neumřel tedy pouze Vašek, umírá také naše vypravěčka:

A z polí vanul sem podzim, tesklivá vůně spadaného listí, odraných strnisek, hnijící natě. Babí léto zachytló se na skle. V zahrádkách sežehly první mrazivé noci všechny květné kalichy; zničily i nádhernou květinu, která vykvetla... tenkrát na jaře! (ibid: 88)

Porovnejme s následujícím úryvkem, který představuje zmíněné nabytí jisté psychické síly. Kvetení rostliny můžeme rovněž chápat jako tento vnitřní „růst“ vypravěčky:

Jen my jsme našli kus ráje, sami v sobě, nerušení cizími narážkami, sami šťastni a žárlivi na svoje štěstí.

Vykvetla nádherná orchidej uprostřed temné bídy. Vykvetla tenkrát na jaře... (ibid: 79).

Krajina se tak opět stává jakýmsi odrazem vnitřního prožívání hrdinky (v *Ocúnech* tuto funkci plnila pouze jedna květina), což zdůrazňuje pravidelnost ve výstavbě příběhu.

Přestože má povídka anarchistické rysy, jedná se opět především o ženský příběh, jenž je podpořen zvoleným úhlem pohledu – vyprávěním v ich-formě. Je však velice

nápadné, že se nedozvídáme o vlastním jméně vypravěčky, zatímco jména ostatních postav nám jsou prozrazena. V tomto ohledu je pro čtenáře mnohem snazší ztotožnit se s vypravěčkou příběhu, může jí být totiž kterákoliv žena. Za jejími slovy nenajdeme konkrétní osobu, kterou bychom označili jménem, a zúžili si tak zobrazenou ženskou zkušenost pouze na jeden případ, nýbrž můžeme za nimi spatřit všechny ženy, které rovněž přišly vnějšími okolnostmi o svého muže. Díky tomu se také snadněji do vypravěčky vcítíme, sdílíme její bídu, smutek i bolest nad ztrátou lásky a uvědomujeme si, že ani upřímná a čistá láska neunikne osudu. Jak už totiž bylo poznamenáno, Majerová staví vypravěčku do situace, ze které není úniku. Aby nepřišla o Vaška na vojně, rozhodla se s ním utéct do jiné země, kde by spolu mohli žít svobodně. Osud (Majerová) však není milostivý a nepřeje dvojici šťastný život, neboť Vašek umírá při výbuchu v dole spolu s dalšími horníky. A právě tuto ironii osudu si uvědomuje i naše vypravěčka příběhu:

*Bylo mi, jako bych uzřela svůj osud tváří v tvář; nikdo neučiní toho beztrestně.
[...] Chorá moje hlava uvědomila si zákeřnost osudu, již nedovedli jsme uniknouti.
Osud umínil si nás rozdělit. Prchli jsme, ale neuprchli. Dosáhl nás zde a rozdělil
navždy (ibid: 87).*

Základní problém povídky tedy tkví v osudu a nepředvídatelnosti. Majerová tak upozorňuje na nebezpečí životního štěstí založeného pouze na lásce k druhému (můžeme opět vidět, jak se pravděpodobně ke vztahu dvou lidí stavěla – ani upřímná láska neušla jejímu kritickému pohledu). Na druhou stranu je nutné upozornit na to, že vypravěčka ve svém bídném postavení neměla možnost se jinak uplatnit, a proto jí jediným možným zdrojem štěstí a vnitřní síly zůstala pouze láska k druhému, sdílení životního utrpení a vědomí, že není v tom krutém světě sama. Přesto je však potřeba uvědomit si, že objekt lásky může kdykoliv odejít, ať už z vlastní vůle, cizího přičinění nebo z tragické náhody, kterou vypravěčka nazývá *zákeřností osudu*.

V povídce se naráží ještě na jeden problém ženské otázky, v němž lze také spatřit kritiku poměrů ve společnosti. Majerová v ní odsuzuje utlačování žen silnějšími a svrchovanějšími muži, kteří s nimi zachází jako s pouhou věcí, objektem ukojení touhy. Na určitý pokrytecký pohled na ženu již naráží Radek Hylmar ve své disertační práci, konkrétně v kapitole o Majerové *Tělesnost a sociální kritika v próze*. „Zatímco muž není vázán takřka žádnými pravidly, od ženy se očekává, že své pohlavní touhy uspokojuje pouze v manželství. Dopustí-li se poklesku, je označena za nemravnou“ (Hylmar 2017:

66). Žena má chránit svou počestnost potlačením vlastních pudů, když ale projeví svou smyslnost, je odmítnuta (což je i případ *Dcer země*). Právě ze skutečnosti, že po ženě požadují ctnost, ale zároveň její tělo zneužívají k vlastnímu uspokojení, vyplývá zmíněné pokrytectví.

Vypravěčka však tento útisk přijímá jako fakt, který je nutný přijmout, neboť životní postavení proletářské dívky skýtá jiné problémy, které ztěžují život obecně, např. propuštění z práce. Nejspíš proto je schopna soucítit i s muži, jejichž život rovněž není bezproblémový a jednoduchý. Vidí rozdíl mezi ženou a mužem, ale uvědomuje si, že jsou ve výsledku *stejní*, že nesou podobné břímě života – žena je *utlačovaná* (není jí mimo jiné umožněn plnohodnotný život jako muži), na druhou stranu je muž *ponížen*, když je přinucen odejít na vojnu a v nejhorším případě riskovat svůj život za ideály státu, se kterými se ani neztotožňuje (jeho svoboda je tak omezena). Můžeme se proto domnívat, že Majerová ústy vypravěčky vyjádřila tuto rovnost, kdy opět záleží pouze na úhlu pohledu (už zmíněná záměna rolí představuje tuto „sdílenou zkušenost“):

V lese, jindy odporném a hnusném, v lese dnes jásajícím a plném života, poddala jsem se já, holka z roštoven, svému druhovi, poddalo se tam mládí síle, utlačovaná poníženému (ibid: 78).

1.3. Nekající Magdalena

Na ženský příběh upozorňuje už úvodní věta povídky: „Život zahrnul ji tolika dary, že náruč pod nimi až umdlěla. Proto snad nikdy jich nedocenila“ (Majerová 1911: 91). Tato slova, ale i následující popis hrdinčina dětství, růstu a rodinného zázemí čtenáři napovídají, jakým směrem se bude příběh ubírat. Seznamujeme se s dívkou, která v životě dostala, cokoliv si umanula, a jelikož se nikdy nesetkala s žádnou překážkou, nebyla si ani vědoma, jak se s takovou překážkou vypořádat.

Jaroslavino dětství je popisováno jako šťastné, plné teplého a radostného zázemí, s dobrými rodiči. Na první pohled se při tomto popisu nikdo nepozastaví, její dětství a s ním spojená výchova působí idylicky, rodiče jí totiž nic nezakazují a už vůbec nepřikazují, ve všem je svobodná. Můžeme zde proto vidět posun od tradičního zobrazování výchovy žen, už o ní rodiče nesmýšlejí jako o prostředku k dobrému zajištění rodiny, není vedena k tomu, aby si jednoho dne vzala muže, kterého jí vyberou rodiče a který bude plně odpovídat jejímu společenskému postavení. Tento posun je však vyhrocen až na samou hranici, stává se plným opakem toho, co by mělo být překonáno,

a tak se dosažený opak stane opět obrazem sebe samého. A právě zde se dostáváme k hlavnímu konfliktu povídky, který tkví v neřízené výchově.

Zatímco Karel, její bratr, byl vychováván systematicky a promyšleně, s Jaroslavou se všichni mazlili, nebyla vedena k rozumu, byla pouze odbývána „lichůtkami“. Karel získal doktorát z lékařství, Jaroslava si vyprosila kožešinu. Díky promyšlené výchově se z jejího bratra stal plně zodpovědný a rozumný člověk, jí se však takové pozornosti nedostalo, a proto není překvapením, že její nejvýraznější vlastností byla rozmazlenost.

Člověk si nejvíce váží věcí, za které bojoval, pro které něco udělal. Jaroslava však v životě nikdy za nic nemusela bojovat, vždy dostala vše, na co si ukázala, což bylo také důvodem, proč si ničeho nikdy pořádně nevážila. Nakonec si uvědomuje, že žádná věc ani činnost nebude schopna ji plně uspokojit. A tak se postupně i místa, kde ráda trávila čas, pro ni stávají děsivá, cítí z nich úzkost a prázdnotu, jako by měla strach z jednotvárnosti života. Její život byl totiž založen na pouhém přijímání, nikoliv rozdávání, a proto když už nebylo čeho nového přijímat, „doteky smrti a nudy, tak si podobné, opakovaly se častěji a častěji“ (Majerová 1911: 100).

Než dochází k další etapě Jaroslavina života (manželství), je nám na mnoha místech rovněž naznačeno i explicitně vyjádřeno, jak „malý“ člověk se z ní stal, právě taková žena, na kterou se ve své době Majerová zaměřovala, kterou mohla „vzdělávat“. Žena, jejíž obraznost „spala skolébána duševní pohodlností“ (ibid) a která se proměňovala v „hloupoučkého živočicha, který umí jen dýchat a plavat“ (ibid: 99). Není proto překvapivé, že si s ní rodina neví rady a nemá ani moc přátel.

Když se Jaroslava dozvídá o Zdeňkově lásce, cítí nové vzrušení, můžeme říci, že jediné dobrodružství svého života. Ale i on ji po pár letech manželství začíná nudit, stal se jí všedností, jakou se jí staly plesy, kožešiny, brusle a další snadno nabyté věci. Jaroslava najednou ztrácí smysl svého života, nechápe, proč a pro koho by se měla strojit, zdobit svůj domov, radovat se. Opět pocítila prázdnotu:

„Co tu schází? Co mne tu dusí? Proč je zde tak těsno?“

Zadumala se nad sebou:

„Čeho se mi nedostává? Po čem toužím... Po ničem!“ (ibid: 109).

Jako by se její poslední slova shodovala se slovy Dany Nývltové, když píše ve své knize, že „nedostatek nebo absence touhy u ženy, která postrádá atributy subjektu,

nenabízí nic, po čem bylo možno toužit ve smyslu identifikace“ (Nývtová 2011: 86). A pro Jaroslavu se touha po něčem (či někom) stala něčím nutným, pokud nebylo touhy, nebylo smyslu života. A proto po setkání se Zdeňkovým bratrem Borkem soustředí veškerou pozornost (a tudíž touhu) na něj. Je však možné předpokládat, že by se její touha zaměřila na kteréhokoliv muže, s nímž by se setkala, jako se to stalo v případě Kristy v povídce *Změna*:

A náhle jí bylo jasno, že netoužila po něm, maličkém a bezvýznamném, ale po všech mužích, s kterými se kdy setkala; po žádném zvláště a po všech najednou; že sotva poznala jednoho, touha hnala ji do náručí druhého a Krupka sochař zůstával jí drahým pouze jako symbol všech, kterých dosud nedosáhla (Majerová 1911: 64).

Jaroslava Borka nemilovala, pouze ho chtěla milovat, aby byla schopna života, zatoužila naposledy okusit lásku, než bude naplno připoutána k domácímu krbu. Rovněž si namlouvá, že v životě nikdy ještě nemilovala, vždy pouze jen vlastnila, když říká: „Oni byli ‚její‘, jako byl její vějíř, její obuv“ (ibid: 112). Její sobeckost a sebestřednost došla nakonec tak daleko, že se před Borkem poníží, když ho jako malé dítě prosí, aby ji přijal, aby jí dal, po čem touží:

„Pojď!“ zasykla a vši silou vryla mu nehty do ruky. Klidně to snesl.

„Nemohu,“ odřekl.

„Pojď!“

Prosila teď div ne plačky, s rozmazlenou umíněností malé dívčinky, volající po hračce (ibid: 119).

Jelikož jí Borek tohoto uspokojení nedopřává, cítí se ochuzená, zrazená, až se jediným východiskem z její situace stává smrt. Sebevražda je zástěrkou její pomsty, neuvědomuje si však, že smrtí více ublíží sama sobě než Borkovi, ale především tím ublíží lidem, kteří ji doopravdy milují (manželovi a dítěti). Její touha po muži se tedy mění v touhu po pomstě, která vrcholí nepromyšlenou sebevraždou. Až na poslední chvíli si uvědomuje, že vlastně nechce umřít.

Majerové se v této povídce podařilo poukázat na možné důsledky neuvážené výchovy, tedy na to, jak je dívčina osobnost utvářena právě v zázemí rodinném a jaké nebezpečí z toho plyne, když dcera není vedena k tomu, k čemu (by) byl veden syn. Žena

se musí jako muž vzdělávat, mít nějakou důstojnost, nikoliv bezmyšlenkovitě toužit po darech a bezstarostném životě (tento bezstarostný život, který odráží pouze vliv muže, se opakuje opět v povídce *Babí léto* sbírky *Mučenky*).

Pokud dívky chtěly rozhodovat o něčem důležitém ve svém životě samy, setkaly se většinou s odporem rodičů i společnosti, Jaroslava se s odmítnutím nikdy nesetkala, protože netoužila po ničem „velkém“ či důležitém. Neměla však nač jiného velkého myslet, stala se ženou, která si libovala pouze v hmotných věcech a kterou charakterizovala pudovost, smyslovost a vášnivost, což jsou vlastnosti, které byly ženě běžně přisuzovány (odtud pramení také název další sbírky *Dcery země* a Majerové „přezdívky“)⁸. Taková žena však nemůže být čtenářem odsuzována, její záporné vlastnosti by měly vést k zamyšlení, co je příčinou jejího „úpadku“. Majerová tak nutí čtenáře a především čtenářky hledat v jejím díle hlubší souvislosti, nedává přímý návod na to, jak se stát nezávislou a vzdělanou ženou, hodnou rovnosti s mužem, spíše zasazuje hrdinku do situací, které mohou nastat, pokud nedojde ke změně v přístupu (názoru na ženství a společenských stereotypů). Tím, že čtenářky povede k úvahám nad tím, kde je základ problému (v tomto případě ve výchově), dosáhne také toho, že se její „smyslová“ podstata promění v „rozumovou“. A k této proměně dochází také u Jaroslavy, když uniká smrti a uvědomuje si, jak hloupě se zachovala. Najednou chápe důsledky svého chování, nelituje, neboť nebýt její touhy a hluboké smyslnosti, nedošla by tohoto vnitřního poznání a uvědomění. Poprvé v životě nesla následky svého jednání, poprvé se setkala s životní překážkou, neřešila ji správně, ani s rozumem, jednala tak, jak byla naučena:

A nový pocit prolévá celou její bytost živou vodou poznání. Je to lítost? Ne. Tato Magdalena se nekaje. Je to soucit? Ne. Jaroslava nelituje; jen jedno cítí prudce a bolestivě: že je tu kdosi, komu těžce ublížila. Uznává to rozumem a ne srdcem, a proto nelituje (ibid: 128).

Společným motivem všech povídek *Planého milování* je láska, v *Nekající Magdaleně* se však právě na lásku a její význam na mnoha místech často poukazuje. Není jen něčím vedlejším, je dalším „darem“, který Jaroslava získala, aniž by pro něj něco udělala. Proto ji nejdříve dráždí vědomí, že ji někdo miluje, až nakonec samu sebe nutí k lásce, aby byla schopna dalšího života; je pro ni prostředkem, hmotnou věcí, kterou by

⁸ Přezdívku si vysloužila po vydání sbírky *Dcery země* roku 1918, v níž jedna z postav nazývá všechny ženy dcerami země, jejichž „city se plazí nízko“ a jež „země a hmota více poutá než duch a osamělé výšiny“ (Majerová 1918: 202).

chtěla uchopit (stejně jako dárky, zážitky a Borka). Jaroslava najednou ignoruje své srdce, které jí říká, že Borka nemiluje, nutí se k jeho lásce za každou cenu, neboť si najednou uvědomuje, „že jest pro ni poslední lhůta k výzvě lásky, že srdce stárne, že již již překročuje hranice, kdy žena přestává býti milenkou, a ztrne v úloze domácího příslušenství“ (ibid: 111). Při touze po Borkovi se láska pro ni stává jakousi modlou, neboť o ní v jeho přítomnosti neustále hovoří, a dokonce cituje německé verše o lásce (právě tyto verše naprosto mizí ve vydání *Planého milování* z roku 1956). Láska najednou nahrazuje touhu, zhmotňuje se a přebírá vedení v Jaroslaviných činech:

Láska, nutková a neodbytná zvědavost, vyšší zvědavost, žádost neznámého, neokuseného, touhou zvětšeného, hnala ji do boje prostovlasou a dravou.

Láska jednala, ne vůle a rozum.

Pudila ji k němu (ibid: 117).

Představu, že ji chce Jaroslava vlastnit, získat ji, potvrzují také její slova, když ji Borek odmítá: „Dobře na ně, proč mně nedali lásku!“ (ibid: 122). I tím se může lišit *Nekající Magdalena* od jiných povídek, láska zde totiž vystupuje pouze jako symbol. Matoucí však může být, když na pokraji života a smrti už nehovoří o lásce jako něčem, čeho musí dosáhnout, co musí získat, aby byl její život celý, nýbrž jako na něco, co je spojeno se skutečným upřímným citem. Je však otázkou, jestli ji opět nakonec nadále nechápe jako pouhou věc k uchopení a vlastnění:

Oči vyprahlé horečkou zalily se na chvíli slzami. Nezbyvá skutečně než zemřítí. Co jest život bez lásky? Útěkem s vrchu do propasti stáří. A láska? Kráší život, dává mu směr a cíl, dává mu plnost (ibid: 123).

Pro *Nekající Magdalenu* je rovněž charakteristická jakási záměna rolí, viditelná především na postavě Zdeňka. Jeho láska k Jaroslavě je totiž zobrazena tak, jako jsme ji částečně mohli vidět v povídce *Ocúny*. Zmíněné vlastnosti však byly přisuzovány Hedvice, a chápány tudíž jako záporné (alespoň z pohledu Majerové). Když však čteme něco podobného o Zdeňkovi, nevidíme na jeho chování nic špatného. Pro jasnou představu citujeme celý odstavec:

Zdeněk Hurban měl mnohou vlastnost dobrého manžela. Jemu byla Jaroslava jedinou ženou na světě, nejžádoucnější milenkou, nejdražší přítelkyní. Již to mohlo by uspokojit i ženu velkých nároků. Ale Zdeněk žil výhradně rodinnému

krbu; ne tak zásluhou Jaroslavinou, jako proto, že již od svého jinošství po něm toužil. Neměl vášní kromě Jaroslavy; a když minuly první doby nejprudšího opojení, přikul se k ní pevným řetězem zvyku, učinil ji nezbytnou podmínkou svého života. Ani syn nezkrátil Jaroslavu v ničem; Zdeňkovi byla Jaroslava vždy první a syn teprve druhý v řadě (ibid: 107).

Hedvika sice byla nezávislá žena, ale rovněž se pro ni velkou vášní stal Pavel, i on pro ni znamenal nezbytnou podmínku jejího života. Jediným rozdílem zde je, že Zdeněk přivykl rodinnému krbu, zatímco Hedvika se mu brání. Zmíněná ukázka však poukazuje ještě na jednu věc, která byla zásadní také v *Ocúnech* – ženská zkušenost nemusí patřit pouze ženě, ale jak vidíme na popise Zdeňka, může se stát také skutečností muže.

2. Dcery země

Dcery země vydalo v roce 1918 rovněž nakladatelství J. R. Vilímka v Praze. Sbíрка obsahuje pět povídek, které spolu výrazně souvisí, tvoří jakýsi významový rámec – jak napovídá název, středem zájmu se zde stávají ženy, které jsou označovány jako „dcery země“, ženy, které nejsou schopné hlubokých myšlenek a charakterizuje je především smyslnost a smyslovost, tělesnost a vášnivost. Majerová opět pokračuje s hledáním nové ženy, v *Dcerách země* však dochází k posunu v jejím pojmání – staly se emancipovanými, jednajícími proti stereotypům a předsudkům, se svobodnou volbou muže a vlastní představou životního štěstí. Dana Nývltová však poukazuje ještě na jednu velice důležitou věc, kterou je třeba zmínit vedle charakterizace „dcer země“, a to, že tato „smyslová bouře a spoutanost se zemí, která se ukazuje v jejich dílech, nemá být vytyčenou cestou, ale naopak velmi ironickým pohledem na možnosti, které žena má, je jejich odmítnutím a výsměchem“ (Nývltová 2011: 134). V kontextu této sbírky jsme z toho vyrozuměli, že žena, které jsou upírány intelektuální schopnosti (jako nedostatek vyšších cílů), nemá jinou možnost, než právě jednat tělem. Zatímco v *Planém milování* byly ženy náhle zastíženy svým probuzením lásky a vášně, takže se mu zcela bezhlavě poddaly, nebo naopak proti této smyslnosti bojovaly (např. v povídce *Pardalí dráčky*, v níž Matilda odmítá svého nápadníka, ačkoliv ho miluje), v *Dcerách země* si jsou ženy svých „schopností“ vědomy:

Uvědomil si své postavení a opakoval jí svou apostrofu k ženám, dodav:

„Vynikáte pudy a vítězíte tělem.“

Stihla ho z podlebí cizím a nepřátelským pohledem, který se studeně jako meč položil na jeho lásku.

„Každý má zbraně své,“ pravila.

(Kořeny)

Ženy se staly subjekty erotiky (Nývltová 2011: 134), poddávají se jí, splývají s ní, což vede muže k jejich odmítnutí (např. *Ztajený úsměv*). Je přirozené, že ženy prožívají různé situace intenzivněji než muži, ale už není přirozené, že by měly tyto své pocity skrývat (Zdenka Hásková v recenzi na sbírku rovněž poukazuje, že je „hlavní smysl ženina umění, aby se světu ukázala, jaká jest, ne jak se jevila dříve viděná mužem“ (Nývltová, Hylmar 2018: 47), čímž se vlastně vypořádává s vlastní otázkou, co by měla žena dělat se svou smyslností). A tím, že se žena povznesse nad svou přirozenou

smyslovost, přijme ji, bude tak schopna s ní pracovat a konečně se octne nad mužem, který měl do té doby nad ní navrch.

Původ názvu *Dcery země* můžeme hledat již v zakotvení ženského citění a probuzení smyslů v přírodě, které jsme mohli vidět původně ve sbírce *Plané milování* např. u povídky *Chudá láska* (hrdinka ztratila svou nevinnost v lese se „svědky přírody“) nebo v povídce *Májové dni*, v níž se Sonino tělo za jarního večera poprvé rozhořelo žádostí. Poukazy na vztah ženy k přírodě najdeme také v dobových recenzích – mužská touha a jeho cíle se mohou obrátit proti přírodě a přirozenosti, chtějí příliš, ztrácejí z dosahu rodnou půdu, když opouštějí svou domovinu na cestě za větším bohatstvím a mocí (typickým příkladem je povídka *Kořeny*), žena však už svým pojmenováním „dcera země“ je od počátku spjata s přírodou a ne zcela se z ní vymaní pro svou tělesnost a hmotnost (Nývtová, Hylmar 2018: 51).

Sbírka pěti povídek je konstituována jako jeden uzavřený celek – povídky na sebe nenavazují časově, nicméně vyskytují se v nich již známé postavy, které jsou nahlíženy z různých úhlů pohledů či spíše perspektivy. Jak jsme však dříve poukázali, povídky jsou schopny obstát i samy o sobě (mimo tento cyklus), potvrzením tohoto názoru nám je už zmíněné druhé a třetí vydání *Planého milování*, které vzniklo sloučením některých povídek z prvního vydání stejnojmenné sbírky a prvního vydání *Dcer země*, neboť ani jedna z povídek *Dcer země* zde nepůsobí kusovitě, ale právě naopak – jsou krátkým vhledem do konkrétní ženské zkušenosti, nutí k zamyšlení, ale hlavně končí způsobem, jako by neměly pokračování (až teprve poslední povídka *Kořeny* svým obsahem dokresluje povídky jí předcházející a poukazuje na jejich propojenost, což je nejspíš důvod, proč se neobjevila v novém vydání *Planého milování*).

V rámci našeho rozboru se však budeme držet sbírky jako celku. Celkové pojetí sbírky totiž konstruuje jednu z klíčových postav tří povídek (z pěti), a to skutečnou hrdinku příběhu, ženu průbojnou, ženu jako subjekt, a tedy hlavní hybatelku narace. Tato hrdinka má jméno, Drahúše, a je právě postavou, která získala označení „dcera země“.

Tato dívka otevírá sbírku vyprávěním o svém a přítelčině prvním „vzklíčení“ lásky v dětství (odtud název *Klíčení*), zatímco čeká s jinou dívkou na svého milence. Hlavní myšlenkou zde je, že obě milenky čekají na stejného muže: „Tu stáli dva, kteří věřili přítomnosti, a dva, jimž náležela budoucnost“ (Majerová 1918: 22). Drahúše se opět objevuje ve čtvrté povídce (*Ztajený úsměv*), která navíc předchází události představené v povídce první. Ve *Ztajeném úsměvu* dívka poprvé dostává jméno Drahúše a také své označení „dcera země“ (nikoliv však od jiné postavy, ale od vypravěče). Tento úsměv je

popisován jako úsměv černé vášně, jako hluboká propast zla, která znamená u žen nový hřích. A v případě Drahuše představuje tento hřích vášně novou milostnou etapu v jejím životě – opouští svedeného milence své sestry a svým úsměvem oslňuje nového muže, který byl pouhých pár minut předtím touto dívkou znechucen. Takovou moc dala Majerová „ztajenému úsměvu“, který „spaluje nejcitlivější místa, dráždí a prodlužuje se nesnesitelně“ (ibid: 146), představuje vítězství ženy nad mužem. Síla Drahuše spočívá v tom, že se nikomu nemusí vybízet a prodávat, k dosažení vítězství nad mužem jí stačí pouhý úsměv, je si vědoma své neodolatelnosti, ale zároveň cítí úzkost z toho, jak snadné je omotat si jakéhokoliv muže kolem prstu. Drahuše jednoduše využívá příležitosti k novým dobrodružstvím vášně, zkouší, jak daleko může dojít. Na konci *Ztajeného úsměvu* ji opouští její přítel (neboť byl svědkem její zrady) a ona začíná další milostnou etapu, tentokrát se starším mužem (jeho strýcem). A tato etapa opět končí, když se Drahuše setkává s mladíkem z *Kořenů* (starší muž se stává její minulostí, zatímco mladík budoucností – právě na ně čekají dívky v povídce *Klíčení*). Teprve v *Kořenech* si mladík uvědomuje, že vyměnil čistou lásku za prázdnou smyslnost, že se nechal zmást Drahušíným „kouzlem“. Je také jediným z postav sbírky, který ženy jejího způsobu nazve „dcerami země“.

Postava Drahuše je tedy důležitou hybatelkou narativů, neboť výrazně ovlivňuje životy mnoha postav sbírky. A jelikož jsou těmi postavami především muži, věnuje se Majerová opět (stejně tak jako v *Planém milování*) i jejich příběhu, tedy tomu, jak na ně ženy působí, nebo naopak, co pro ně znamenají. V první sbírce jsme sledovali reakce žen na svá první vzplanutí lásky nebo na chování mužů (ti ovlivňovali směr jejich života), šlo především o konflikty, které se týkaly ženských hrdinek, v *Dcerách země* ale došlo k obratu – ve třech povídkách z pěti je podrobněji sledována zkušenost mužská.

Ve *Ztajeném úsměvu* zrazený mladík nalézá útěchu u zesnulé maminky, která ho jako jediná milovala čistou a nezištnou láskou (v tomto smyslu zde vystupuje žena jako někdo potřebný, jako matka, která je nenahraditelná). V *Kořenech* se hrdina po zkušenostech s Drahuší obrátí proti všem ženám a opustí svůj domov na cestě za bohatstvím, slávou a mocí. Nakonec si však uvědomí svou samotu a krutou potřebu ženy, se kterou nelze být, ale bez ní „být rovněž nemožno“ (Majerová 1918: 207). A tak se ožení bez lásky s mladou a chytrou dívkou daleko od domova a později umírá v blízkosti rodiny, která nerozumí jeho rodnému jazyku, s myšlenkou na vášnivou Drahuši, vedle níž se cítil „dychtivým mládcem svěže krevnatým“ (ibid. 212). Celou sbírku tedy uzavírá tato mužská potřeba ženy, která umí být smyslná a vyvolává „mladické choutky“, čímž se

opět vracíme k již zmíněné moci ženy nad mužem – v *Dcerách země* se stala žena potřebnou pro muže (ať už jako matka, nebo vášnivá milenka či prostředek ke ztrátě panictví v povídce *Lovkyně vznětu*), zatímco ženské hrdinky vyobrazila Majerová jako samostatné, bez bližšího vztahu k muži a libující si ve volné lásce.

2.1. Zpozdilá

Povídka *Zpozdilá* je nejdelší povídkou souboru *Dcery země*, důvodem jejího výběru však nebyla délka, nýbrž její tematická blízkost k povídkám *Planého milování* (především k *Nekající Magdaleně* a *Pardalím drápkům*) a její nepropojenost s ostatními povídkami *Dcer země* (žádná z postav *Zpozdilé* nevystupuje v jiné povídce). Na výrazně velkém prostoru se Majerová rovněž dotýká určitých mravních otázek a stejně jako ve sbírce první dochází ve *Zpozdilé* k jistému „rozpadu ženské osobnosti“, v tomto případě však mnohem zásadnějšimu, neboť hrdinka na konci povídky zešílí.

Povídka začíná návratem šestnáctileté dívky domů z výchovného ústavu, kam ji jako dítě poslala matka po smrti otce. Tato doba je pro dívčin vývoj významná, neboť se vrací „v nejošklivějším období výrostkovitého dospívání“ (Majerová 1918: 52). Zatímco její starší sestra již dorostla do krásy, takže v ní vidí matka svou sokyni, ona si je vědoma své ošklivosti a matčiny nespokojenosti z ní. Dívka brzy pochopí, že vlastní domov nebude o nic lepší a klidnější než pobyt v penzionátu, matka jí totiž rychle ukáže, kdo je pánem domu. Ačkoliv z počátku pociťuje vřelost ze strany své sestry, stává se ihned šedou myší domácnosti, nepochopenou, vysmívanou a vedenou od úkolu k úkolu. V těchto krušných dobách proto našla svobodu v tichém prostředí domova, v době, kdy všichni opustili dům a ona tak zůstala sama, aby mohla bez problémů unikat do světa fantazie. A tento její sklon ke snění a fantazírování je pro pochopení vývoje její osobnosti a pro posun narativu velice zásadní – je jednak únikem ze světa, který jí nerozumí, v další etapě jejího života je jediným místem beztrestného naplnění jejích tužeb a vidinou lepší budoucnosti a až v závěru právě její bujná fantazie způsobí, že se nadále vidí krásnou a mladou (po ošklivém dětském období totiž zkrásněla jako její sestra), přestože již zestárla.

Tak jako v *Planém milování* i ve *Zpozdilé* dochází ke zvratu v dívčině životě po setkání s mužem. Život mezi jeptiškami a poté v domácnosti plné žen a zdivočelého bratra jí neumožnil přemýšlet nad něčím, jako je láska, její touhy byly nevinné, dětské a dotýkaly se pouze pohádkových snů, u nichž se nepředpokládalo jejich naplnění. Když

se však setkala s mladým muzikantem, budoucím milencem své matky, začala poprvé ve svém životě toužit po něčem hmatatelném, reálném. Mohla se zamilovat do ženicha své sestry, nebo do malého státního úředníka, který dorazil spolu s muži, ale dívku zaujal právě mladý muž, z něhož vyzářovalo tajemno a působil dojmem, že je schopen uspokojit veškeré ženské touhy. A tak najednou pocítila křivdu z matčiny strany a začala si muže nárokovat:

Byla přesvědčena, že právo je její a že matka nejedná správně ani mravně. Hnalo ji to vydobýti si ho na matce; byl přece její! Přišel právě v čas, kdy celá bytost se strojila svátečně a pohostinně jej přijati, byl pouze zlákan jinam. Zevnějšek jeho byl dosti statečný, aby přesvědčil o síle ji, která se chtěla opřít, vnukal silnou důvěru jistoty, které potřebovala ve svém ustavičném váhání, byl dosti mlčenlivý, aby probudil zvědavost a zájem, dosti zdrženlivý, aby nepoplašil dívčí ctnosti; byl prvním mužem, který přešel jejím životem, a proto jí náležel (Majerová 1918: 76–77).

Její mládí, nejistota a nezkušenost ji dovedly k jakémusi dětskému svádění, chtěla za něj bojovat, ale věděla, že matka se ho snadno nevzdá. V mladé dívce se vzbouřily veškeré pocity, dokonce se vysměje žádosti o ruku od státního úředníka, ale nakonec ji přijímá, neboť má strach o svou budoucnost.

V této povídce je čtenář opět svědkem ženina unáhleného rozhodnutí, které nejspíše souvisí s představou, že lepší nabídka by se v životě nemusela objevit (podobný příklad můžeme najít v *Májových dnech*, když Soňa bez větších úvah přijímá komediantovu nabídku cesty po světě). V tomto bodě také vidíme problém, na který se pravděpodobně snažila upozornit i Majerová – vstup do manželství „pro manželství“ a navíc bez lásky; v *Planém milování* se Majerová možná dívala kriticky na lásku mezi dvěma lidmi, ale jak jsme odhalili, většinou šlo o lásku nečistou a domnělou, ve *Zpozdilé* naopak ukáže, že je potřeba lásky při vstupu do manželství, bez ní se jinak brzy začne rozpadat v základech (což může být případ i běžného nemanželského vztahu, typickým příkladem je povídka *Změna*). A tak se rovněž stalo s hrdinkou této povídky.

Brala manželství jako něco daného, manžel jí byl společníkem, ale nikdy k němu úplně nepřilnula a v srdci se cítila prázdná, jako by jí něco chybělo. Nezískala totiž nic, po čem snila a toužila, její představy se nenaplnily. Ale stejně jako v *Ocúnech* nebo v *Pardalích drápcích* si nalhávala, že takto vypadá skutečný život, nebo že je ještě brzy

na nějaké životní dobrodružství. A tak se jí také největší útěchou v jednotvárném manželství stalo vědomí, že je daleko od matky a veškerého ruchu a zmatku s ní spojeného (manželství s úředníkem totiž bylo naprostým opakem života s matkou po smrti otce). Proto má povídka tak blízko k první sbírce, neboť se hrdinka také dostává do jakéhosi vnitřního rozporu, který není s to vyřešit. Je ráda za klid, ale zároveň postrádá větší vášně, dobrodružství, změn, a tuší, že takhle by její život neměl vypadat.

Když do hrdinčina života znovu vstoupí její „bývalá první láska“, není překvapivé, že se rozhodne prozkoumat možnosti „zakázaného v manželství“. V tu chvíli už netouží jako nesmělé a nezkušené dítě, ale jako žena, která ví, co chce a potřebuje. Když se však (konečně) stane nevěrnou, necítí naplnění, ale je jí mnohem hůře – ukojila svou touhu, poznala tajemství pravé vášně, a to jí stačilo. Noc strávená s muzikantem byla krásná pro svou jedinečnost, považuje ji za „nejkrásnější příhodu, kterou jí život dal“ (Majerová 1918: 104), a proto by se neměla opakovat, aby nezevšedněla. Dívka si však uvědomila, že se nejedná o jednorázové „povyražení“, a proto pocítila větší prázdnotu než dřív. Nakonec nezvládne život mezi dvěma muži, vyčítá si svou zradu a rozhodne se ukončit vztah se svým milencem. A ten najednou nabývá stejné podoby jako muži v povídkách *Planého milování* – milenec se do dívky skutečně zamiloval, „žil jen pro ni a oddal se jí celý“ (ibid: 106), ale když odmítla odejít od manžela a utéct s ním do Ameriky, nadhodil tvář uraženého a sám se cítí zrazen:

Mušská hrdost bouřila se v něm, hrdost zhýčkaného milence, zhýčkaných a neskrupulosních žen. Dobýval jí nikoli již z lásky, ale z nenávisti, z touhy zvítěziti v zápolení se ženou (ibid: 109).

Téměř stejná situace se odehrála v povídce *Pardalí dráčky* – pokud muž nedosáhl svého, stal se z něj nemilosrdný dobyvatel, zahanben vědomím, že nedokázal nad ženou udržet svou moc. Touha někoho vlastnit, stát nad někým, se ve *Zpozdilé* stala zcela očividnou – Majerová tak přímo poukázala na obraz muže, který potřebuje stát nad ženou a cítí se nejistý, když se naopak setká s nějakou, která se nenechá snadno zlomit (ačkoliv tedy často dochází k „rozpadu“ ženské osobnosti, mají už v jisté míře sílu, díky které se dostávají na úroveň muže). Proto sbírku *Dcery země* nechápeme pouze jako prostor, v němž je rozvíjena představa nové ženy (zvané „dcera země“), nýbrž jako místo, na jehož pozadí se vymezuje vyrovnávání vztahů mezi mužem a ženou, resp. se výrazně dotýká mocenské otázky („kdo stojí nad kým“). Potvrzením této myšlenky nám je několik

momentů v jednotlivých povídkách sbírky, z pohledu ženy nejexplicitněji vyjádřeno právě v povídce *Zpozdilá* (hrdinka si všimá nedokonalostí svého muže) a naopak z úhlu mužského v povídce *Kořeny* (mladík je znechucen Drahušinou přímostí a znepokojen manželčinou nezávislostí na něm:

Styděl se, snažil se zakrýti svou neobratnost, ale bylo ještě hůře. Smávala se, a náhle v smíchu začala se dívati naň s vrchu. Přistihla ho v nedokonalosti; cítila se výše než on.

(Zpozdilá)

Paní vstávala svěží a veselá; těšila se ze všeho, co jí bylo dáno, a její nepokrytá a zdravá požívačnost, na něm zcela nezávislá, podlamovala jeho sebevědomí.

(Kořeny)

Otázka moci nad někým je však nadhozena ve všech povídkách sbírky – především se váže k dominující postavě Drahuše (např. v *Klíčení* se cítí jistější ze setkání s milenci, stojí „nad“ druhou milenkou, protože ví, že ji její milenec vymění za ni).

Také ve *Zpozdilé* pracuje Majerová s motivem osudu, neboť těsně po opuštění milence se hrdinčin manžel zraní při závodech, a je tak nucena se o něj každý den starat. Tuto starost o manžela bere jako svou povinnost, zároveň se svou pečlivostí při práci trestá za své skryté touhy. Opět zažívá vnitřní rozpor – raduje se z jeho uzdravení, zároveň však smutní z nenaplněných snů, které představovaly lepší budoucnost bez něj. Její život náhle působí velice žalostně, dívka vstoupí do manželství bez lásky, zcela se obětuje manželé, odepře si milence (z pocitu, že na něj nemá právo) a nakonec stráví několik let péčí o churavého manžela, aniž by udělala něco také pro sebe. Nijak nesnižujeme její starost o manžela, naopak si myslíme, že je zcela samozřejmé se postarat o bližního v případě potřeby (a je jedno, jestli pečuje žena o muže, nebo on o ni), přesto v případě hrdinky *Zpozdilé* nenacházíme nějaký „vyšší“ smysl jejího života (přece jen se starala o muže, kterého nemilovala), a ona sama ho navíc několikrát nazvala prázdným, nenaplněným. Proto také této povídce nejspíš věnovala Majerová tolik prostoru, upozornila na nebezpečí života založeného na stereotypních představách (jako v *Planém milování*), žena musí změnit své myšlení a ne bezhlavě vstupovat do manželství, aby si zajistila alespoň nějakou budoucnost (protože je naučena, že bez muže nic nedokáže). Kriticky se tak zaměřila na ženu ztracenou, neschopnou se vymanit z pavučiny vlastních představ o životě a představ společnosti o (domněle) správném způsobu chování ženy.

Jediným vysvobozením z tohoto jednotvárného života je smrt jejího manžela, když však konečně umírá, je již pozdě na naplnění jejích tužeb a snů, zestárla, nikdo už nemá potřebu starou vdovu uspokojit (kromě krátkého románu s milencem neměla v manželství žádný sexuální život). Je to právě její bývalý milenec, který jí řekne tu krutou pravdu, že je „již pozdě, že zmeškala“ (odtud název *Zpozdilá*). Ale s vědomím nenaplněného života se nedokáže smířit, obzvlášť pro ženu plnou fantazie to není možné, a proto není divu, když po prodělané nemoci svůj sen začne žít – nadále se vidí krásnou, mladou a smyslnou, avšak zvenku působí pouze směšně a bláznivě.

Jednou z hlavních feministických snah bylo zrovnoprávnění žen s muži, a právě ve druhé sbírce nacházíme mnoho odkazů na tuto rovnoprávnost, Majerová zde přímo hledá východiska rovnosti mezi mužem a ženou. První nacházíme již v označení žen jako „dcery země“, taková genderová pojmenování většinou vyžadují svůj protějšek (žena x muž, matka x otec), a ten se také objevuje v povídce *Ztajený úsměv*, v níž jsou „dcery země“ postaveny na roveň „synů země“:

Vykřeše-li náhoda ze srdce lidského úsměv vášně, tehdy jiskra oslňující šlehne, bičí z blesku podobná, tisícinou vteřiny svého trvání dává nahlédnouti do propasti černého zla, tak hluboké, že nedovedli jí dosud překlenouti silou vůle synové ani dcery země (Majerová 1918: 133).

Muži jsou schopni pocítit stejně vášně jako ženy a jsou rovněž připoutáni k zemi, ze které vzešli. Také hrdina v *Kořenech* si uvědomuje, jak je jeho duch pevněji vázán k místu, kde se narodil. Ačkoliv tedy opustil svou domovinu na cestě za bohatstvím (vymanil se z přírody), nalézá útěchu před smrtí právě ve své příslušnosti k rodné zemi – je synem země, stejně tak jako jsou ženy jejími dcerami. Tento mladík se navíc až nápadně podobá hrdince *Zpozdilé* – toužil po bohatství, slávě a vyšších cílech, ale ani jejich naplněním nedosáhl životního štěstí a pocítil v sobě prázdnotu, zatímco ona byla věčným snílkem, který však nikdy nenaplnil své představy, a tak rovněž uvnitř sebe spatřila prázdnotu. Jiný příběh, ale téměř stejný konec – oba měli své sny, a ačkoliv je mladík z *Kořenů* uskutečnil, ve výsledku dopadl stejně jako hrdinka *Zpozdilé* – něco mu chybělo. Opětovným přijetím ženy do svého života tedy ukázal, jak je potřebná, neboť není možno bez ní žít (a svou důležitostí pro něj se tak dostala na jeho úroveň).

V *Dcerách země* došlo k výraznému posunu od sbírky *Plané milování*. V mnohém na ni navazuje a přebírá její dílčí motivy (kromě již zmíněného také mužské předsudky o ženách, v případě *Zpozdilé* je pro manžela hlavní hrdinky samozřejmé, že ženy v manželství zmoudří), ale zároveň je sbírka propracovanější svým pojetím jako celku, návazností a důraznější jednak v hledání rovnoprávnosti mezi mužem a ženou, jednak v kritice jejích možností v patriarchálním světě. Zároveň však *Dcery země* připravily půdu pro třetí vybranou sbírku *Mučenky*, neboť se poprvé výrazněji ptá po smyslu manželství, tedy co především znamená pro ženu.

3. Mučenky

V roce 1921 vyšla jako šestý svazek knihovny Holubice poslední vybraná sbírka *Mučenky*, mající podtitul *Čtyři povídky o ženách*. Jak název napovídá, sbírka sleduje na pozadí čtyř rozličných situací osudy žen, které nějakým způsobem strádají, ocitají se v životní krizi, mající prapůvod v manželství a probíhající válce. Mučenky jsou ženy ztrápené svou zkušeností jak v manželství (*Hodina přetěžká*, *Otázka*) a v mateřství (*Babí léto*, *Medailonek*), tak i zkušeností mileneckou (*Medailonek*). Jsou to ženy, které si dobrovolně zvolily cestu svého života – Olga se provdala za „věčného záletníka“ (*Hodina přetěžká*), Markéta si vzala „proslulého žárlivce“ (*Otázka*) a paní z *Babího léta* plně obětovala své zájmy pro potřeby rodiny a především svých dětí – nikdo je k jejich rozhodnutí nenutil, jednaly v zájmu lásky k druhému, obětovaly vše pro potěšení svého manžela, až narazily na zeď kruté skutečnosti. Na rozdíl od prvních sbírek se láska k muži, ale i dětem stala jejich cílem, jejich smyslem života, darovaly své srdce a na oplátku pouze požadovaly stejnou upřímnou a neutuchající lásku. Této oboustranné lásky dosáhla pouze hrdinka *Babího léta* u svých dětí, ty ji sice neomezeně milovaly, nemohla se však o ně věčně starat (čemuž zasvětila svůj život), neboť měly před sebou vlastní budoucnost, vlastní sny, u kterých už nebude matky potřeba. A tuto skutečnost si uvědomuje až v momentě, kdy nastane, stejně jako si ostatní hrdinky uvědomují, že láska jejich muže nemusí být věčná. Proto se také v této sbírce ženy často obracejí do své minulosti, která představuje veškerou krásu a dokonalost života, zatímco přítomnost je neunesitelná a budoucnost děsivá až nereálná.

Žena zde již tedy nevystupuje jako nezkušená, zoufalá nebo nevědoucí, co chce, jako tomu bylo v *Planém milování*, ani už to není dravá, smyslná a žádoucí žena *Dcer země* vědoma si svých předností a tudíž jisté moci nad mužem (pokud nevezmeme v potaz vedlejší postavu Lídy, která svedla Olina muže), naopak se nově setkáváme s ženou s jasně vymezenou představou života, vstupující do manželství z důvodu opravdové lásky (cítěné oboustranně) a s plnou důvěrou ve svého muže. Není to žena rozmazlená, ani zlá nebo nepřející druhému štěstí, ale žena, která se zamilovala do vyprávění svého budoucího manžela (*Přetěžká hodina*), která se usmívá na každého pro svou čistou dobrotu (*Otázka*), nebo která chce pro své děti vše, čeho se dříve musela vzdát (*Babí léto*). Tato žena však nadále hledá své místo ve světě, není si jistá svou zvolenou cestou, když se střetává s nastalou krizí (nevěra manželova, smrt manžela, povolání syna na frontu, nařčení z nevěry). V této sbírce tedy nejde pouze o lásku, která náhle ztroskotává, ale

nadále o hledání nové ženy, v jisté míře smyslu a naplnění jejího života a rovněž jejího místa vedle muže. Právě muž je ve třech případech důvodem jejího duševního rozpadu, má tak proto mnohem blíže ke sbírce *Plané milování* (*Ocúny*, *Chudá láska*, *Pardalí drápky*). Zároveň v *Mučenkách* nabývá láska opět na významu „planosti“ ve smyslu marnosti a prázdnoty, střetává se totiž s odmítnutím, nepochopením, ale především s neschopností naplnit ženin život (jsou k tomu potřeba dva), a v tomto bodě nejspíše tkví Majerové pojetí lásky a vztahu ženy k muži. V *Mučenkách* tak dokresluje svou představu rovnosti mezi mužem a ženou.

Tři povídky sbírky jsou dokresleny atmosférou války, nicméně válka sama o sobě nepůsobí na hrdinky katastrofickým dojmem, téměř si jí nejsou vědomy, dokud nezasáhne do jejich šťastného spořádaného života. V tu chvíli se zhmotňuje a je příčinou ženiny odloučenosti od milého, ale nikoli skutečným bojem mezi státy, za něj umírají tisíce mužů. Válka je pouze vnějším zlem, které bez okolků přijímají, neptají se po důvodech jejího vzniku ani jejího účelu, spíše je pozadím k uvědomění si ženiny životní situace, válka je symbolem největšího lidského neštěstí, ale v porovnání s duševním utrpením hrdinek pozbývá ve sbírce jakéhokoliv významu. Pouze v povídce *Medailonek* lze vidět, jakou má válka moc, když během ní zahyne hrdince manžel a zároveň k ní „vysílá“ posla s jeho osobními věcmi, mezi nimiž je také medailonek, jenž prokáže jeho nevěru. Naopak v *Otázce* získává podobu vykupitelky, když umožní Vernerovi očistit své jednání před zesnulou Markétou obětováním vlastního života. Válka tedy není pravým důvodem jejich neštěstí, dostaly se do něj zčásti samy svou svobodnou volbou (manžela záletníka nebo žárlivce) nebo i náhodně (v *Medailonku* byl hrdince manžel nevěrný, protože onemocněla a podle lékařů se již neměla uzdravit). Působí však až při vzniklé krizi, při srážce s realitou – Olga si uvědomuje, že ji již manžel nemiluje a má jinou, Markétina láska se střetává se skutečnou tváří svého manžela (šílený žárlivec a despota), žena z *Medailonku* se seznamuje s nemanželským synem svého manžela a paní z *Babiho léta* cítí, že bez dětí bude chudší, než kdy byla. Za tím vším sice většinou stojí muž, ale jejich neštěstí nabývá na síle z jiného důvodu – opět zasvětily svůj život jedinému cíli, jedinému smyslu, v tomto případě po boku manžela ve starosti o jeho pohodlí, s důvěrou v jeho věčnou lásku a omezující vlastní potřeby a touhy ve prospěch štěstí rodiny. Avšak po ztrátě tohoto jediného opěrného bodu v životě, jediného smyslu bytí, nemají nic, neví, co dělat se svým životem bez manžela, a to je činí zranitelnými a ztracenými.

Jak již bylo řečeno, tyto ženy tváří v tvář svému neštěstí mají strach z budoucnosti, pokud je vůbec pro ně možná (v povídkách *Přetěžká hodina* a *Otázka* je pro ně smrt

jediným východiskem ze situace). Jelikož nerozumí své přítomnosti (nechápu, kde se stala chyba), vrací se do časů minulých, ožívují si vzpomínky na první setkání s manželem, na své první vzplanutí lásky a mladistvé seznamování (*Přetěžká hodina*), nebo jen vidí krásu v bezstarostnosti svých mladických let (*Babí léto*). Zároveň si však uvědomují, že vzpomínky na šťastnou minulost jsou pouhým klamem, který na moment rozzáří žalostnou přítomnost, ale nikdy ji nenahradí, protože je již příliš vzdálená:

Volala na pomoc vzpomínky; sama již nebyla s břímě přítomné chvíle. Vzpomínky na minulost však působily klamně; omamné jedy bývají mstivé; osladivše jí několik chvil líbeznými vidinami, ukázaly jí potom skutečnost tím střízlivější a drásavější.
(*Hodina přetěžká*)

V *Mučenkách* se rovněž proměnil obraz muže, výrazně se podobá mladíkovi z povídky *Kořeny* (*Dcery země*) nebo *Ocůny* (*Plané milování*) – nebere na city své ženy žádné ohledy, cítí se být nad ní, jde pouze za svými cíli, za svou prací a mocí, za svými vášněmi a touhami a neuvědomuje si, že i jeho žena by mohla mít nějaké své potřeby. A když už vše obětují pro jeho potěšení a zůstane jim jediná radost z lásky, i tu jim nakonec vezmou. Muži v *Mučenkách* získali podobu „synů země“, jsou záletní a nevěrní, jako byla Drahúše nebo hrdinka povídky *Zpozdilá*, ale na rozdíl od ní se necítí vinni za svou zradu, dokud zůstane jejich tajemstvím, budou nadále čestnými muži:

Zkrátka, není si vědom nijaké viny, pouze Olga nesmí chtít, aby byl neustále tím prostáčkem Honzou; má přece právo na svůj osobní život a nedá si nikým předpisovat, jak a co má činit (Majerová 1921: 52) .

Zároveň mají nadále potřebu vlastnit ženu, dobýt ji a zkrotit, jako by stále byla pouhým objektem touhy, majícím svou cenu pouze do chvíle, než se muži poddá (takový typ muže představuje Verner z povídky *Otázka*, svou chybu si však jako jediný uvědomil a očistil se svou obětí ve válce). Vzniká ve sbírce tedy jakýsi typ muže, sobeckého a neberoucího ohledy na ženu, ale jen pouze na své potřeby, jehož konkrétní podoba se v jednotlivých povídkách proměňuje.

Majerová se tudíž opět uchýlila k již zmíněné strategii „záměn rolí“ – zatímco v *Dcerách země* to byly právě ženy, které si libovaly v milostných dobrodružstvích (s výjimkou hrdinky ze *Zpozdilé*, která si své touhy odepřela), v *Mučenkách* přebírají jejich roli muži, kteří však na rozdíl od nich nejsou schopni si svých radostí odepřít.

A v tom také vidíme největší sílu žen a nejspíše se na ni snažila poukázat také Majerová – přijaly úkol starosti o domácnost za svůj, nikdy si nepostěžovaly, odloučily se ode všech svých zájmů, jen aby vykonaly svou práci co nejsvědomitěji, ale je již načase, aby se z této domácí ulity dostaly ven a rozvinuly „bohatě své schopnosti, které ležely ladem, neužívány kromě v maličkostech“⁹ (Nývtová 2011: 396–397). Právě v *Přetěžké hodině* explicitně poukázala na mužovu nechuť k domácím pracím a starostem o děti, na jeho stereotypní vnímání ženina místa „za pecí“ a v poslední řadě na skutečnost, že žena nebyla zahrnována do pojmu „člověk“:

Celé mládí prožil vedle Olgy v naprosté selance. Ale člověk dvacátého století není tak jednostranný. Jsou tu přece širší obzory, cit se rozvinuje, ctižádost také chce své; bylo třeba agitovati po celém okrese, když kandidoval za poslance; nyní je třeba udržovati styky, zajížděti sem i tam, do schůzí, budou užší volby, je třeba choditi trochu mezi lidi. Člověk přece nevyčerpá programu života sedě za pecí u ženy, a snad by měl ještě chovati děti? (Majerová 1921: 51–52)

Sbírka *Mučenky* opět potvrzuje, že nemůže dojít ke změně ženy beze změny muže, který se stále cítí být důležitější než ona a neváží si ji jako člověka. Zároveň v ní Majerová upozorňuje na důsledky ženina ustrnutí v domácích pracích bez žádných vlastních zájmů, muž si jí tak přestane brzy vážit, když uvidí, jak jednotvárný život vede. Ukazuje se, že i muži touží po dobrodružství a nových věcech, to rovněž potvrzuje jejich věčná honba za mocí a bohatstvím a vyšším postavením, jak bylo představeno v některých povídkách (např. *Kořeny*). Pokud není schopen najít zalíbení v ženě, do které se původně zamiloval, začne se poohlížet po nějaké jiné (stejně jako se poohlédla po jiném Krista ve *Změně*). Je tedy nutné, potřebné, aby se žena odpoutala od mrzáckého života v domácnosti, aby myslela také na sebe a své zájmy, jinak začne brzy svého muže nudit, stane se pro něj samozřejmostí, což si uvědomuje také kamarádka Olgy z *Přetěžké hodiny*:

„Ech, stojí-li muž vůbec za tolik hoře? Jak jsou bídní, jak bezohlední, sobečtí! Ale ty, osvobod' se od něho! Nemysli naň, sebe najdi, Olinko! Sebou se zabývej, žij pro sebe. Odpoutej se, vždyť je to klam, že ti bez něho nelze! Přečkej nějakou dobu, přetrp a překousej, a budeš sama, volna blažena! Pak se k tobě na kolenou vrátí, uvidíš! [...]“ (ibid: 36).

⁹ Jedná se o úryvek z článku Majerové *Stabat Mater*.

3.1. Babí léto

V povídce *Babí léto* je žena postavena do zcela odlišné situace – kromě toho, že jsou sledovány životy dvou žen, které se výrazně liší svou příslušností k sociální vrstvě, k úvahám o smyslu jejich života nedochází na základě nějaké krize v manželství, resp. manželovy lhostejnosti a nevěry, ale je přirozeným výsledkem přicházejícího stáří, které nutí ženy ohlížet se za svým životem.

První žena, kterou považujeme za hlavní hrdinku příběhu, neboť je jejímu osudu věnována větší pozornost, patří k chudé společenské vrstvě. Po smrti manžela zůstala na výchovu dvou dětí sama, ale přestože finančně strádá a nemá žádný čas pro sebe, nechápe starost o své děti jako nějakou danou povinnost, představují pro ni naopak jedinou radost, „bez nich nebylo počátku ani konce dne, bez nich nebylo vzdechu ani úsměvu“ (Majerová 1921: 167). Kromě jejich lásky a péče o jejich zdraví však neměla nic, s nimi nepocítovala svou chudobu, ale bez nich si život nedokázala představit.

Druhá žena, oslovována dáma, se v mládí dobře vdala, a tak se z ní po brzké smrti prvního manžela stala bohatá panička. Už od dětství nedokázala ocenit hodnotu věcí a v dospělosti pokračuje s jejich pořizováním, aniž by jí dělaly skutečnou radost (podobá se tak hrdince povídky *Nekající Magdalena*). A jelikož nevěděla, co dále se životem, vstoupila do druhého manželství – vzala si muže, který více miluje hudbu a vedle něhož se s blížícím se stářím cítí nejistá. Tato žena může mít téměř cokoli, ale i se svým hmotným bohatstvím je chudší než paní s dětmi.

Obě dvě ženy jsou bývalé kamarádky, které bydlí ve stejném městě, ale setkávají se náhodou až po deseti letech. Bohatá dáma začne vyprávět o starých časech a rozradostněna zve přítelkyni k sobě domů. Přestože se má viditelně lépe, dokazuje své bohatství drahým nábytkem a mnoha cennostmi, začne si před chudou přítelkyní stěžovat na svůj prázdný život a svěřovat se se svými obavami, nejen z nedostatku krásy s přibývajícím věkem. Svým vyprávěním nebere ohledy na živoření své přítelkyně, která musí šetřit každou korunu (dokonce jí nabídne svého drahého dodavatele šatů), naopak oslavuje její životní moudrost, její štěstí v rodině a statečnost, jen aby zamaskovala svou povýšenost, posílila své sebevědomí a dodala si jistoty, že dopadla mnohem lépe než přítelkyně. Také chudá paní se cítí dotčeně, když ji dáma po dlouhém proslovu o svých nejistotách prozrazuje, jak ji její přítomnost posílila a vrátila štěstí.

Paní sice zprvu smutní nad svým životem, který byl plný odříkání, ale nakonec si uvědomuje, že by nevyměnila svůj rodinný život za bohatství své přítelkyně. I její

nejistoty byly zažehnány, když se vrací domů za svými milovanými dětmi, přítomnost přítelkyně byla tedy i pro ni prospěšná a dodala jí síly:

Tolik krásných věcí tam bylo, a kdo se z nich radoval? I Věře bylo mezi nimi úzko. A hle, těchto několik barevných, praobyčejných skel – kolik radosti nadělalo jejím dětem, když je tudy vozila v kočárku, a když jim skrze jejich pestré kouzlo ukazovala oblohu! (Majerová 1921: 202).

V této povídce stojí proti sobě dvě ženy, v mnohém od sebe vzdálené, ale přitom velmi podobné – jedna je bohatá hmotně, druhá duševně (láskou k dětem), ani jedna však není schopna naplnit svůj život tak, aby byl smysluplný a aby v něm něco důležitého nepostrádaly. Život chudé paní vnímáme jako hodnotnější v porovnání s dámou, neboť měla pro co žít, děti se pro ni staly vším a nikdy ji neomrzely, přestože se pro ně musela všeho vzdát, zato bohatá panička si mohla dovolit cokoli při svém bohatství, bez dětí a nutné starosti o manžela, ale ani při své svobodě, hmotném zajištění nedokázala svůj život zcela naplnit, nedokázala své volnosti využít, a to ji činí žalostnější a chudší vedle finančně strádající přítelkyně. Přesto jsou objekty jejich štěstí a radosti prchavé (syn chudé ženy musí na frontu a dcera ji brzy také opustí, aby založila vlastní rodinu, bohatá dáma na druhou stranu nebude věčně mladá a krásná, čímž přijde o jediné, co ji dle ní činí zajímavou pro manžela), a to je nutí se ptát: Co potom?

Když sledujeme příběh Věry, bohaté dámy, necítíme k ní ani trochu soucitu, svou vychloubačností a povýšeností nad chudou přítelkyní působí velice nesympaticky. Také Majerová se na ni dívá kriticky, neboť na jejím způsobu života ukazuje, že nestačí pouze bohatství (tedy hmotná nezávislost) k emancipaci ženy a k jejímu zrovnoprávnění s mužem, nýbrž měla by rovněž vědět, jak s tímto bohatstvím naložit ve svém životě, aby byl smysluplný a aby někam směřoval, místo aby byl obohacován cennostmi, které ji brzy omrzí, nebo činnostmi, které slouží k pouhému ukrácení času (Věra si zaplatila hodiny malířství, ale nikoli z důvodu skutečného zájmu o umění, ale pouze pro zažehnání nudy a samoty). Věra představuje ženu, kterou Majerová odmítá – přestože měla možnost rozvíjet své duševní schopnosti a nebyla hmotně závislá na muži, naopak se jí finančním zabezpečením otevřely obzory, nevyužila jich, až nakonec zpohodlněla s pocitem vnitřní chudoby vedle manželova života, který byl naopak bohatě vyplněný. V porovnání s ním je Věřin život opravdu prázdný, pokud tedy bude žít takovým nízkým „požívačným“ životem bez vyšších zájmů a cílů, nikdy se nedostane na úroveň muže, nikdy jím nebude

brána vážně a vždy se bude na ni dívat svrchu, jako na někoho, kdo se opravdu hodí jen do domácnosti a zabývá se pouze malichernostmi. Věřiným mrháním životem si byla vědoma i stará paní, není tedy divu, že vidí v jejich životech nespravedlnost – ona, která dělá vše pro to, aby uživila své děti, a naproti ní žena, která má spoustu času k rozvíjení vlastní osobnosti, ale přesto jím plýtvá. Chudá paní svým racionálním pohledem na Věřin život stojí vysoko nad ní, a o to víc s ní soucítíme, když víme, kolika věcí se pro rodinu musela vzdát:

„Obávám se, Věro, že se podceňuješ. Jak je možno nazírat tak jednostranně? My ženy jsme ovšem ochuzeny o veřejné, všeobecné zájmy a vztahy k ostatním lidem, oklestili nás jako stromy ve francouzské aleji, které smí dosahovat haluzemi až k určité čáře a dále ne. Ale ty jsi hmotně nezávislá, máš tolik možností hledati si mravní uplatnění, vnitřně růsti. Nesmíš se pokládat za barevnou a vonnou kyticí v pracovně svého muže, ale musíš se přičinit, abys i jinak mu byla nezbytná, a pak se neobávej ničeho“ (Majerová 1921: 196–197).

Podobnou radu do života v době krize dává kamarádka Olze (viz výše), jež nedokáže nalézt novou chuť do života vedle muže, který ji začal zanedbávat. Tato kamarádka je stejně chudá jako paní s dětmi, je nemocná a nemá nikoho a nic kromě přítelkyně Olgy, jež ji u sebe ubytovala. A přesto má tato dívka větší chuť do života než Olga, která má vše – děti, manžela, dobré přátele i nápadníka, jenž ji miloval dříve, než si vzala jeho bratrance. Na pozadí těchto žen, které mají „bohatý“ život, ale nedokážou s ním naložit, stojí tedy ženy chudé, zmrzačené životem, ale přesto schopné v něm nalézt zalíbení. Pouze chudá paní z *Babího léta* představuje výjimku, je totiž právě hlavní hrdinkou příběhu, která dává „rady do života“, přesto se ale liší od dívky z *Přetěžké hodiny*, neboť i její objekt štěstí je prchavý a brzy ji opustí, takže nakonec ani ona nemá nic, pro co by chtěla žít a čeho by mohla dosáhnout (nadále se bude muset v životě dřít, ale tentokrát bez nikoho, kdo by ji tuto dřinu zpříjemnil).

Právě tyto ženy, chudé a odkázané především na sebe, jsou ženy, které mohou toužit po změně, které se mohou stát novou, „moderní ženou“. Jejich postavení je nutí přehodnocovat ženino místo ve společnosti a zároveň jsou jako jediné schopné vidět, co se ženou může udělat bohatství nebo přilnutí k muži, mají prostředky k tomu, rozvíjet vlastní schopnosti, a přesto toho nejsou schopné, protože jsou zaslepené pouze jedním možným způsobem života. Ale ženy nemající téměř nic dokážou prozívat, když vidí, jak

ženy s mnoha možnostmi jím plýtvají a nedokážou ho rozvíjet ve svůj prospěch. Hlavní kritika těchto žen v rámci sbírky *Mučenky* tkví v tom, že ustrnuly na místě a již nedokážou vidět dál než za své trápení (mnohdy život vzdaly svou sebevraždou), jsou krátkozraké, „nevidí dalekých obzorů, odvykají rozhledu a ztrácejí klidnou rovnováhu na vyšším hledisku“ (Nývtová 2011: 396). Především na tyto ženy se dívá Majerová s odstupem a odmítá je, neboť zradily samy sebe, ale i ženy, které by rády dosáhly něčeho vyššího nebo jen pouze rozvíjely svůj talent, ale na rozdíl od nich k tomu nemají prostředky ani dostatek času (ať už svou starostí o děti nebo každodenní péčí o cizí domácnost). Nejsou to tedy pouze peníze, ale i čas, který tyto dva odlišné typy žen od sebe tak vzdaluje.

4. Narativní strategie

Jak bylo již dříve uvedeno, Majerová dává svým hrdinkám prostor říci svůj příběh, ukázat svůj úhel pohledu. A tomu napomáhá volbou konkrétních narativních strategií.

Východiskem k obecnějšímu popisu konstituce fikčního světa nám byla *Teorie vyprávění* F. K. Stanzela, a to především jeho pojetí zprostředkovanosti vyprávění. Jeho rozlišení postavy-reflektora a vypravěče se však při rozbořech ukázalo jako nedostačující, neboť Majerová pracuje se zobrazením vlastního myšlení postav nepravidelným a rozmanitým způsobem, což často vede k jakémusi splývání „vidění“ reflektorské postavy s „mluvením“ vypravěče. Z toho důvodu pracujeme rovněž s naratologickým pojmem fokalizace, který se ukázal být dostačujícím k přesnějšímu rozlišení toho, kdo je původcem narativní výpovědi. Naratologická kategorie fokalizace je u mnoha naratologů vymezena různorodým způsobem (např. rozdíl pojetí u S. R. Kenanové a Mieke Balové), my se však budeme držet návrhu konceptu fokalizace Jiřího Hrabala, který už v společné publikaci *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek 2013: 163) poukázal na některé nedostatky v pojetí u G. Genetta a právě M. Balové. Volbou Hrabalova konceptu se ztotožňujeme s jeho chápáním pojmu fokalizace.

Stanzel ve své *Teorii vyprávění* přesně vystihuje, v čem spočívá „zobrazení vnitřního světa“ a jaké jsou jeho výhody. Ať už monologem, polopřímou řečí (která předpokládá vševědoucnost vypravěče) nebo vložním hlediska vyprávění do postavy reflektora, vyvolává toto zobrazení bezprostřednost, „tj. iluzi přímého náhledu do myšlení postav“ (Stanzel 1988: 160).

Jiří Hrabal na druhou stranu chápe narativ jako vyprávěný nebo vyprávěný někým (Hrabal 2011: 168), to znamená, že primárně nepředpokládá v každém vyprávění konstituci vypravěče. Navíc rozlišuje vypravěče vědoucího a vypravěče-stvořitele, a tím říká, že fokalizace není založena na „vševědoucnosti“ vypravěče, který by „znal“ myšlenky vyprávěných postav, neboť tak by zmizel rozdíl mezi hlasem (způsobem prezentace) a modem (vnímáním postavou) (Hrabal 2011: 180), v čemž rovněž spočívá problematické pojetí u Balové. Subjektem fokalizace je tedy fokální subjekt netotožný s narativním subjektem (vypravěčem) a jehož lze identifikovat na základě určitých jazykových znaků (Hrabal 2011: 181).

V následujícím oddíle si opět na jednotlivých sbírkách a konkrétních povídkách ukážeme, jaké narativní strategie Majerová volí ke konstrukci postav fikčního světa.

4.1. Plané milování

Střídání vnitřní perspektivy s vnější je charakteristické pro všechny povídky *Planého milování*, vyjma *Chudé lásky* s vypravěčkou v ich-formě (informace o narativním světě jsou tedy omezeny na jeden pohled). Možný náhled do myšlení postav je důležitou strategií k řízení čtenářských sympatií k jednotlivým postavám, jestliže totiž čtenář zná motivy jejich chování (skryté pro ostatní postavy narativu), přistupuje k nim s větší shovívavostí, tolerancí, ale i pochopením. A čím více je uplatněna tato strategie u konkrétní postavy, tím větší vzniklá sympatie může být (Stanzel 1988: 161).

V případě *Planého milování* je tedy na fikční svět nahlíženo ze dvou úhlů pohledů – buď vypráví postava součástí příběhu v ich-formě (*Chudá láska*), nebo prožívá jedna či více postav, a toto prožívání je bezprostředně předáváno čtenáři, jakoby „ted’ a tady“ (*Ocúny*, *Změna* aj.). První řadí Stanzel do vyprávěcí situace (VS) ich-formy, druhé se týká VS personální, ne však každá povídka se důsledně dotýká pouze čisté personální VS, pro ni je totiž typické prolínání s třetí VS, a to autorskou. A tento „vnější pozorovatel“ se v jednotlivých povídkách (vyjma *Chudé lásky*) odkrývá vždy v jiné míře.

V povídce *Ocúny* nápadně převládá personální VS, čtenář přímo vidí, co právě určitá postava prožívá, zatímco přímá řeč se v textu vyskytuje minimálně a navíc nenesel velký významový potenciál, to podstatné je právě osobní vnitřní pohled postav. Signifikantní je rozdíl rozsahu jednotlivých promluv – Pavel ví, co chce, a proto se také vyjadřuje přesně a konkrétně, aby Hedvika pochopila důvod jeho odchodu, kdežto Hedvičina promluva se omezuje na krátké výpovědi, mající význam rozkazu, otázky nebo zvolání, vždy s nějakým citovým pozadím:

„*Pojďme*,“ řekla bezbarvě Hedva (Majerová 1911: 19).

„*Pavle!*“ pohlédla naň Hedva očima pláčem napuchlými, „*ty...*“ (ibid: 23).

„*Vrátíš se?*“ (ibid)

Pro její promluvy je také charakteristické, že často nedokončí svou výpověď, a tak je obsah řečeného neúplný, jak ukazuje druhá ukázka, nebo:

„*Necháváš mne tu bezbrannou, zrovna tak...*“ (ibid: 26).

Hedva tedy promluví především v reakci na Pavla, a proto se její slova zdají prázdná, planá, a vše, co by mohlo být vyřčeno, si nechává pro sebe (a čtenáře). Hedva nedokáže jednat, stát si za svým, už zmíněnou nerozhodnost, vnitřní rozpor lze vycítit

v jejích neúplných výpovědích. A tato neschopnost vyjádřit se vystupňuje až v samém závěru povídky:

„Velikou ránu...“ šeptala přerývaně, „největší ránu mého života, Pavle... Co jsi ze mne učinil?“ (ibid: 33)

Tento dojem nedořečeného, graficky zaznamenaného výpustkou, není typický pouze pro přímou řeč, nýbrž objevuje se také ve vnitřním pohledu postav (hlavně Hedviky, ke konci však také u Pavla). A díky této neúplnosti a nejistotě je rovněž čtenář vtažen do příběhu, cítí se být stejně znejistěn jako postavy.

Ačkoliv je v *Ocúnech* z větší části znázorněno prožívání postav, lze v textu najít stopy vypravěčovy. Na jeho přítomnost upozorňuje hned úvodní část povídky, kdy označení mluvčího a jeho popis nemůžeme připsat ani jedné z postav:

„Chceš-li, Hedvo, vyjedeme si trochu za město,“ navrhoval mladý, nedávno promovaný lékař Pavel Hiršl, a hlas nejistě se mu zachvěl (ibid: 19).

Vypravěčova přítomnost může vést k domnění, že se bude jednat o vyprávění s dominantní autorskou VS. Nicméně jeho existence v textu je postupně upozaďována a nejrůznějšími postupy skrývána za pocity postav. Někdy vystupuje do popředí výrazně, jindy mizí kompletně, v celkovém dojmu však jeho přítomnost čtenář vůbec nepocítuje, jelikož veškerá pozornost vypravěčova se soustřeďuje právě na „skryté“ uvnitř postav.

Pro snazší rozlišení hlasu vypravěče od myšlení postav nám poslouží tři základní způsoby, jak prezentovat myšlení postav, od Dorrit Cohnové (Hrabal 2013: 141), a to *vnitřní monolog*, *vyprávěný monolog* a *psychovyprávění*. Hrabal poukazuje na jejich časté prolínání, které je rovněž případem naší povídky.

Pro zobrazování Pavlových myšlenek je charakteristické především psychovyprávění a v menší míře také vnitřní monolog. V případě psychovyprávění je hranice mezi vypravěčovým hlasem a myšlením postav ostřejší, neboť jsou jednotlivé výpovědi uvozeny slovesy myšlení a vnímání (ibid: 143):

Připadal si svěžejší bez Hedviny bolesti, bez jejích vyčítavých očí. Zdálo se mu, že vedle ní žil příliš jednostranně. A na svou cestu pohlížel jako na osudnou nutnost, kterou jest třeba přijímati oddaně a proti níž nelze nic podniknouti (Majerová 1911: 30–31).

Vnitřní monolog bývá ohraničen uvozovkami, takže je mnohem snazší odlišit Pavlovy přímé dojmy od hlasu vypravěče, který pouze komentuje a explicitně prozrazuje čtenáři, že se jedná o Pavlovy myšlenky:

„Je to strašné,“ pomyslí si Pavel, „hnědé oči dovedou vyčítat jako žádné jiné. Snad že jsou tak plaché, zakřiknuté a že při tom neztrácejí jiskřivého lesku kalené ocele“ (ibid: 19).

U Hedviky naproti tomu převládá především bezprostřední představení myšlenek ve formě polopřímé řeči, a tedy vyprávěný monolog (představující v pojetí Hrabala čistou fokalizaci). Ten je však často doprovázen psychovyprávěním, které navíc jen podtrhuje vnitřní svět hrdinky. A právě tato výrazná orientace na bezprostřední zobrazení jejích myšlenek (myšlenek ženské postavy) rovněž potvrzuje autorčino zaměření na ženské hrdinky a konkrétně v této povídce na citovou stránku žen. Hedvika se nedokáže vyjádřit, jasně prozradit své pocity, a proto se také setkává s Pavlovým nepochopením, na druhou stranu získává porozumění od čtenáře, neboť jemu je dovoleno vidět její záměry a skutečné pocity:

Hle, s jakou vyzývavou lehkostí přiznává se, že nežije jako kapucín! A jak neobratně hrubě sděluje jí tuto bolestnou důvěrnost! Pokořující představy nových Pavlových lásek pronásledovaly ji s palčivou naléhavostí. Je to snad nějaká kolegyně, chladná, povznešená a shovívavá, nebo odporně podlízavá ošetřovatelka, nebo snad děvčata sebraná na ulici za týdenní pravidelné vycházky? (ibid: 28)

Dokud žena neřekne své, nebude si stát za svým, nikdy ji muž nebude považovat za sobě rovnou. Pokud se bude držet vzadu, nedosáhne svých cílů a muž ji nebude brát vážně. Majerová vzala Hedvice schopnost skutečně jednat, s čímž také souvisí její nedostatečné vyjadřování, kusé, nedořečené, a tím pádem plané. Tuto schopnost ženě upírá také muž a společnost, a proto o ní smýšlejí jen jako o ženě živočišné, plné citovosti a vnitřního prožívání. A právě proto má Hedvika možnost pouze „mluvit“ ke druhému (čtenáři?) skrze myšlenky.

Na druhou stranu v případě *Májových dnů* pracuje Majerová výrazně odlišným způsobem. Subjektem fokalizace (nebo v pojetí Stanzela postavou reflektora) je pouze mužská

postava, Mirek, jehož fokálním objektem je až v druhé řadě dívka Soňa. Čistě s ženským příběhem se setkáváme v momentě, kdy Soňa v přímé řeči vypráví, jak žila rok poté, co ji Mirek zanechal samotnou v polích. Příběh je tedy vyprávěn ze dvou rozdílně konstruovaných úhlů pohledů, od postavy reflektora (personální vyprávění) či subjektu fokalizace k jakési formě osobního vyprávění v přímé řeči – a nad oběma postavami stojí ještě vypravěč (autorské vyprávění), kterého nazýváme extradiegeticko-heterodiegetickým, jelikož je vypravěčem první roviny vyprávění, ale sám se jí neúčastní (Hrabal 2013: 136).

Základní dějovou linkou *Májových dnů* je vzpomínání chlapce Mirky na dívku, která pro něj ztělesňovala vše krásné a exotické. Soňa se stala představou, po které toužil, nebyl však schopen ji uchopit, nebyl schopen milovat někoho, kdo byl pouhou iluzí, a proto když přestala hrát podle jeho pravidel a zeptala se na lásku, utekl, neboť v ní najednou viděl pouhé všední předměstské děvče. Až po roce od jejich odloučení nechává Majerová promluvit také dívku, řící svůj příběh a zdůvodnit svůj útěk s komediantem:

„[...] Vykřikl: *Soňo, pojď se mnou do světa! Umíš tak milovat! – A já jsem šla... Šla jsem za tím, kdo mi přinesl lásku jarního večera, kdy moje tělo poprvé rozhořelo se žádostí.*“

...

„*Pro mne byla láska účelem, příčinou jedinou a nenahraditelnou. Teprve, když mne opustil, poznala jsem, jak mi láska vyplňovala celý život*“ (Majerová 1911: 14).

Takovou schopnost řící svůj příběh nahlas však většinou ženské postavy v *Planém milování* nedostávají. Nejvíce prostoru dostává samozřejmě hrdinka *Chudé lásky*, která vypráví v první osobě, takže se čtenář dokáže plně vžít s její postavou. V menší míře vypráví svůj příběh Vlasta v povídce *Kamaráde, bratře!*, když vysvětluje Voborníkovi svou touhu po moři. Jinak je však v této sbírce až nápadná vyšší míra soustředěnosti na vnitřní myšlení mužských postav, které se v určité míře prolíná s myšlením hrdinek, nebo výjimečně převládá fokální subjekt ženský (např. v *Nekající Magdaleně*). U sbírky *Dcery země* ještě uvidíme tuto tendenci, tedy nesouměrné střídání mužské fokální postavy s ženskou, zatímco v *Mučenkách* je již úplná pozornost dána ženským postavám.

4.2.Dcery země

V *Dcerách země* pracuje Majerová s vyprávěcími strategiemi podobným způsobem jako ve sbírce první. Jak již bylo zmíněno, pro všechny tři sbírky je charakteristický vhléd do vnitřního vidění postav, už z toho důvodu, že odkrývá jejich skutečné záměry a myšlenky, čímž je schopno řídit čtenářské sympatie. Pro vypořádání se s ženskou otázkou je však potřeba také pohledu mužského, aby bylo zřejmo, jak o ní převážně smýšlejí v protikladu k tomu, jaká ve skutečnosti je. Není proto překvapivé, když Majerová v prvních dvou sbírkách výrazně užívá pohledu převážně mužského, jde v nich totiž především o hledání obrazu ženy, jejího místa ve společnosti, její osobnosti a v *Dcerách země* také o její částečné uvědomění si těchto zmíněných okolností (např. uvědomí si působení svého těla na muže), zatímco v *Mučenkách* dojde k naprostému obratu – půjde v nich o čistě ženský příběh, zasazen do kontextu manželství a obestřen dobou 1. světové války.

Přítomnost vypravěče v jednotlivých příbězích je minimální (pokud je jeho konstituce ze strany čtenáře vůbec možná¹⁰), odhaluje se však v místech situačního časoprostorového zasazení děje, v popisných pasážích (prostředí a postav), které nelze přisoudit vnímání ani jedné z postav, nebo narativním uvozením přímé řeči (avšak ani tyto uvozovací věty nemusí nutně předpokládat vypravěče, pokud přijmeme Hrabalovo rozlišení mezi narativy vyprávěnými a vyprávěnými někým). Na rozdíl od *Planého milování* však vypravěčova rétorika nabyla v některých povídkách druhé sbírky jisté příznakovosti – kromě nenápadných vstupů uvnitř příběhů, u nichž nelze s jistotou určit, kdo „promlouvá“ – jednak poutavým úvodem seznamujícím čtenáře nikoliv s postavou, nýbrž s hlavním motivem příběhu (*Ztajený úsměv*), jednak subjektivně zabarveným závěrem v plurálu s jakýmsi druhem pointy (výpověď nepatří žádné postavě):

Ach, klamavé je štěstí přítomné chvíle! Co zdá se nám štěstím dnes, o tom zítra uvažujeme chladně, pozítří nepřátelsky, za měsíc se toho zříkáme, za rok to rdousíme, a v srdci zbude vzpomínkou jen nenávisť!

(Klíčení)

O čistě ženský příběh, resp. ženský úhel pohledu se jedná pouze v případě povídek *Klíčení* a *Zpozdilá* – ačkoliv druhá z povídek obsahuje také fokální subjekt mužský,

¹⁰ Odkazujeme tak na Hrabalovo pojetí vypravěče, kterého vyvozuje až čtenář na základě různých distinktivních rysů, které se v textu objevují. Jak také na mnoha místech zdůrazňuje, konstituce vypravěče je převážně záležitostí interpretace.

ženský výrazně převládá, neboť příběh v zásadě sleduje život hrdinky od jejího mládí až po stáří. Obě povídky však používají jinou strategii k představení ženina pohledu.

V *Klíčení* vypráví Drahuše své společnici právě vyvalou vzpomínku na své a kamarádčino dětské poblouznění starším mužem, celá povídka je tedy založena na tomto dívčině vyprávění v přímé řeči, takže budí dojem ich-formálního vyprávění. Jinak řečeno, z Drahuše se stává vypravěč/ka intradiegeticko-homodiegetický, je postavou první roviny příběhu a zároveň vypravěčkou druhé roviny příběhu, které se navíc sama zúčastní ve své mladší verzi. V této povídce tedy není umožněn pohled do jejího myšlení, které je věrohodnějším zdrojem informací, naopak v ní dívka získala hlavní slovo, možnost stylizovat se do podoby, v jaké chce být viděna, říci nahlas, co má na mysli, ale bez předpokladu okamžitého přijetí jejího příběhu za pravdivý (přece jen se svěřuje téměř neznámé dívce o svém prvním vzplanutí lásky, jako by se jí vyprávěným příběhem snažila předpovědět, jak bude probíhat setkání s milenci). Její vyprávění se tedy výrazně liší od vyprávění Soni (*Májové dny*) nebo Vlasty (*Kamaráde, bratře!*), které se svým vypravováním v přímé řeči snaží především vysvětlit důvody svého chování a svých životních rozhodnutí, jsou ospravedlněním jejich jednání.

Ve *Zpozdlé*, jak bylo již poznamenáno, jde o zcela jinou situaci. V jejím případě bychom mohli hovořit o narativu vyprávěném (bez konstituce vypravěče), neboť je veškerá pozornost věnována životnímu příběhu hlavní postavy způsobem jakoby „teď a tady“, s bezprostředním vtažením čtenáře do děje a hlavně do jejího vnitřního myšlení. Při čtení nemáme potřebu v textu hledat, kdo vypráví, ani nemáme pocit, že by nějaká konkrétní osoba (vypravěč) příběh vyprávěla. Informace o hrdince jsou nám předávány v okamžiku narativní promluvy, a ačkoliv ne všechny výpovědi jsou výpověďmi fokálního subjektu, zvolený způsob vyprávění navozuje dojem, jako by tak přece jen bylo. V tom nás také utvrzuje Stanzelovo odlišení personální VS od autorské VS na základě začátku vyprávění – personální VS převládá ve vyprávění, jehož začátek je uvozen větou, „v níž se objevuje osobní zájmeno On nebo Ona jako nonsequential sequence-signal“ (Stanzel 1988: 195), a osobou, která je prezentována tímto osobním „bezreferenčním“ zájmenem (bráno v kontextu angličtiny, v níž je nutné užít zájmena), je téměř vždy postava reflektora. Čtenář není seznamován hned z kraje se základními informacemi o místě, čase a postavách, ale naopak je „zdánlivě bezprostředně [...] konfrontován s dějem tím, že je vybízen, aby se vžil do postavy reflektora, kterou zastupuje bezreferenční zájmeno“ (Stanzel 1988: 196), což koresponduje s tím, co jsme již řekli.

*Vystoupila z vlaku v Praze, po dlouhé jízdě z ciziny. Její oči setkaly se nejprve s očima **matčinýma**. Stejná zvědavost a stejný údiv střetly se na půl cestě. Políbily se studenými rty.*

*Ale stála **tu** ještě sestra, která se vrátila z **téhož** výchovného ústavu mnohem dříve než ona.*

(Zpozdlá)

Citovaný úryvek čtenáře okamžitě vtahuje do děje, užitím bezreferenčního zájmena (dívčino jméno nikdy nebude prozrazeno) je navozen dojem bezprostředního prožívání děje spolu s postavami, jakoby „in actu“ (Stanzel). Zároveň jsou zvýrazněná slova v návaznosti na Hrabala signály fokalizace – nejsilnějším identifikátorem je v úryvku časoprostorové odkazování vztažené k fokálnímu subjektu (*tu, téhož*), tedy k postavě, která je entitou fikčního světa a z jejíhož pohledu tak probíhá jeho vnímání. Za druhý, méně výrazný identifikátor fokalizace považujeme „pojmenování příbuzenského vztahu“ (Hrabal) dívky ke své matce. Jelikož čtenář prožívá setkání s dívčinou rodinou ve stejný okamžik a začátek povídky má typické rysy personální VS (užitím bezreferenčního zájmena a absencí vysvětlujících pasáží), nemůžeme větu s pojmenováním příbuzné považovat za narativní promluvu vypravěčovu, ale naopak za zmíněný signál fokalizace. Jelikož tedy byla postava vypravěče již od samého začátku vyprávění upozaděna, plyne z toho, že ani nemáme dále potřebu ji z textu konstituovat.

Myšlení postav ve *Zpozdlé* je prezentováno jednak polopřímou řečí (vyprávěným monologem), která navíc umožňuje fokalizaci: „Rychle pryč, pryč odtud nyní, než někdo uslyší a uvidí, než někdo přijde na blízko a o ně se spálí!“ (Majerová 1918: 103), jednak pomocí psychovyprávění, které v povídce převažuje a rovněž obsahuje fokalizované pasáže:

***Ráno** připadalo jí vše jako **ztřeštěný** sen, který měl v noci sílu spoutati tělo i duši, ale za jitra slabý odchází, potáčeje se, a zanecháváje jen úzkost, aby se nevyjevil. Vracela se domů zneklidněna budoucností. Pocítila, že **ted'** nebude již jasné spokojenosti, bezpečné obory, kde žila; znala **ted'** otevřená vrátka, která budou lákati a vábiti na zakázané cesty (ibid: 101).*

V menší míře se také objevuje vnitřní monolog, převážně uvozen narativní výpovědí a ohraničen uvozovkami, jako v případě přímé řeči: „Říkala si v duchu: ,tedy

to jest, o čem se šeptává, to jest zakázaná, ale tajně navštěvovaná cesta, to jsou vrátka, kudy lidé odbíhají z manželství!“ (ibid).

Kromě zmíněného náhledu do vnitřního myšlení hlavní hrdinky příběhu a výjimečně jejího milence jsou zobrazovány myšlenky také její matky, s využitím všech tří možností prezentace vnitřního světa postav. V poslední řadě se v povídce objevuje jakýsi druh fokálního subjektu v plurálu – jedná se především o případy, u nichž nemůžeme vnímání prostředí fikčního světa přisoudit postavě vypravěče:

*Dům stál u řeky, na svahu; **bylo jim sestoupiti** na silnici a ubírat se pěšky cestou mezi zahradami. Před vrátky z kovaných železných tyčí všechny mimoděk stanuly a ohlédly se na krajinu.*

*Řeka **pod nimi** tekla bystrá, v jasném vzduchu zdála se velmi blízká, leskla se stříbrně na vypuklinách, jež tvořil proud na hladině; dojem kovového chladu a mrazné svěžesti vystupoval z ní (ibid: 54).*

Podobným způsobem, ale s hlavní fokální (reflektorskou) postavou muže, je vyprávěna povídka *Kořeny*, která je víceméně obměnou (protikladem) povídky *Zpozdilá* (historie ženy vedle historie muže). Ani z ní nemá smysl konstituovat vypravěče, opět nás zajímá příběh, nikoliv to, kdo promlouvá. Text navíc ve vyšší míře obsahuje fokalizační signály časoprostorového odkazování k fokálnímu subjektu, čímž se i sporné věty stávají obsahem vědomí fokální postavy – následující úryvek proto chápeme jako vzpomínkovou pasáž fokalizovanou mladíkem (tučně opět zvýrazněny signály fokalizace podle Hrabala):

***Tehdy** to bylo, kdy se setkal s lovkyní vznětů. Seděli v bílém sále pod stropem pokrytým barokními freskami bledého okru, mdle růžové a vyhaslé barvy tyrkysové. [...] Jen z touhy dozvědět se od ní co nejvíce nalhal jí povídačku, která ji poplašila, takže náhle zkrotla jako kočka vodou politá, a opustila ho.*

***Avšak lhal tehdy – či nelhal?** (ibid: 192).*

V těchto textech není třeba hledat někoho nad postavami, tedy konkrétní vypravěčskou postavu. Máme totiž za to, že autorčiným cílem bylo právě vtažení čtenáře do děje, do bezprostředního prožívání příběhu spolu s postavami, se snahou vymazat přítomnost nějakého subjektu mimo svět postav. Právě i v textech, v nichž pro změnu dochází ke konstituci vypravěče na základě již zmíněných distinktivních rysů (situační

časoprostorové zasazení děje, příznaková rétorika), jeho přítomnost přestává být postupně znatelná, neboť zvolený narativní způsob podání, tedy zobrazení myšlenek postav (které v pojetí Stanzela předpokládá vševědoucnost vypravěče), ať už způsobem psychovyprávění nebo oba druhy monologu, a s ním související důraz na děj a právě na jednání jednotlivých postav za určitých okolností, předpokládá bezprostřednost vnímání u čtenáře. Tomu navíc dopomáhá množství dialogů, v nichž už má výrazné slovo také žena (v *Planém milování* byla ženě naopak tato schopnost v mnoha případech odebrána, např. *Ocíny*).

4.3. Mučenky

V *Mučenkách* získala žena nejvíce prostoru, jednak je sledován výhradně její osud (s výjimkou povídky *Otázka*, která je komplexnější svým zvoleným způsobem vyprávění), jednak jí bylo ve větší míře umožněno říci svůj příběh, pocity a obavy nahlas, ať už muži nebo ženě. Její nahlas vyjádřený pohled na situaci se však setkává ve většině případů s nepochopením nebo odmítnutím – Olga sděluje manželovi své obavy z jeho lhostejnosti k ní a on se jí téměř vysměje, v *Medailonku* žena vyjádří svou potřebu po nemanželském dítěti svého zesnulého manžela, ale ničeho tím nezíská, a v *Babím létě* si Věra mluví nadále své po snaze chudé přítelkyně ji uklidnit.

Ze sbírky téměř úplně zmizela prezentace vnitřního mužského pohledu, krátký vhled do jeho myšlenek je umožněn pouze v povídce *Přetěžká hodina*, dozvídáme se tak o jeho lhostejnosti k ženě a o nevěře, a výrazněji se objevuje v povídce *Otázka*, ačkoliv jen přes přímou řeč, v níž vypravěčce v ich-formě vypráví příběh o osudu své přítelkyně Markétky, poprvé se tedy setkáváme s vyprávěním o ženě z pohledu muže.

Vyprávění, resp. popis prostředí a některých postav působí ve většině povídek snově, až pohádkově, nejvíce tak v povídce *Přetěžká hodina*, v níž je okolní příroda idylizována, vše září radostí, zvuky zvířat a vůní, na vše dopadá světlo, život se tak zdá být bezstarostný, volný. A uprostřed této nádhery a idyly sedí na židli žena a přemítá nad svým životem a svým zasmušilým výrazem znervózňuje všechny ve své blízkosti. Žena v *Mučenkách* buď z přírody zcela vypadá (jako Olga, jejíž chmurná nálada kontrastuje s barevným světem okolo), nebo s okolím splývá takovým způsobem, že odráží její rozpoložení, nebo je žena natolik nevýrazná, že se stává jeho přirozenou součástí, což je případ chudé paní z *Babiho léta*:

Tu byl roh domu, o který se rád opíral její zrak, tam řádka akátů, naplňujících ulici sladkou vůní v červnu a zeleným deštěm drobných lístků v prvním listopadovém přímrazku; zvuk těch i oněch železných návěští za víchru tvořil hudbu, probouzející rok co rok stejnou náladu [...] (Majerová 1921: 162).

V *Mučenkách* se oproti předchozím sbírkám konstituuje vypravěč zřetelněji, už z toho důvodu, že začátky povídek mají podobu vyprávění s autorskou VS, resp. že svět není již zkraje nahlížen postavou reflektora, naopak je „čtenář do příběhu uváděn prvotními základními informacemi“ (Stanzel 1988: 196), týkajícími se prostředí, stručného seznámení s hlavními postavami a konkrétní situace, ve které se právě ocitají:

Rozzářilo se jitro červnového dne.

Paní Olga sedí u okna obytného stavení, v přízemní jizbě, již vysoká kamenná podezdívka zvedla na úroveň hlav lidských. Chodí tu mimo zamoučnění chasníci, pozdravili hned zrána a teď nevšimavě mijejí paniinu hlavu [...] (Majerová 1921: 8).

Také v této sbírce můžeme najít subjektivně zabarvené pasáže, tedy distinktivní rysy odhalující přítomnost vypravěče, a to prostředky apelativní a expresivní, které na základě kontextu nelze připsat postavě:

Jak daleko je od sebe rozhodil život, že se vzájemně nemohly či nedovedly pochopiti! A přece všechno, co družka družce povídala, zdálo se tak zřejmé a lehce pochopitelné! Měly vlastně stejné obavy a děsilo je jediné strašidlo – stáří. Či nebyla to pouze bázeň před utrpením, které mohlo přinést? (ibid: 199).

Narativní promluvy vypravěče se na mnoha místech střídají, až splývají s pasážemi fokalizovanými. Na ně mimo vyprávěný monolog, který předpokládá fokální subjekt, odkazují určité distinktivní rysy, které již byly představeny dříve (především situační časoprostorová deixe vztažena k postavám). I v *Mučenkách* tedy pracuje Majerová při zobrazení vnitřního světa postav s narativními strategiemi podobným způsobem jako u předchozích sbírek. Změnou u této sbírky je, že se v rámci jedné povídky prezentuje myšlení více žen, tedy nejen jedné, té hlavní, ale i těch, které pozorují její duševní úpadek, je nám tak navíc oproti dřívějším sbírkám umožněno nahlížet na osud žen také z pohledu jiné ženy, zatímco v *Planém milování* a *Dcerách země* byla dána větší pozornost pohledu mužskému. Jak jsme také dříve podotkli, jejich pohled na hrdinčino

vnitřní strádání je nový a v určitých ohledech racionální v tom, jak se je snaží dostat z jejich krátkozrakosti, ukázat jim světlejší stránku celé situace, nejen tím, jak ji mohou využít ve svůj prospěch, ale také jak z ní vyjít jako vítěz. To se týkalo především Olžiny kamarádky z *Přetěžké hodiny* a chudé paní z *Babiho léta*, které již nahlížely na problém z pohledu „nové“ ženy. Nadále však můžeme najít ve sbírce stereotypní pohled na ženskou situaci, který představuje jakési smíření s osudem, který jí byl dán (viz také *Chudá láska*), nebo je do úst dívky vloženo jisté nepochopení ženina naříkání a kritika její neschopnosti využít času v manželově nepřítomnosti:

„Člověk nesmí míti tolik nároků. Jest nám seděti v koutku a býti spokojenu, že máme krasavce muže, podnikavého, politika, vůbec muže. Žena je ostatně na světě, aby se obětovala. Nelze žiti s tolika nároky, kolik jich má mlynářka.“

...

„Kdybych já byla mlynářka, a taková hezká, zdravá, vzdělaná paní, nic bych si z toho nedělala, že muž chodí pozdě v noci domů, z hospod a kdo ví, odkud, a že ho třeba dva, tři dny nevidím. Věděla bych již, jak si zkrátit dlouhou noc.“

(Přetěžká hodina)

Pouze v povídce *Otázka* je vyprávěn ženin příběh z pohledu muže, ten však není vypravěčem první roviny příběhu, nýbrž druhé, které se rovněž účastní. V této povídce se Majerová uchýlila k největšímu experimentování s narativním zobrazením – příběh začíná krátkým vstupem vypravěčky v ich-formě o vzpomínce na mrtvé o Dušičkách a následně je přenecháno vyprávění o zesulé Markétě jejímu známému, který byl jejím dobrým přítelem, ale i svědkem jejího postupného vnitřního rozpadu, jenž vedl k její sebevraždě.

Jeho vyprávění sleduje tři časové roviny: pohřeb, události před ním a po něm. V každé z nich navíc podrobněji sleduje osud jiné osoby příběhu, kromě hlavní postavy Markétky krátce jejího manžela T. během pohřbu a neodbytného nápadníka Venera, jehož „román“¹¹ je čtenáři představen v poslední časové rovině, po pohřbu.

Ačkoliv vypráví v této povídce ženský příběh muž, nabývá jeho vyprávění dojmu upřímnosti, je bez přetvářek nebo nespravedlivého hodnocení. Jeho vyprávění se navíc prolíná s vyprávěním jiných postav (Markétina bytná, Verner), což navozuje dojem jakési

¹¹ „Není příčiny tajiti jeho románu. Neváže mne slib, nicméně dodnes jsem jej nikomu nevyprávěl.“ (Majerová 1921: 158).

bezprostřednosti – vypravěčovo stručně shrnutí událostí ustupuje do pozadí ve prospěch vyprávění další postavy:

Když pak slyšela hovořiti, zaklepala, a žertovně oznámila:

„Dopis pro slečnu!“ List vskutku byl adresován slečně M. B.

Od té chvíle bylo u nich hlučno. Nepřestali hlasitě hovořiti až do oběda. Jídla se sotva dotkli; ven nevyšli, seděli doma, jako zakletí do svých řečí, a byl přece tak krásný den! Po třetí hodině rozlétly se dveře, a pan poručík na mne křikl: až přijde děvčátko, jen abych je hned přivedla (Majerová 1921: 153).

Již z výše zmíněného je zřejmý rozdíl oproti zbývajícím povídkám, v nichž se čistě sleduje příběh ženský z pohledu neznámé postavy vypravěče stojící nad příběhem. V *Otázce* je na druhou stranu vyprávěno o životě ženy, jejíž osud ovlivnil osudy i jiných postav (především Vernerův jeho obětí ve válce). Je to však právě Markéta, kolem níž se celý příběh točí, a považujeme ji tak za jeho hlavní hrdinku, už z toho důvodu, že byla stejně jako v ostatních sbírkách dohnána mužem k jistému zásadnímu životnímu rozhodnutí, v tomto případě zapříčinili dva muži její sebevraždu – jeden jí bral energii svým ustavičným dobýváním (Verner), druhý v ní udupal veškerou životní radost svým obviněním z nevěry (manžel). Vyprávění o osudu Venera je pak vypravěčovým ospravedlněním jeho chování u posluchačky (vypravěčky v ich-formě), ale zároveň u čtenáře, který by se k němu mohl bez patřičného vysvětlení stavět příliš kriticky, vypravěč tak vyprávěním jeho příběhu napomáhá k řízení čtenářských sympatií v jeho prospěch, zatímco manžel Markéty v důsledku toho vychází z celé situace nejhůře, nejsou totiž prezentovány žádné jeho myšlenky, a tak ani není jisté, zda ho její smrt mrzí či nikoli.

V povídce *Otázka* se pracuje ještě s jedním prostředkem, který je charakteristický také pro ostatní povídky sbírky a je již obsažen v samotném názvu. Je zakončen otázkou pro vypravěčovu posluchačku, jeho otázku však lze vtáhnout také na čtenáře, který tak zaujímá místo hned vedle této vypravěčky první roviny příběhu. Během vyprávění o Markétě se několikrát na tuto vypravěčku obrací, ta se o příběhu dozvídá ve stejnou chvíli jako čtenář, který tak není ošizen o žádné informace, jež by mohly v případě jejího podání působit kusovitě. K navýšení důvěryhodnosti příběhu se tak vypravěčka-žena vzdává svého hlasu, aby pak otázka mířená na ni o to víc působila na čtenáře, kterého tak rovněž nutí k úvaze nad ní, a tedy: „říci T-ovi o všem, nebo neřici, až se vrátí?“

V ostatních povídkách se s otázkou mířenou na čtenáře pracuje jiným způsobem, tyto otázky již pronášejí samotné hrdinky příběhů a ptají se v nich přímo po smyslu života, po tom, kdo jsou a jak bude vypadat jejich budoucnost (kterou si neumí ani představit). Spolu s ní tak přemýšlí také čtenář, dívá se na její situaci a je nucen ptát se sám sebe, kdo je žena a co znamená, když se ptá Olga v *Přetěžké hodině*: „Kdo jsem já? Jsem-li vůbec?“, nejzoufaleji pak působí na čtenáře otázka hrdinky z *Medailonku*, když nechápe, proč jí nedá milenka jejího zesnulého manžela svého syna, když je jí pouhou přítěží. O to naléhavěji pociťuje čtenář otázku v poslední povídce sbírky, a tedy „Co potom?“, kterou pronášejí obě ženy s jinou životní zkušeností, ale jejím vyslovením se stávají sobě rovnými, neboť je trápí stejná věc, a tou je budoucnost, resp. stáří. Tato poslední otázka ve sbírce tak dokresluje všechny příběhy *Mučenek*, neboť poukazuje na jeden zásadní problém jejich způsobu života – ani jedna si není schopna představit život bez svého objektu lásky, neboť se stal její jedinou možností k naplnění svého života. Ptá se tak těchto hrdinek také Majerová s jistou ironií, kterou cítíme právě v naléhavosti otázky, zda jim opravdu stojí za to žít život v neustálém odříkání a strachu z manželovy nevěry.

Závěr

V této práci jsme se zaměřili na tři sbírky povídek z rané tvorby Marie Majerové, jež spojuje žena jako hlavní hrdinka příběhu a jakýsi druh „plané lásky“. Zabývali jsme se každou sbírkou zvlášť, neboť teprve rozbory jednotlivých sbírek ukázaly, do jaké míry jsou sbírky propojené, resp. které motivy mezi sebou přebírají, ale především odhalily, kolika rozmanitými způsoby Majerová zobrazuje ženu a nahlíží na ni. Ženský příběh, který se stal středem její pozornosti, ačkoliv i muž měl v určitých povídkách významné postavení, je o to víc pravdivý, když umožňuje čtenáři nahlédnout do vnitřního vidění postav, čímž u něj navozuje dojem bezprostředního vnímání fikčního světa postav.

Analýzou jednotlivých sbírek nám bylo umožněno znázornit jistou posloupnost v jejím hledání obrazu ženství – v *Planém milování* ženy ustrnuly v náhlém vzplanutí lásky a vášně, v *Dcerách země* si byly ženy naopak vědomy své smyslnosti, a tak ji ve světě bez jiných možností využily ve svůj prospěch. V *Mučenkách* jako by si Majerová vzala něco z obou těchto žen, když již mají za sebou mladické objevování lásky a žijí v manželství s jasnou představou životního štěstí, nicméně nadále jsou hluboce zasaženy krizí v životě jako v případě sbírky první. Majerová dala ženám možnost říci svůj vlastní příběh (její obraz není založen pouze na mužském pohledu), a proto každou z nich zasadila do jiné situace, aby mohla pozorovat jejich možnosti a jejich způsoby chování a reakcí na jednotlivé krize. Svým zobrazením ženy z mnoha úhlů pohledu tak dala čtenáři podnět k úvahám nad její dosavadní situací. Toho také dosáhla svou volbou vyprávěcích strategií, jimž se věnovala poslední část této práce. Ty víceméně obměňovala a zdokonalovala ve všech třech sbírkách. Čistě ich-formálního vyprávění využila ve svých textech pouze jednou (povídku *Otázka* zde neřadíme pro minimální podíl vypravěčky na vyprávění příběhu), zatímco ve všech zbývajících případech se jednalo o typ vyprávění s převládající personální VS, resp. s výrazným zastoupením fokálního subjektu. Zobrazení vnitřního světa postav kromě zmíněné bezprostřednosti tak navíc umožnilo řídit čtenářské sympatie a pochopit důvody ženina konání.

Jak ukázaly rozbory, Majerová nehledala pouze obraz pravého ženství, nýbrž se snažila zodpovědět základní genderovou otázku, v čem spočívá rovnost mezi mužem a ženou, tedy do jaké míry si mohou být rovni. Proto věnovala zvýšenou pozornost také muži, aby na jeho postavě ukázala, co přesně brání ženě k vlastnímu „vzletu“. V jeho neschopnosti vžít se do její situace a přijmout ji jako sobě rovnou je zakotveno hlavní pojetí lásky vnímané z pohledu Majerové, ve většině případů totiž vedla ke katastrofám.

Z toho důvodu se k ní stavěla především kriticky, neboť láska nemůže být „živena“ pouze jedním člověkem, je potřeba dvou lidí, kteří se plně respektují a rovněž respektují své potřeby. K hledání postavení ženy vedle muže jí posloužila částečně osobní korespondence, z níž dokonce převzala do svých povídek některé obraty nebo celé pasáže. Nevyužila jich však k vytvoření stejné situace, v jaké sama vystupovala v dopisech, naopak si pohrála s vlastními slovy tak, že je vložila do úst muže. Této tzv. záměny rolí se dopustila v rámci sbírek na mnoha místech, aby dokázala, že je naprosto přirozené, když např. žena touží po jiném muži, neboť i on má své potřeby, kvůli nimž se navíc často dopouští nevěry, pouze s jediným rozdílem, že on nevidí problém ve svém jednání, tedy nechápe jej jako zradu vlastní manželky. Z toho důvodu by se neměla žena cítit špatně za své touhy a potřeby, naopak by si měla uvědomit svou sílu, když je schopna si je (oproti muži) odepřít, na což také Majerová v několika povídkách upozornila. A jelikož žena dokázala objevit svou vnitřní sílu, bude také schopna se uplatnit veřejně, společensky, intelektuálně jako muž (volební právo, zaměstnání, vzdělání).

Ostatně již Masaryk ve své přednášce *Moderní názor na ženu* z roku 1904 poukázal na mnoha místech na tuto rovnost a úsilí vynaložené ženou při práci v domácnosti: „Duchovně jsou si muž a žena rovni, a také mravně. Muž není silnější rozumem. Neměříme-li rozum učeností a stoletími vycepovanou rutinou různých zaměstnání t. zv. inteligentních, musíme uznat, že naše matky a ženy co do kapacity, hloubky a pronikavosti, nemyslí méně a hůře než my. Slušné opatrování chudší domácnosti a všecka s tím spojená starost vyžaduje většího rozumového napětí než činnost v nějakém úřadě nebo na katedře a kazatelně“ (Masaryk 1904: 62).

Seznam použité literatury

Prameny:

Majerová, M.: *Plané milování*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1911.

Majerová, M.: *Dcery země*. Praha: Jos. Vilímek, 1918. Vilímkova knihovna.

Majerová, M.: *Mučenky*. Praha: [s.n.], 1921. Holubice.

Majerová, M.: *Mučenky*. Praha: SNKLHU, 1953.

Majerová, M.: *Plané milování*. Praha: SNKLHU, 1956. Spisy Marie Majerové.

Sekundární literatura:

Hrabal, J.: *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.

Kubiček, T. – Hrabal, J. – Bílek, P. A.: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

Masaryk, T. G.: Moderní názor na ženu. In: *Masaryk a ženy*. Díl 1. Praha: Ženská národní rada, 1930, s. 61–69.

Nývltová, D.: *Femme fatale české avantgardy: Marie Majerová – česká komunistka ve víru feminismu: s doprovodnou antologií*. Praha: Akropolis, 2011.

Nývltová, H. D. – Hylmar, R. (eds.): *Čtení o Marii Majerové: Od Panenství k Robinsonce*. Praha: Institut pro studium literatury, 2018.

Stanzel, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

Elektronické zdroje:

Hylmar, R.: *Český literární anarchismus v souvislostech socialismu a ženského hnutí (1890–1914)*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2017. (Disertační práce). Dostupné z digitálního repozitáře závěrečných prací UK: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/105498/?lang=en>

Maternová, P.: Marie Majerová: Plané milování [online]. *Ženský svět* 15, 1911, č. 14, 20. 7., s. 221–222 [cit. 07.07.2019]. Dostupné z Moravské zemské knihovny: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:163bdc20-04aa-11e3-9584-001018b5eb5c?page=uuid:43cffcd0-063e-11e3-9584-001018b5eb5c>

Slovník spisovné češtiny [online]. [cit. 2019-07-07]. Dostupné z:
<http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=plan%C3%BD>