

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Diana Štelová

**„Budu světlem tvých očí“ aneb výstavbová schémata a stereotypy tzv.  
červené knihovny**

„I Will Be the Light of Your Eyes“: The Compositional Patterns and Stereotypes of Czech  
Love Romance Stories of the First Half of the 20th Century

vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu a že práce nebyla využita při žádném dalším studiu.

Diana Štelová

## **Obsah:**

Úvod .....	3
Pojem schéma, stereotyp .....	5
Hrdinka .....	6
Naivita, nevinnost.....	7
Obětavost.....	10
Dvojí identita.....	23
Sokyně a „dobrodružky“ .....	25
Hrdina .....	34
Dějová schémata .....	40
Happy end .....	45
Závěr.....	48
Seznam použité literatury .....	53
Resumé .....	54

## Úvod

Červená knihovna jakožto žánr populární literatury je charakteristická svou schematičností. Oldřich Sirovátka ji charakterizuje následovně: „Mezi zvláštnosti komerční literatury patří to, že její technika vychází z *omezeného počtu strukturních prvků*, tedy postav, prostředí, motivů, dějových sekvencí atd. Tyto prvky se v ní neustále opakují a různým způsobem kombinují a obměňují. Tak vznikají schémata a stereotypy.“ (Sirovátka 1990: 47; kurziva v orig.) Dále poznamenává, že daná díla jsou stavěna „z jakýchsi osvědčených panelů a sekvencí“ (tamtéž). Tato schematičnost je výraznou vlastností poutající při bližším pohledu pozornost, současně však představuje něco natolik ustáleného, že o tom nemáme tendenci pochybovat. V této práci se pokusíme podívat na schémata a stereotypy červené knihovny z bližší perspektivy, vysledovat a určit některá pravidla jejich tvoření a sestavit podobné desatero, jaké představil Josef Škvorecký pro detektivku.<sup>1</sup> Naší snahou pak bude vysledovat produktivní konvence nezbytné pro vytvoření žánru a úspěšnost daného románu, zaměříme se tedy ve vybraných dílech jak na funkční a čtenářsky vítané strategie, tak i na ty, které modelového čtenáře spíše odrazují a v rámci žánru milostné románci se posouvají kamsi na periferii, ne-li mimo ni.

Zkoumaným materiálem byla zvolena díla prvorepublikové produkce, tedy zlaté éry české červené knihovny, především pak díla autorky Marie Hůrkové-Radoměrské publikující pod pseudonymem Maryna Radoměrská. Důvodem pro volbu této autorky je především její román *Světlo jeho očí*<sup>2</sup>, který se stal jakýmsi prototypem románu červené knihovny, neboť splnil vše, co má příběh tohoto žánru mít, naplnil do puntíku očekávání čtenářek, a dočkal se tak obrovské popularity.

Maryna Radoměrská však zdaleka nepsala všechny své další romány po vzoru *Světla jeho očí*, naopak, její snahou bylo vnášet do žánru zamilované románci jakousi hlubší problematiku, zájem o sociální stránku lidské existence, řešit některé závažné problémy lidského života.<sup>3</sup> V její tvorbě tak můžeme sledovat dvě pomyslné linie, vzájemně se oddalující a zase propustující – schopnost takřka dokonale naplnit čtenářská očekávání na poli daného žánru a vytvořit tak jakýsi prototyp románu červené knihovny své doby a na druhou stranu snahu směřovat k „vyšším“, morálnější cílům ve své tvorbě, reflektovat společenské problémy zásadního významu, více vychovávat než bavit.

Radoměrská napsala celkem sedmáct románů, problémem při jejich dnešní recepci je však jejich dostupnost. Stejně tak jako téměř veškerou populární literaturu prvorepublikové

---

<sup>1</sup> Škvorecký, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Interpress, 1990.

<sup>2</sup> Radoměrská, M.: *Světlo jeho očí* in *Hvězda československých paní a dívek, 1934-1935*, č. 36/1934 – 16/1935.

<sup>3</sup> Viz také medailonek Příliš velký úspěch in Mocná, D.: *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996, s. 114-126.

produkce postihly i díla Radoměrské nepříznivé podmínky, které nastaly v době protektorátu, kdy se „rozpoutal boj proti brakové literatuře,“<sup>4</sup> a pak především vlivem poučkové cenzury. Populární literatura však neměla na různých ustláno už v době svého vzniku, ve své zlaté éře, tedy ve 20. a 30. letech 20. století, jak o tom výmluvně svědčí příspěvek třebečského knihovníka Františka Křesťana do *České osvěty*.<sup>5</sup> Po Únoru 1948 pak došlo k odstranění textů populární literatury jak ze současné nakladatelské praxe, tak z knihkupectví, antikvariátů, veřejných knihoven i soukromých knihoven.<sup>6</sup> Oživení trhu v devadesátých letech sice přineslo nová vydání meziválečné tvorby pro ženy, především pak díky nakladatelství Iva Železného, tato vydání však prošla jazykovou úpravou, a to značně nejednotnou. Snažíme se proto pracovat pokud možno s původními vydáními a odtud pramení skromnější rozsah primárních zdrojů naší práce.

Ani na poli sekundární literatury však nemá badatel v oblasti červené knihovny nijak usnadněnou situaci, systematictější výzkum děl tohoto žánru v domácí produkci v podstatě chybí a je tak možné se odkazovat stále jen na monografii Dagmar Mocné (Mocná 1996), Čapkovy eseje (Čapek 1931/71), popř. Sirovátkovu *Literaturu na okraji*, která je však poznamenána určitým devalvujícím přístupem k žánru. Situaci doplňuje do jisté míry diplomová práce Marty Svobodové *Typy identity v českém meziválečném románu pro ženy* (Svobodová 2007), některé dílčí příspěvky a články a pak především zahraniční produkce, v našem případě zejména angloamerická, jejíž přístup k ženské literatuře se liší. V rámci tradice gender studies „zkoumá literaturu jako prostor, v němž se odráží společenská situace (utvrzuje se její oprávněnost), a zároveň jako prostor, kde se tato situace sebezpotvrzováním utváří“ (Svobodová 2007: 7), zabývá se důvody masové obliby této literatury, jejím vývojem v historii apod. Jmenujme alespoň autorky Pamelu Regis, Janice Radway, Taniu Modleski. Bezesporu hodnotným je také příspěvek Johna G. Caweltiho v díle *Adventure, Mystery, and Romance* (Cawelti 1976), především pak jeho přínos k vymezení termínu „formula“.

Pojmenování pro daný žánr existuje celá řada. Mocná uvádí názvy jako zamilované románky, limonády, romány pro služky (Mocná 1996: 13), Sirovátko pak milostný román, ženský nebo dámský román (Sirovátko 1990: 23), přičemž názvy se různě kombinují.<sup>7</sup> Název červená knihovna je specificky český, tzn. že vznikl a používá se výhradně v českém prostředí. Byl odvozen od názvu konkrétní edice, která vycházela v letech 1928-1937 v

---

<sup>4</sup> Holanová, M.; Segi, S.: Dvě století lásky in *Nový prostor*, č. 391. Dostupné [online] na adrese <<http://www.novyprostor.cz/clanky/391/dve-stoleti-lasky.html>>.

<sup>5</sup> Křesťan, F.: Otázka četby pro ženy, in *Česká osvěta*, 1937, č. 34 (1), s. 15-18.

<sup>6</sup> Janáček, P.: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004, s. 18.

<sup>7</sup> Viz tabulka „Užívání sousloví“ in Svobodová, M.: *Typy identity v českém meziválečném románu pro ženy*, 2007.

tehdejší Československu v nakladatelství Rodina. Název odkazoval k vázání knih v červeném plátně a postupně došlo k jeho zobecnění tak, že se začal užívat pro označení celého žánru. První zmínku o takovém užití evidujeme z roku 1947, kdy se „J. Šimsa zmiňuje o *nedokrevných 'červených knihovnách'*“ (Mocná 1996: 14; kurziva v orig.). V této práci budeme užívat nejčastěji pojmenování červená knihovna, jež je zřejmě nejrozšířenější, ale synonymně s ním také označení zamilovaný román nebo román pro ženy, případně mezinárodně užívaný termín romance.

### **Pojem schéma, stereotyp**

Bude užitečné definovat si nejprve žánr červené knihovny a pokusit se vymezit ústřední termíny naší práce – schéma a stereotyp. Červená knihovna je charakterizována jako „žánr populární literatury, jehož tematickou dominantou je líčení peripetií milostného vztahu.“<sup>8</sup> Cawelti definuje romanci jako ženský ekvivalent dobrodružného příběhu, v jehož středu stojí morální fantazie o lásce, která vítězí a je trvalá, překonává všechny překážky (Cawelti 1976: 41-42). Určení všech dalších rysů v podstatě odpovídá vymezení schémat a stereotypů, jimiž se zabýváme v dalších kapitolách. Pojdme si tedy blíže vymezit tyto dva pojmy.

Marta Svobodová užívá definici Sociologického slovníku a vymezuje stereotyp jako „velmi stabilní prvek ve vědomí, resp. psychický a přeneseně i soc. mechanismus, regulující vnímání a hodnocení určitých skupin jevů, ovlivňující názory, mínění, postoje i chování. [...] Stereotypy obvykle realitu výrazně zjednodušují, potlačují komplexnost a složitost objektivní skutečnosti...“ (Svobodová 2007: 14). Lexikon teorie literatury a kultury pak definuje stereotyp jako pojem k označení „silně zjednodušených, schematizovaných, pevně stanovených a široce rozšířených představ [...]“ (Nünning; Trávníček, Holý (eds.) 2006: 730). Schémata pak Lexikon velmi obecně vymezuje jako „fundamentální prvky, na nichž spočívají všechny informační procesy“ (tamtéž: 709). Lépe nám tady poslouží výklad Caweltiho pojmu *formula* (Cawelti 1976).

V obecném významu definuje Cawelti literární formuli jako strukturu narativních či dramatických konvencí používaných ve velkém počtu jednotlivých prací. Blíže ji určuje jako spojení dvou běžných užití termínu *formula*, jimiž jsou 1) konvenční způsob zacházení s nějakou specifickou věcí nebo osobou, tedy v podstatě jakýkoli kulturní stereotyp, který je možno běžně nalézt v literatuře, a 2) obecné dějové vzorce, jež jsou příklady toho, co bývá nazýváno archetypy nebo vzorce a objevují se v mnoha různých kulturách. *Formula* je tedy kombinace nebo syntéza množství specifických kulturních konvencí s univerzálnější formou

---

<sup>8</sup> Mocná, D.; Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, s. 86.

příběhu či archetypem (tamtéž: 5-6). Cawelti upozorňuje na funkci těchto příběhových archetypů naplňovat lidské potřeby zábavy a úniku, neboť publikum nachází uspokojení a jakýsi základní pocit bezpečí ve známé formě. Zároveň populární literatura nabízí vzrušení a zábavu, způsob, jak uniknout nudě všedního života. Je to kuriózní paradox charakterizující většinu literárních formulí, že jsou jak vysoce konvenční a uspořádané, tak plné vzrušujících situací (tamtéž: 16). Tyto vzrušující, nebezpečné a často život ohrožující momenty však nijak neznejšťují náš pocit bezpečí v daném fikčním světě, neboť jsou permanentně kontrolovány a limitovány známým světem „formulaic structure“. Cawelti připodobňuje způsob fungování formule ke hře a jak podotýká Svobodová (Svobodová 2007: 14), formula přebírá některé funkce mýtu – funkci rituálu, hry a kolektivního snu, „které umožňují jedincům v rámci kulturního aktu ventilovat určité vědomé či potlačené potřeby“.

Třebaže přímo o schématech červené knihovny Mocná nemluví, svou poznámkou „všechna tato společná místa – z hlediska autorské originality třeba sporná – usnadňovala čtenářkám [...] orientaci v knize, byla pro ně záchytnými body bezproblémového čtení,“ (Mocná 1996: 27) myslí v podstatě totéž, tedy schémata žánru červené knihovny. Ještě dodává: „A to je v tomto typu literární komunikace, zaměřeném na relaxaci četbou, bráno nikoli jako nedostatek, nýbrž přednost.“ A právě tím se literární schémata v žánru červené knihovny jeví být; usnadňují orientaci v příběhu, vytvářejí známé prostředí a strukturu, která je čtenáři při každém novém příběhu dobře známá, navozuje pocit bezpečí, usnadňuje recepci příběhu i samotné čtení. Zároveň umožňuje soustředit se na další prvky příběhu, jako jsou překvapivé kombinace daných schémat a zákruty v ději. Užívání obecně známých stereotypů je pak součástí toho, čemu Cawelti říká literární *formula*, a může sloužit k utvrzování společenské identity čtenáře, jak uvidíme dále v návaznosti na teze Marty Svobodové (Svobodová 2007).

### **Hrdinka**

Schematičnost se od značné míry týká postav, neboť postavy červené knihovny mají, stejně jako postavy jiných žánrů populární literatury, „modelový charakter“ (Mocná, Peterka a kol. 2004: 86). Začneme-li ústřední postavou každého románu pro ženy, tedy hrdinkou, první, čeho si na tomto poli povšimneme, je její vzhled. Hrdinky jsou zpravidla mladé, v rozmezí zhruba od sedmnácti do pětadvaceti let, bývají většinou (ale ne vždy) plavovlasé, mívají světlé, modré či zelené, příp. šedé oči, bledou tvář. V popisu jejich zevnějšku se často vyskytují přívlastky jako něžná, jemná, křehká, vyhlížející dětsky. Nebývají vyslovenými kráskami, ale je na nich něco výjimečného, co poutá pozornost. Kupříkladu Milena

(přezdívána Světla), hrdinka *Světla jeho očí*, má „zvláštní, nepopsatelný půvab, jenž musel bezděčně zapůsobit na každého, kdo se na ni podíval,“ vymyká se vůbec „běžnému typu žen, majíc v sobě něhu a křehkost květiny, vypěstované ve skleníku“ (Radoměrská 1934-35: č. 3, s. 18; kurziva dš).

Všechny tyto rysy plní jistou funkci a mají čtenáře vést k poměrně jednoznačné identifikaci postav jakožto hrdinů nebo naopak jejich protivníků. Podle čeho tedy hrdinku poznáme, čemu napovídá její vzhled, jaké jsou její základní charakterové rysy čili stereotypy, kterým hrdinka červené knihovny podléhá?

### **Naivita, nevinnost**

V první řadě je to hrdinčina naivita pojící se nezbytně s nevinností. Tania Modleski (Modleski 1982/90) mluví o nevinnosti a naivitě ve smyslu určité nevědomosti jako o zásadní vlastnosti, kterou hrdinka musí mít, neboť jedině tak se může vyhnout podezření z pokrytectví a klamu, tedy snahy vědomě získat hrdinu. U hrdinek Radoměrské je tato naivita naznačena v jejich vzhledu rysy připodobňujícími je k dítěti, například Elena, hrdinka *Krbu bez ohně* (Radoměrská 1936-37)<sup>9</sup>, je popsána jako drobná blondýnka s prstýnky vlasů a dětskou tváří vyvolávající soucit: „Vlasy se jí rozlily po šíji a ověnčily její bledou, dětskou tvář zlatou záplavou jemných prstěnců“ (tamtéž: č. 39, s. 12). Muži je nezřídka vnímají jako napůl dítě nebo děvče a napůl ženu, neboť jejich naivita připomíná místy až dětinskost. Velmi dobře to ilustruje Markétčino jednání a reakce při následné konfrontaci s důsledky v románu *Její veliká oběť* (Radoměrská 1929)<sup>10</sup>. Markétka, zamilovaná do Aleše Lažanského, který se v průběhu děje ožení s vypočítavou Hedvikou, se stane svědkem Hedvičiny nevěry. Markétka Hedvičinu nevěru kryje, zasazuje se o to, aby se Aleš nic nedozvěděl, dokonce obětuje svým zásahem svou práci v továrně Alešova dědečka i svou čest proto, aby Aleše ušetřila nepříjemností, aby mu nezničila štěstí. Když se pak vyjeví pravda a Aleš konfrontuje Markétku s jejím činem, sledujeme následující výjev:

„Bylo to od vás šlechtné, stejně jako nerozumné,“ řekl Aleš zasmušile. „Markétko, dítě, což jste neuvážila, že pomáháte mne klamati?“

Velmi se polekala. Její *dětská tvář* vzala na se výraz zděšení. Aleš pochopil, že ji musí rychle potěšiti a uklidniti“ (Radoměrská 1929: 301; kurziva dš).

Povšimněme si explicitního zdůraznění naivního, dětinského rysu hrdinčina charakteru, který ilustruje i sled jejích reakcí v průběhu celého rozhovoru, jenž předchází

<sup>9</sup> Radoměrská, M.: *Krb bez ohně*, in Hvězda československých paní a dívek, 1936-1937, č. 36/36-16/37.

<sup>10</sup> Radoměrská, M.: *Její veliká oběť*. Praha: Rodina, 1929.



vrcholnému milostnému vyznání hrdinů, což je kontext nadmíru důležitý, jak uvidíme záhy. Nejprve si uveďme zmíněnou škálu hrdinčiných reakcí.

Po úvodním dialogu, kdy Aleš vrací Markétce její místo v kanceláři továrny a zavazuje se dále hradit pobyt v sanatoriu pro jejího nemocného bratra, reaguje Markétka nejprve „čistou radostí“, vzápětí se rozpláče a od té chvíle sledujeme Alešovu promluvu a Markétčinu němou účast na dialogu, kdy reaguje pouze emočně a účastní se dialogu pouze výrazy tváře a vnitřním pohnutím. Když jí Aleš prozradí, že zná její tajemství, tedy že chtěla „zaplatiti svou ctí poklesek mé ženy“ (tamtéž), pláč vystřídá překvapení a ohromení a vzápětí zděšení, jež jsme viděli v ukázce výše. Její zděšení dokumentuje fakt, že si po celou dobu svého jednání neuvědomila, že tím napomáhá lži, tedy jak pravil sám Aleš, že pomáhá Aleše klamat. Její reakce promlouvají o její naivitě a nevinnosti víc, než by mohla slova, což tematizuje opět sám text – Aleš žádá nejprve vysvětlení jejího záměru, ale Markétka mlčí, neboť „nemohla mu přece vykládati, že z lásky k němu to učinila, aby mu zachránila čisté jméno, víru v lásku a čest ženy a rodinný život nezkalený špínou nedůvěry a výčitek“ (tamtéž). Ano, *nemohla mu vykládati*, nemohla se ani slovem zmínit o motivech, které, ač láskyplné a nezištné, mohly by být při jejich veřejné deklaraci podezírány ze zjištnosti a záměrnosti. Těžko by mohla být Markétka viděna tak čistě, průzračně a příslovečně dětsky nevinná, jako když pouze mlčí a ve tváři se jí zrcadlí celý její duševní prožitek dané chvíle.

Hrdinka nejenom že jedná nezištně, jak uvidíme ještě v mnoha dalších případech, ale nemůže o tom nikomu, především hrdinovi, u něhož je nejvíc žádoucí, aby si takového chování všiml, říct, hrdinka si to totiž nesmí ani uvědomovat. Jedině tak může být dosaženo jistého ideálu čisté a mravně nezkažené dívky-ženy, který hraje ve stereotypu hrdinky centrální úlohu.

Zároveň se tím však při procesu čtení vytváří dualita mezi nezbytně nevinnou hrdinkou a lépe informovaným čtenářem, který nejenže zná pravidla žánru, respektive očekává šťastný konec a v jeho duchu je tedy schopen interpretovat chování hrdinů, ale je o případných nevědomých příčinách jednání či stavech hrdinčina nitra informován vypravěčem (Modleski 1982/90). Nezbytnost hrdinčiny nevinnosti je podle Modleski pouhým odrazem reálného života, ve kterém jsou ženy postaveny do vskutku paradoxní situace – za jejich nejvýznamnější životní úspěch je považováno nalezení manžela, jejich největší chybou je snažit se toho dosáhnout (tamtéž, s. 48). Jak dostat hrdinku z chudoby a samoty do bohatství a lásky, aniž by se ukázalo, že si k tomu sama dopomohla nebo jen o té věci uvažovala, je prý tradiční problém pro spisovatele, který se ještě zhoršil ostrým přístupem literárních kritiků k hrdinkám. Tato díla tak předávají čtenářům rozporuplný vzkaz, kdy se čtenáři jeví téměř

nemožné necítit se manipulativně - ačkoliv je nám opakovaně ukazováno, jak je pro ženy sociálně, ekonomicky a esteticky nezbytné získat manžela a jeho peníze, hrdinka toho dosahuje částečně tím, že o to *neusiluje* (tamtéž: 50; kurziva v orig.). V tom můžeme do značné míry spatřovat opodstatnění fabule nelásky, jednoho ze základních fabulačních modelů červené knihovny, založeném na počáteční antipatii hrdinů, postupně proměňované v hluboký vzájemný cit. Hrdinka hrdinu v podstatě nechce, nemá ho ráda, brání se jakýmkoli myšlenkám, často pocházejícím od jejího okolí, na společný život s ním, a přesto získává jeho srdce a je to právě on, s kým nachází štěstí. V takovém případě ji pochopitelně nepodezíráme ze zjištěných, pokryteckých úmyslů.

Aby mohla hrdinka působit natolik nevinně, musí sama sebe do jisté míry klamat (Modleski 1982/90: 51). Neboť klame-li především sebe, nemůže být viněna z úmyslného klamání druhých (tamtéž). Způsob, jak udržet čtenářovo přesvědčení o hrdinčině naivitě, souvisí také se způsobem narace a s osobou, v níž je příběh vyprávěn. Bývá to zpravidla třetí osoba, neboť osoba první, jak upozorňuje Modleski, předpokládá nezbytnou znalost právě těch skutečností, jež musí hrdince zůstat zatajeny (myslí se tím především to, jak působí její vzhled, chování a jednání na muže a mužské touhy, co činí ženu přitažlivou pro muže a co může žena-intrikánka k takovému účelu záměrně použít). Jako příklad uvádí Richardsonovu *Pamelu*, předchůdkyni či jednu ze zakladatelek žánru, psanou epistolární formou, která znemožňuje zpodobnit současně, jaký efekt mají Pameliny půvaby na pana B. a zároveň Pamelino ignorování těchto svých půvabů (tamtéž, s. 54). Užití třetí osoby se zdá tento problém úspěšně řešit a to i přesto, že většina textů je, jak říká Modleski spolu s Rolandem Barthesem (tamtéž), personální narací („personal narration“), tedy případem, kdy lze vyprávění ve třetí osobě úspěšně nahradit první osobou bez jakékoli jiné změny než gramatické osoby. Použijeme-li tedy ukázky z *Její velké oběti*, můžeme vcelku snadno nahradit pasáž „Mlčela a její duše chvěla se tichým, sladkým pocitem nevyslovitelného štěstí“ za „Mlčela jsem a má duše chvěla se tichým, sladkým pocitem nevyslovitelného štěstí“. Tento systém implikuje jen velmi málo pochyb ohledně hrdinčiných myšlenek a pocitů a nestanovuje téměř žádný kritický odstup mezi čtenářem a protagonistou příběhu, což má za následek, že ženy mohou snadno nahlížet zobrazovanou fantazii jako svou fantazii a ztotožňovat se s hrdinkou (tamtéž). To do značné míry vyvažuje onu zmíněnou dualitu mezi čtenářem a hrdinkou.

Existují však i takové pasáže, kdy podobná náhrada třetí osoby za první nelze tak snadno provést a působí komplikace. Například již výše zmíněná pasáž „Její dětská tvář vzala na se výraz zděšení. Aleš pochopil, že ji musí rychle potěšiti a uklidniti“ při nahrazení za „Má

dětská tvář vzala na se výraz zděšení. Aleš pochopil, že mne musí rychle potěšiti a uklidniti“ působí v daném kontextu nepatřičně a zřejmý autorský záměr vyvolat obraz nevinné a naivní hrdinky obrací v podstatě do svého opaku. Vezměme si už jen popis Elenina zevnějšku: „Vyhlížela jako dítě, se svým zvláštním výrazem tichého údivu, jenž tkvěl ve vysoce zvednutých obloucích jejího úzkého obočí. Tklivá bezbrannost jevila se v celé její útlé, drobné a zkroucené postavě [...]“ (Radoměrská 1936-37: č. 39, s. 12).

Existují zkrátka určité pasáže, a jsou to zejména pasáže zmiňující zevnějšek ženy, u nichž je užití třetí osoby nezbytné. V opačném případě by vyprávění implikovalo „schizofrenického vypravěče,“ jak říká Modleski. K vytvoření stereotypu naivní hrdinky tedy slouží i jisté textové strategie.

Vraťme se ještě k Markétce z naší úvodní ukázky. Předoslali jsme, že kontext vrcholného milostného vyznání je pro ukázku velmi důležitý. Viděli jsme, že Markétka reaguje a je explicitně popsána jako (naivní) dítě. Nacházíme se v situaci, kdy je Markétka zděšena nad odvrácenou stranou svého jednání a Aleš ji musí uklidnit. Vzápětí Aleš „zamumlal dojatě: 'A přeci vám děkuji, Markétko. Dovedla jste mi vrátit víru v mravní sílu ženy. Vaše oběť nebyla marná – ztratil jsem včerejším dnem ženu, ale našel jsem vás a to pro mne znamená mnoho, přemnoho.“ Markétka se znovu rozpláče štěstím, a přestože ani tentokrát nepromluví, poprvé v dané situaci překračuje svou naivitu a nezkušenost, svůj sebeklam řečeno s Modleski, a její prvotní radostná reakce je překonána „jasným a plným vědomím, že si získala Alšovo srdce“ a to svou *obětí*.

Hrdinka je po celou dobu příběhu stavěna jako dětsky naivní dívka-žena, která si neuvědomuje, jak působí na muže, což podporuje popis jejího vzhledu, její jednání i určité textové strategie. Existuje však určitý bod, po jehož dosažení může svou nevědomost překročit. Tím bodem je hrdinčina obětavost.

### **Obětavost**

Není náhoda, že se hrdince „vrací vědomí“ ve chvíli, kdy je její oběť řádně odměněna. Jeví se nám příznačné, že příčinou není ani tak samotné získání hrdinovy lásky a náklonnosti, neboť to samo o sobě nezakládá hrdinčino sebeuvědomění, ale právě onen okamžik, kdy se vyjeví oprávněnost její oběti. Motiv oběti je totiž nejenom častým motivem (Mocná, Peterka a kol. 2004: 87) červené knihovny, ale máme za to, že je přímo určujícím motivem pro charakter hrdinky, ba přímo předpokladem pro to, aby ženská postava získala onen rys heroičnosti, a tím pádem se tento motiv stává také katalyzátorem děje. U Radoměrské pak místy dokonce

převládá nad jinak vedoucí ideologií pravé lásky, tedy tezí, že pravá láska překoná i ty nejtěžší překážky.

Začneme Světlou alias Milenou Lorencovou, hrdinkou veleúspěšného románu Maryny Radoměrské *Světlo jeho očí*, který vycházel na přelomu let 1934 a 1935 v časopise Hvězda československých paní a dívek. Světla pečuje jako ošetřovatelka o nešťastnou náhodou osleplého Františka Nora a je ošetřovatelkou za všech okolností vzornou, ušlechtilou. Je vždy trpělivá, mírná, pokorná, i když je Frank často nepříjemný, zprvu přímo nepřátelský. Souhrou okolností a dějových zákrutů se po vzájemném milostném sblížení však dostává do situace, kdy se musí rozhodnout, jak jednat dál – Frankovi se po autonehodě vrátí zrak, ale Světlu nepozná, protože ji de facto nikdy neviděl. V tu chvíli se hrdinka rozhoduje odejít, aniž by svému milému prozradila pravdu, a jedná stejně, i když se po čase setkávají znovu, za jiných okolností, pod jiným jménem.

Motivem jejího jednání je snaha docílit toho, že ji Frank bude milovat jako skutečnou ženu, jakou opravdu je, a nikoli jako vysněný ideál, který vytvořila jeho fantazie ochuzená o zrak. Světla je ochotná trpět a strádat, odloučit se od své lásky a sama řešit vzniklou situaci (utajené narození jejich společného dítěte ve francouzském sanatoriu), je ochotna a schopna obětovat své dosavadní štěstí proto, aby dosáhla štěstí ještě většího. Není to však motiv záměrný a sobecký, je ryze ušlechtilý; Světla odchází, aby je oba zachránila, neboť kdyby zůstala, došlo by při konfrontaci Františkova ideálu s reálnou Světlou k nevyhnutelnému rozčarování a zklamání. Je odhodlaná ušetřit Franka tohoto zklamání a současně mu uchystá zkoušku možná ještě těžší – rozpoznat pravou lásku, když se s ní znovu setkává a je rozpolcen mezi svůj cit ke zmizelé Světle a k přítomné Mileně.

Světla se v podstatě obětuje pro ideologii dokonalé lásky, již jsme zmínili dříve; *je nutno překonat určité, i ty nejobtížnější překážky, aby pravé lásky bylo dosaženo*. Světla sama říká: „Láska je jako příval. V lásce se nepřemýšlí. Za láskou se jde bez úvah, cestou necestou, přes trny a kamení do bídy a vyhnanství – *za lásku se krvácí s úsměvem na rtech*“ (Radoměrská 1934-35: č. 7, s. 2; kurziva dš). Světla je nejen obětavou ošetřovatelkou, ale obětuje a dává v sázku své štěstí pro ideu pravé lásky. Tím, že je schopna toto udělat, a tím, že to také udělá, oné pravé lásky dosahuje, její oběť je v podstatě nezbytná. Zdá se, že dává všechno všanc, že výsledek je nejistý, ale už tím gestem obětování se nastupuje správnou cestu vedoucí k nalezení štěstí, která současně vytváří sama sobě překážky. Tak silné je schéma pravé lásky - vytváří sama sobě překážky nezbytné k jejímu dosažení.

Případ Světly je případ obětování se v rámci teze pravé lásky, který je po zásluze odměněn, tedy dočká se svého happy endu. Jak jsme však již předeslali, Radoměrská nepsala

zdaleka jen variace svého nejslavnějšího románu *Světlo jeho očí*. Naopak, zaměřovala se ve svých příbězích na problematičtější dějové linie a motiv oběti v nich hrál klíčovou roli. Zdá se být dost možná nejvýraznějším motivem její tvorby vůbec. Takovým případem par excellence je, jak název napovídá, *Její veliká oběť*. Na hlavní hrdince tohoto románu, Markétce Tůmové jsme si ukázali nezbytnou naivitu a nevinnost hrdinky, které jsou takřka pupeční šňůrou svázaný s obětavostí. Markétčiny krytím Hedvičiny nevěry však její obětavost nezačíná a ani zdaleka nekončí. Podívejme se, jak v románu graduje až do své absolutní maximalizace.

Markétka je jedním ze čtyř dětí velmi chudé rodiny (zvýrazněný sociální motiv, jenž rozvíjí celou sekundární dějovou linii) a téměř veškerý svůj plat obětuje otci-alkoholikovi. Tím, co ušetří, nezištně pomáhá svému bratru Viktorovi, který má malířské ambice. Pro lásku k bratrovi nevidí neumělost jeho malířských děl, propuká nad nimi „v bezmezné nadšení,“ (Radoměrská 1929: 14), v čemž můžeme spatřovat další rys její naivity, a v textu se doslovně praví, že „žádná oběť nebyla těžkou jejím srdci pro podpoření Viktorových uměleckých snah“ (tamtéž). Následuje aféra s nevěrou Alešovy manželky Hedviky, která stojí v první chvíli Markétku jak práci, tak i vřelý vztah, jenž k ní choval Alešův dědeček a zároveň její zaměstnavatel, majitel továrny na cukrovinky. Aleš zjistí pravdu a vše se zdá obracet k lepšímu, Aleš požádá o rozvod, plánuje společnou budoucnost s Markétkou, pořídí jí a její rodině domek na venkově, nemocnému Viktorovi hradí sanatorium. Markétčina vrcholná oběť se však teprve blíží. Hedvika zjistí, že s Alešem čeká dítě, a protože se nehodlá vzdát svého dítěte ani svých pozic, doléhá nejen na Aleše, ale i na Markétku. Použije ty nejtěžší zbraně románových sokyň a vyhrožuje sebevraždou, „klade tu nejkrutější podmínku k vykoupení svého utrpení“ (tamtéž: 340) a Markétka se podvolí. Ustoupí Hedvice, neboť cítí, „že by musila opovrhovat sama sebou, kdyby se stala příčinou Hedvičina neštěstí“ (tamtéž: 342), její sestra Pavla to komentuje slovy: „Markétka již je taková, sama sebe raději zničí, než aby někomu stéblo slámy přeložila přes cestu“ (tamtéž: 346), což je dozajista výstižná charakteristika hrdinky. Sama se pak pokusí o sebevraždu, před níž ji zachrání její soused, učitel Bělohlávek, a musí zvládnout ještě jednu zkoušku, Alešovu návštěvu.

Ten k ní přijíždí vyčerpaný mnohahodinovým bojem sám se sebou, kdy se za každou cenu pokoušel vymyslet řešení, které by zachránilo jejich štěstí, avšak Markétka ho požádá, aby jí vrátil slovo, a znovu mu, opět s ušlechtilým záměrem, zalže – řekne, že se zasnoubila s učitelem Bělohlávkem, na kterého Aleš dříve žárlil, a že se v jeho případě nechala jen zlákat jeho bohatstvím. Jejím odůvodněním, které Alešovi pochopitelně nesdělí, je přesvědčení, že stín Hedviky a dítěte a stálé výčitky učinily by jejich společný život nesnesitelným, a zalže mu proto, aby „zachránila klid jeho srdce, aby ho vrátila životu nezlomeného“ (tamtéž: 360).

Můžeme pochybovat o oprávněnosti takového jednání, faktem však zůstává, že Aleš, „hluboce uražen a pokořen“ odejde z jejího života a Markétčina oběť je dovršena. Samotný závěr je pak smířlivý, Markétka se provdá za Bělohávka a narození jejich společného syna jí konečně pomůže překonat vzpomínky a vazbu na minulost, což v ní zároveň probudí lásku k manželovi. Podobou tohoto specifického závěru románu se budeme zabývat na příslušném místě, nyní se pojdme blíže podívat na podstatu Markétčiny oběti.

Mnoho nám prozradí opět sám text v pasáži po Alešově odjezdu: „Slzy jí tekly po tvářích. Již to nebyla ta hrdá, silná a statečná Markétka – teď to bylo jen malé, slabé dítě, zlomené nemilosrdným osudem.“ Povšimněme si opětovného přirovnávání ženy k dítěti. „[...] Trpěla nevýslovně; ne proto, že učinila Alše volným, když toho potřeboval, ale proto, že dopustila, aby od ní odešel s nenávistí a opovržením v duši, že se před ním musela snížit a učinit se bezectnou lhářkou, jen aby jej od sebe odvrátila,“ (tamtéž: 364). Hrdinka netrpí proto, že se právě vzdala své, jak se zdá, životní lásky; učinit muže volným, když to potřebuje, učinit pro něho cokoli, když to potřebuje, se jaksí stává součástí lásky k němu, ale trpí doslovně proto, že „*se před ním musela snížit a učinit bezectnou lhářkou*“. Již tato pasáž sama o sobě naznačuje, že to, co dělá hrdinku hrdinkou, jsou především mravní kvality, kterými se vyznačuje. Když prvotní žal Markétku přejde a je jí, jako by hodila poslední hroudu na rakev někoho drahého, „přece pocítila tiché uspokojení v srdci. Byla si vědoma, že jednala správně, že touto poslední obětí ušetřila Alšovi mnoho a mnoho trudných chvilí a trpkých výčitek svědomí. Byla přesvědčena, že prvý pláč jeho dítěte navždy zaplaší s jeho duše vzpomínku na bolestné zklamání,“ (tamtéž: 365). Sestra Pavla ji utěšuje slovy: „Vždyť jsi to sama chtěla,“ (tamtéž).

Tato ženská obětavost ve jménu vyšších mravních cílů není v české literatuře novum, v této motivické rovině se zdá, jako bychom sledovali mladšího sourozence „výchovných“ románů Karoliny Světlé. Obětavost ženy zde dokonce přebíjí tezi o vítězství pravé lásky nebo jsme o tom alespoň nuceni pochybovat, neboť dle pravidel žánru se hrdina s hrdinkou mají setkat co nejdříve na začátku příběhu. Je-li tedy Markétčinou pravou láskou učitel Bělohávek, nezbyvá nám, než o tom pochybovat, protože se objevil v příběhu tak pozdě, až na samém jeho konci.

Je tu však ještě jeden patrný rozdíl mezi příběhem Markétky a příběhem Světlý, kde pravá láska bezpochyby zvítězila. Hlavní hrdina *Světla jeho očí*, František, svou Světlu v Mileně či lépe Milenu ve Světle nakonec poznal, dal přednost té skutečné lásce před láskou vybájenou, ideální, a pronikl i do Milenina tajemství, tedy odhalil, že je současně jeho ztracenou Světlou. Překonal podobně jako pohádkový princ překážky a vysloužil si svou

princeznu. Kdežto Aleš svou Markétku v té ženě před sebou, jež mu tvrdila, že se jen dala zlákat jeho penězi, nepoznal. „Kdyby se byl Lažanský lépe podíval do její tváře anebo více uvažoval o jejích slovech, musel by poznat, jak sama trpí touto lží. Ale její bezohledná slova zasadila mu tak krutou ránu, že nebyl schopen posouditi, jak dalece se podobají pravdě [...] Markétka, ta Markétka, která mu byla vším na světě, jest vlastně jen obyčejnou tuctovou ženou, jíž není ani láska dosti svatou, aby jí nemohla sloužiti za nástroj k podlostem. Tedy tak dlouho si s ním zahrávala, dokud jí to její vlastní svědomí dovolovalo.“ A o něco dále se dozvídáme, že Aleš cítil chvilkovou nenávist k Markétce, „jež v něm zabila víru v mravní sílu ženy,“ (tamtéž: 362).

Působí zvláště, že je to právě Markétka, která mu onu víru v mravní sílu ženy jen o něco málo dříve vrátila, ale to je právě příznačné. Snad by bylo typičtější pro zvyklosti žánru, kdyby autorka toto nedorozumění použila jako jednu z překážek, jež by ústřední dvojici nakonec svedly opět dohromady. Zde však vítězí obětavost ženy jakožto vyšší mravní hodnota a potřebě ji demonstrovat se podrobují i určitá zavedená pravidla žánru.

Úplně se však možnosti interpretace v rámci teze o vítězství pravé lásky závěr nevymyká; je možné interpretovat danou situaci tak, že Aleš svou pravou lásku nepoznal, tudíž jí nemohl dosáhnout, a že pravou lásku naopak osvědčil trpělivý a pokorný Jan Bělohlávek, jenž vyčkal a byl odměněn Markétčíným upřímným citem. Ostatně, byla to opět hrdinčina oběť, která ji do jeho náruče přivedla podobně jako u Světly, i když se nejednalo o muže, jenž se tím pravým od počátku být jevil. Další diskuze o oprávněnosti a funkčnosti tohoto konkrétního závěru budiž ponechána na příslušné pozdější místo v naší práci.

Navzdory rozporuplnému závěru to však byla právě Markétčina obětavost a skromnost, která jí vydobyla Alešovo srdce, o něž usilovalo mnoho jiných dívek v kancelářích továrny. Těmto dívkám však „starost o svůj vlastní zevnějšek a vlastní prospěch“ zabírala příliš mnoho času, než aby si povšimly, že právě skromňoučká Markétka Tůmová ve svých prostých šatech a se svou „tichou, nenáročnou a zdánlivě ke všem vnějším věcem lhostejnou povahou“ dobyla úspěchů, o něž se mnohé marně snažily (tamtéž: 305). Markétka je příkladem hrdinky, která je už na počátku ryzí svou mravně čistou povahou, je ztělesněním ctností a svou obětavostí dosahuje rysu skutečné heroičnosti.

Takřka přímou definici hrdinky nabízí jakési mravní rozhrěšení jedné z vedlejších postav příběhu *Její veliká oběť*, Lizetky, která v bohatě rozvíjené vedlejší linii zabije v sebeobraně postaršího muže, jenž o ni jeví erotický zájem. Za vraždu je však souzen Lizetčin milý, Markétčín bratr Viktor a Lizetku sužují výčitky svědomí. Zápasí v ní láska k Viktorovi se sobectvím, uvědomuje si, že má v rukou dva životy a že jeden z nich musí

padnout. Vzpomíná dokonce, že „četla mnoho románů, kde nevinné hrdinky z lásky a soucitu přebírají na sebe poklesky druhých, aby odvrátily od bytostí jim drahých trestající ruku spravedlnosti“ (tamtéž: 131). Lizetka však cítí, jak velký je rozdíl mezi románem a životem. Miluje život a bojí se následků svého činu, tisíckrát už se rozhodla, ale strach před přímým rozsudkem ničí v ní všechno lepší cítění. Lizetka seznává, že je „*pouze ubohé děvče*, lpící živelnou láskou na životě, a *ne románová hrdinka*,“ (tamtéž; kurziva dš). Lizetka není špatná a sobecká, je pouze reálná a tedy ne hrdinka. Radoměrská v podstatě definuje románovou hrdinku jako tu, která ač sama nevinná, přebírá z lásky a soucitu poklesky druhých, jinými slovy obětuje se pro ně. Spatřujeme v tom podkrytí určité výchovné funkce románu, v onom přiznání, že románová hrdinka je vlastně ideál, nikoli reálné děvče. Čím víc se hrdinka obětuje, tím víc se přibližuje onomu ideálu čestné, mravně nezkažené, čisté a nevinné ženy, zároveň je tím více hrdinná, a zaslouží si tak tu pravou lásku. Ještě uvidíme, jakých proměn a obětí sama na sobě musí být žena schopna, aby se stala takovou hrdinkou.

Příběhem, který z hlediska obětavosti hrdinky stojí někde na pomezí *Světla jeho očí* a *Její velké oběti*, je příběh Vendly z románu *Žena pod křížem*.<sup>11</sup> Tento román vyšel ve Hvězdě dva roky před uveřejněním *Světla jeho očí*, tedy v roce 1932 a byl poměrně úspěšný. Čtenářkám se líbil tak, že se dožadovaly jeho brzkého knižního vydání (Mocná 1996: 117). Hlavní hrdinka, jak nám opět napovídá sám titul románu, prochází svou křížovou cestou, aby došla podobně jako Markétka nikoli vysloveně šťastného, spíše smířlivého konce. Její obětavost není motivována toliko vyššími mravními kvalitami, spíše naopak, překážky, jež jí jsou kladeny do cesty, ji mají v tomto směru napravit. Podívejme se už na její popis zpočátku románu: „Nebyla výjimečně krásná a tím méně dokonalá. Bylo to pravé dítě své doby. Na půl hoch a na půl děvče. Měla všechny slabosti svého pohlaví, ale byla tak upřímnou, že je neskrývala,“ (Radoměrská 1932: č. 2, s. 11). Je dokonce popsána jako dívka, jichž je „v tuctu dvanáct,“ čímž je snížena její výjimečnost, jinak patrná a vyzdvihovaná u hrdinek červené knihovny. Je dívkou bezesporu aktivní, což se také vymyká většinou pasivním hrdinkám, tato její aktivita však není vnímána příliš kladně: „Divoká, bujná a nezkrotná, až nepřičetně tvrdohlavá, zvyklá vždycky a ve všem prosadit svou vůli. Byla bezesporu nadaná; její roztěkaná mysl však nepřipouštěla, aby mohla rozvinouti některou svou vlohu. Vendla hrála tedy povrchně na klavír, povrchně zpívala, povrchně studovala řeči, hrála divadlo ve všech možných ochotnických společnostech, tančila, skládala básničky a povídky, které jí tu a tam otiskli v některém rodinném časopise, plavala, veslovala, hrála tennis a golf, pěstovala turistiku,

---

<sup>11</sup> Radoměrská, M.: *Žena pod křížem*, in *Hvězda československých paní a dívek*, 1932, č. 2-37.



učila se vařit, malovala, fotografovala, jezdila na koni a lyžích, bruslila a vůbec dělala všechno, co bylo právě v módě,“ (tamtéž: č. 2, s. 12). Tento rozsáhlý výčet aktivit se nijak neshoduje s povětšinou skromnými hrdinkami, kupříkladu se „skromňoučkou“ Markétkou Tůmovou. Vendla není hrdinkou, která by byla od počátku mravně ryzí, právě naopak a z toho již můžeme *předvídat*, že v příběhu dojde k její nápravě. To nám napovídá, že se jedná o jedno ze schémat žánru.

Václava, zkráceně Vendla je hrdá a nepřístupná, poddajný advokát Petr Hodaň, který se jí dvoří, jí nevyhovuje, zalichotí jí až sazeč z otcovy tiskárny, pyšný a neomalený Hynek Materna, jenž v ní spatřuje příležitost, jak si finančně polepšit, aby už nemusel pracovat. Vendle na něm imponuje to, že „neshrbil šíjí před jejím pyšným, tvrdým ženstvím“ (tamtéž: č. 4, s. 11). Sama říká, že potřebuje muže, „který by mně dovedl odporovat a vzdorovat, aby mne dovedl uchvátit a zdrtit svou silou,“ (tamtéž). Přesně to jí nabídne Hynek, a tak s ním uteče z domova a tajně se za něho provdá. Otec, který Vendlu až nezdravě miloval na úkor mladší dcery, se sňatkem nesouhlasí a nehodlá jej podporovat, takže je Vendla odsouzena žít ve velmi nuzných poměrech s manželem a tchýní, kteří od ní oba očekávají, že přinese do domácnosti peníze. Když se tak nestane, jednájí s ní se zřejmým opovržením, Vendla vykonává všechny domácí práce pod dohledem své tchýně, Hynek navíc přijde o práci a jejich tíživá finanční situace se stále zhoršuje. Vztah mezi Vendlou a Hynkem rychle ochladne, Hynek si dokonce začne vztah se sekretářkou Vendlina otce, jíž zavrhl kvůli Vendle. Po své ženě pak požaduje peníze, takže Vendla je nucena prodávat své věci, kupovat na dluh a žít v bídě. Pro svou hrdost však není ochotná pokorně přiznat své chyby a smířit se s otcem, a tak pro ní cesta domů zůstává uzavřená. Situace se vyhrotí, když Hynek s matkou podvodně vylákají velký obnos peněz na Hodaňovi, jenž se mezitím stal chotěm Vendliny sestry Sášky a Vendliným švagrem. Po následné konfrontaci, kdy se Vendla dozví pravdu, od ní Hynek odchází ke své milence a ta se vzápětí přichází pokochat Vendliným neštěstím a bídou, přichází ji pokořit. Následkem nervového otřesu Vendla předčasně porodí a narozená holčička v neutěšených poměrech brzy umírá. Její smrt je příslovečnou poslední kapkou a nešťastná Vendla se vrhne pod vlak. Přežije a když leží zraněná v nemocnici, dochází k usmíření s otcem; teprve v tu chvíli jsou oba schopni překonat svou hrdost a vzájemně si odpustit.

Uzdravení a návrat domů jsou Vendliným šťastným koncem, spíše smířlivým než vítězným, především Vendla nenachází štěstí v náručí toho pravého, ale vrací se ke svému otci. Jsou však již oba změněni a zejména Vendla; prožitým utrpením se z ní stala „pokorná a tichá žena, trpně nesouc svůj kříž“, proměnila se v „zamlklou, tichou a přemýšlivou“ (tamtéž:

č. 15) a teprve tehdy je ceněna jako pravá hrdinka, což cítíme z užitých hodnotících přívlastků, z toho, jak postava vychází s jinými postavami, jak se k nim staví apod.

Do jistého kontrastu s jejím vývojem je postaven vývoj její sestry Sášky, která, zpočátku zamlklá, tichá a přehlížená, v pohodlném a přepychovém manželství s Petrem Hodaněm zlehkomyslní, stává se znuděnou, rozmrzelou ženou, jíž manželova péče není dost a jež hledá rozptýlení ve vztahu s jeho téměř dospělým synem. I ona nakonec dojde nápravy a láskyplného smíření s manželem, co však vidíme na těchto dvou vzájemně se prolétajících a doplňujících dějových liniích, je to, že bohatství a přepych kazí charakter hrdinek, kdežto bída a prožité utrpení charakter šlechtí a *žena se prostřednictvím utrpení a odříkání stává opravdovou hrdinkou*. Potvrzení najdeme v samotném textu, kde je o Sáše řečeno: „Myslí si, že je hrdinkou a přece je jen slabou a lehkomyšlnou ženou, zkaženou blahobytem, bohatstvím a přepychem,“ (tamtéž: č. 24). Takovou byla zpočátku i Vendla, prošla však trpnými zkušenostmi a ty z ní učinily hrdinku.

V jejím případě nejde přímo o obětování se, ačkoli nemylme se v odhadech Vendliných záměrů, i ona říká na počátku své „křížové cesty“, že bude Hynka milovat věčně, že za ním půjde „třeba až na konec světa, vstříc bídě, hladu a zoufalství, šťastna však bohatstvím svého srdce – láskou, která neumírá,“ (tamtéž: č. 8). Tím pravým bohatstvím tedy není majetek a blahobyt, nýbrž pravá láska, pro niž stojí za to trpět a obětovat své pohodlí. Jsme tedy opět u teze pravé lásky a přestože Vendla je ochotna pro ni trpět, volí svého partnera špatně a příčinou jsou její vlastní charakterové nedostatky. Musí nejprve sama projít nápravou („Taťko,“ řekla vážně. „Teď teprve poznávám cenu domova a cenu tvé lásky!“) a teprve tehdy se jí otevře cesta k pravému štěstí, jak napovídá příslib nadějně budoucnosti v závěru: „[...] dříve či později potkáš své štěstí – opravdové, zářivé štěstí, ne jen jeho falešný pablesk,“ (tamtéž: č. 37). Hrdinka se stává *hrdinkou* prostřednictvím utrpení a strádání, obětování sebe sama ve jménu vyšších mravních hodnot. Tvoří svou pasivitou jakýsi protipól k hrdinům dobrodružným románů, kteří se stávají hrdiny díky výjimečné aktivitě, odvaze k činům; hrdinky mají odvahu pasivně trpět a zdá se, že čím víc se obětují, čím více strádají ve prospěch druhých, na úkor sebe, tím víc jsou hrdinné.

Příběh *Její veliké oběti* se nám mohl oprávněně zdát jako výraz maximální možné ženské obětavosti. Existuje však ještě jedna oblast, v níž se ženy v životě uplatňují a jež konstruuje jejich identitu, kde je možno dosáhnout obětí ještě rozsáhlejších. Hrdinkou, která nás tímto polem provede, je Julie Vachová a její příběh nese název *Srdce v soumraku*,

s podtitulem *Kalvarie matčina srdce*.<sup>12</sup> Knižně román vyšel v roce 1936 a dokreslí nám charakter schématu ženské oběti.

*Srdce v soumraku* je výjimečné tím, že se v podstatě nejedná o milostný příběh ústředního páru a jejich vztahové peripetie, ale o příběh jedné matky a jejích pěti dětí, z nichž jeden syn byl v útlém věku zaměněn v nemocnici. Tento dramatický prvek a konfliktní situace, které z něho plynou, tvoří hlavní osu příběhu, další dějové linie pak sledují milostná vzplanutí Juliiných dětí.

S Julií se setkáváme již s jako vdanou mladou ženou, matkou pěti dětí, které však pro ni po nešťastné záměně vždy jsou „čtyři a jeden“ (Radoměrská: 1936). Julie je ke svému nevlastnímu synu, o jehož záměně nemá důkazy, ale cítí jeho odlišnost svým mateřským instinktem, příkrá a nespravedlivá, je pro ni vždy ve všem poslední za jejími dětmi, ačkoli sám nadprůměrně vyniká, a je pro ni určitým „otloukánkem“, přestože ji bezvýhradně miluje a jako jediný z dětí myslí na její blaho. I Julii čeká strastiplná cesta, pojďme se však nejprve podívat, o jaký typ hrdinky jde.

Julii spadají „těžké prameny žlutých vlasů [...] přes tvář dosud mladou a svěží“, je „velká, vzrostlá, poněkud hrubé kostry, ale při tom úplně štíhlá, bez jedinkého zbytečného lotu masa. Její tvář, bledá, slabě nažloutlé pleti, chovala v sobě kouzlo přitažlivosti, vyzářující onen klid a vyrovnanost, již bylo vždycky naplněno Juliino nitro. Oči měla modré a údy malé a jemné, obzvláště ruce, ačkoliv stále mnoho pracovala a nevyhýbala se ani hrubým domácím pracem,“ (tamtéž: 7). Můžeme vidět, že i přes vzrostlou postavu hrubé kostry, což dle našeho úsudku souvisí se zdůrazněným mateřským rysem hrdinky, vykazuje postava opět rysy bledosti, jemnosti, něhy, klidu a vyrovnanosti, je obdařena kouzlem přitažlivosti. Taková vnější charakteristika poukazuje na onen ryzí charakter postav, nikoli ten hodný nápravy. Srovnajme její popis s vzezřením zřejmě nejpodobnější hlavní postavy, Markétky z *Její veliké oběti*: Markétka má plavé vlasy živého lesku, „obličej sličný, avšak chorobně bledý a velké, tmavě modré oči, jež z něho zářily, byly smutné a zaslzené,“ (Radoměrská 1929: 4). Krom nápadných znaků jakou jsou plavé vlasy a modré oči, zde vynikají zejména bledost a sličnost či přitažlivost, společné oběma postavám, zároveň však rysy natolik vágní, že jsou společné snad všem ženským hrdinkám napříč žánrem. Jak dalece se charakter postav odráží v jejich zjevu uvidíme výrazně v případě *Zámku na písku*.

Oním obecným ženským rysem, jenž zde konstruuje prostor pro enormní obětavost hrdinky, je mateřství. Julie je především matkou. Je zbavena téměř veškerých milostných

---

<sup>12</sup> Radoměrská, M.: *Srdce v soumraku. Kalvarie matčina srdce*. Praha: Vlad. Zrubecký, 1936.

vzplanutí, vztah s manželem je motivován čistě pragmaticky, vzali se z důvodů, „ze kterých vzniká většina manželství, [...] měli se rádi klidně a tiše, bez vášní a vznětů,“ (Radoměrská 1936: 9), „manželství se jim stalo zvykem, který ani netížil, ani nehřál,“ (tamtéž: 8). Veškeré emoční vzněty prožívá Julie především ve vztazích ke svým dětem, které zaměstnávají a určují celý její život. Julie se obětuje pro děti ve všem, v čem může; i přes finanční tíseň po manželově smrti posílá některé děti na studie, dopřává jim hezké šaty, taneční hodiny, návštěvy biografu, zkrátka vše, co si děti přejí. Výjimku tvoří pouze zaměněný Pavel, který, ačkoli cítí matčin chladný odstup, stará se už od útlého věku více o ni než o sebe. Julie se rozdávala dětem, „rozdávala se jim po kouskách, rozdávala se jim tak, že už ani jediný atom její bytosti nepatřil jí samé.“

Pro rozmar svěhlavého Petra, který tvrdí, že bude nešťasten, pokud se Julie znovu provdá, a dokonce onemocní, se po manželově smrti zříká plánované svatby s válečným invalidou Karlem Zemanem, což je Juliino první a poslední milostné vzplanutí v příběhu. Odříká se všeho, „čeho není k životu nutně zapotřebí“ (tamtéž: 85). Typická je scéna z tanečních, kam doprovází starší dceru Aničku, které opatřila nové šaty, a sama sedí za sloupem ve starých: „Život tekl kolem ní zářivým proudem a Julie jej sledovala zamlženými očima, jako němý divák tohoto nepoznaného lesku,“ (tamtéž: 95). Její vrcholnou obětí pak je zřeknutí se svého biologického syna, kterého po třidvaceti letech objeví v mladém virtuosovi Janu Svatošovi; touží mu říct pravdu a sní o krásném vztahu se znovunalezeným synem, po zklamáních v ostatních dětech je to její poslední naděje, ale chlapcův otec, ředitel uhelných dolů Svatoš, Julii pohrůzkami přesvědčí, aby do jeho smrti nechala věci tak, jak jsou, neboť pravdou by Janovi zničila život. A tak sledujeme následující situaci, kdy se Julie vzdává svého syna:

„Byla by měla přání: sevřít Jana aspoň jedenkrát do náručí, aspoň jedenkrát políbit na čelo. Ale věděla, že to není možné. *Její oběť musela být úplnou.*

Zavrtěla hlavou.

'Nesmím myslet na sebe,' řekla s povzdechem. 'Já jsem už na konci života, ale na Jana čeká svět. Pohlad'te ho za mne, až půjde večer spát – to je mé jediné přání.'

A vykročila tiše ke dveřím.

Hleděl na ni s pocitem divné úcty, jak se vzdaluje, vzpřímená a klidná, ve svém černém, ošumělém šatě. *Obestřena aureolou tichého mučednictví odcházela hrdinsky z domu,* kde nechávala své dítě, aby se její láska nestala brzdou jeho rozletu“ (tamtéž: 412; kurziva dš).

Na této ukázce je patrné, co to znamená být pravou hrdinkou; obětovat se úplně, mučednický a vše snášet v klidu, tiché, pokorně. To je hrdinství, na které i sobecký a pokrytecký Svatoš hledí „s pocitem divné úcty“.

Jak je patrné z naznačených citací, v příběhu se poměrně často vyskytují polemické pasáže o tom, zda Julie ve své vrcholné obětavosti jedná správně. Výrazné jsou především dva rozhovory, ten první vede Julie s Karlem Zemanem, nápadníkem, jehož kvůli rozmazlenému Petříkovi odmítá. Karel je rozčilen jejím rozhodnutím, říká: „Zapři sama sebe, obětuj se jim, rozdej se jim, vyced' pro ně všechnu krev, učiň vše, abys uklidnila své přecitlivělé svědomí,“ (tamtéž: 70). Prorokuje jí, že se na nich přes všechnu tuto obětavost nedočká odměny, jakou by si přála, „[...] mám však neblahé tušení, že jednou zapláčeš nad sebou i nad nimi, až si uvědomíš, kolik jsi ty udělala pro ně a kolik ony pro tebe.“ I přes toto varování se Julie v něm vzdává všeho, „več ještě jako žena doufala,“ (tamtéž: 71).

Druhý rozhovor vede o něco později se svou šestnáctiletou dcerou Anuškou, která si chce „užívat života“ a konfrontuje tuto svou touhu s matčíným způsobem života. Julie ji nabádá: „Čím skromnější budou tvé požadavky, tím lehčí se ti bude zdát život. A také si pamatuj, že ctnost je nejvzácnějším pokladem mladého děvčete,“ (tamtéž: 87). Když se jí Anička ptá na její vztah s Karlem Zemanem, Julie objasňuje: „[...] obětovala jsem vám už tolik, že nezáleželo na tom, obětuji-li ještě více. Učinila jsem to pro klid svého svědomí, abyste nikdy nemohly říci, že jste měly špatnou matku.“ Anička však dospívá k názoru, že obětovat se není správné, matka jí připadá jako světica, ale „nedovedla bych zapřít sama sebe, [...] a obětovat své štěstí ve prospěch někoho druhého. Člověk musí být sobeckým a bezohledným, bojovat všemi prostředky za své lepší. Krátce: žít pro sebe [...]“ (tamtéž: 122). I kdybychom jako čtenáři pochybovali o Juliině cestě, těžko můžeme souhlasit s životem sobeckým a bezohledným jakožto vhodným pro hrdinku, což se nám potvrzuje osudem Aničky – uteče se svým bohatým přítelem Erikem na cestu po Evropě, po několika měsících je však již natolik zhýčkaná, že se nehodlá smířit ani s životem v „počestném, měšťáckém manželství“, které jim nabízí Erikův otec, a tak dá přednost ještě bohatšímu, ale ženatému obchodníkovi a usadí se jako jeho vydržovaná milénka v Berlíně. Julii a Pavlovi se ji později podaří vypátrat, ale na jejich naléhání se již Anuška, ačkoli kající, domů nevrátí.

Jak napovídá Aniččin osud, Karlovo tušení se ukáže jako správné. Juliiny děti jsou sobecké, pokrytecké, vůči matce povětšinou nevděčné, na žádném z nich se nedočká oné lásky na oplátku, v níž doufala. Julie sama přiznává svá pochybení ve výchově, s ohledem na Aničku říká: „Já jsem to byla, která jsem ji naučila žít sobecky a dosahovat lehce všeho, čeho se jí zachtělo, lhostejno za jakou cenu. [...] Chtěla jsem být v jejích očích nejhodnější

maminkou na světě – kupovala jsem si její lásku hověním všem výstřelkům, jež ji napadly – a naučila jsem ji lásku prodávat,“ (tamtéž: 221). V její mateřské obětavosti je tedy spatřována jistá slabost, přílišná obětavost, která vede k pokřivení charakteru dětí.

Svou vrcholnou obětí však, jak jsme viděli ve výše zmíněné ukázce, svou vinu jako by smývá; ustupuje svému dítěti z cesty, aby mu její láska nepřekážela, znemožňuje si tedy aspirovat na „nejhodnější maminku na světě“, na dosažení uznání od syna za tuto svou obět' a je označena za mučednici. Stává se dokonce jakýmsi morálním vítězem nad Svatošem a podobně také nad morální zkažeností Aničky. Výsledkem naznačené polemiky jeví se tedy být uznaná oprávněnost a správnost Juliina postupu, ačkoli ne bezvýhradní.

Snad jedinou Juliinou charakterovou vadou, krom zmíněné odvrácené strany její obětavosti, je její nespravedlivý přístup k nevlastnímu Pavlovi, jehož stále vnímá jako cizí mládě a přes toto stigma k němu nedovede přilnout. Závěrem románu však překoná svou zatrpklost vůči Pavlovi, sblíží se s ním a nalezne v něm nejvěrnější a v citech nejvšelejší ze svých dětí: „Dnes jej milovala právě tak něžně a obětavě, jako druhdy milovala ty ostatní, jež znamenaly mrtvou vzpomínku pro její živé srdce,“ (tamtéž: 486). Její prohrěšek je tedy napraven, její oběti dokonány. „Byla po celý svůj život matkou, zapřevši v sobě ženu a chtěla zůstat matkou až do posledního svého výdechu,“ (tamtéž: 468).

Mateřská obět' překonává obět' pro pravou lásku, mateřství se ukazuje být tím nejšlechetnějším důvodem pro obětavost a žena jím dosahuje úrovně mučednic, světic a andělů. Není to však obět' úplně dobrovolná, Julie nejednou mluví o „povinnosti k dětem“, o „klidu svého svědomí“, jež jí nedovolovalo být *špatnou* matkou. Z uvedeného rozhovoru mezi Julií a Aničkou můžeme do jisté míry definovat, co to znamená „být špatnou matkou“ – žít pro sebe, starat se o své štěstí, tedy být sobecká a bezohledná. Hrdince románu pro ženy de facto nezbyvá nic jiného než se určitým způsobem obětovat, neboť v opačném případě vždy hrozí, že by mohla být nařčena ze „sobeckosti“ a „bezohlednosti“, tudíž by ztratila status hrdinky a přiblížila by se ke svému protipólu, románovým sokyním.

Marta Svobodová<sup>13</sup> mluví o roli matky jako o společenské funkci, v níž ženská postava v románu vystupuje. Román pro ženy dle Svobodové „funguje jako součást společenské disciplinace“, který má „naučit ženu, jaké je její místo ve společnosti, a zároveň potvrdit její zkušenost mimo fikční svět, že je především manželkou a matkou,“ (Svobodová 2007: 53). Dochází k „*vevazování* čtenářky do její společenské funkce“, k potlačování jejího

---

<sup>13</sup> Ve své práci se zabývá typy identity v meziválečném románu pro ženy, jedním z typů je právě žena-matka.

sebeuvědomění a jedinečnosti<sup>14</sup>, k výchově ženy-matky (tamtéž: 55; kurziva v orig.). Kvalita ženy se poměřuje vzhledem k motivu dítěte – „žena je buď „ještě“ dítětem, což znamená, že její věk není vhodný k uzavření sňatku a naplnění funkcí manželky (tj. hospodyně) a matky,“ což jsme viděli na dětských rysech a dětinském chování hrdinek, „nebo je ženou, protože se stala matkou, tedy pečuje o dítě“ (tamtéž). Svobodová dokonce v péči o muže spatřuje „nepravé mateřství“ a demonstruje ho právě na příkladu *Světla jeho očí* Maryny Radoměrské. Světla je žena již způsobilá být matkou, neboť je schopna pečovat o osleplého Františka. Příznačné je právě to, že již není svobodnou dívkou (je provdána za postaršího profesora, což je jedna z překážek jejího vztahu k Frankovi), která by k takové roli způsobilá nebyla (tamtéž: 59). Ženská identita se tedy utváří právě v mateřské roli, která potvrzuje dospělost, a tedy společenskou platnost hrdinky (tamtéž: 59).

Vše se tak propojuje; mateřství je tou nejušlechtlejší příčinou obětavosti, v níž žena obětuje, tj. ztrácí, vzdává se sama sebe, a zároveň potvrzením ženské role v její společenské platnosti, která ji však současně zbavuje jedinečnosti a výjimečnosti. Prostřednictvím mateřství hrdinka ztrácí svou osobní identitu a stává se ženou-matkou, přibližuje se zřejmě ideálu kladného archetypu ženy, ne-li se jím přímo stává.

Snad se nám může zdát, že taková obětavost není obecně pro hrdinky červené knihovny běžná a až natolik určující, vybrali jsme ostatně pro demonstraci tohoto rysu dva příklady, které svou upřednostněnou výchovnou funkcí na úkor té zábavné směřují spíše na periferii žánru než do jeho centra.<sup>15</sup> Jak jsme však viděli na příkladu *Světla jeho očí*, které stojí bezesporu v centru žánru zamilovaných romancí, jde o obětavost především ve smyslu nepřipustit, aby hrdinčiny touhy převládly nad potřebami druhých, nepřipouštět si natolik své sobecké potřeby a přání, aby si je hrdinka uvědomovala a snažila se jich docílit. To by znamenalo posun směrem k vypočítavé a intrikující „dobrodružce“, tedy protipólu kladné hrdinky a to zkrátka tento stereotyp nedovoluje. Obětavost a mravní ušlechtilost jsou tedy konstituujícími rysy hrdinky, jimiž se utváří kladný pól, k němuž hrdinka směřuje. Dochází k proměně ženské identity a tento prvek se stává jedním ze schémat určujících postavu hrdinky.

---

<sup>14</sup> „Self-betrayal“ a „self-subversion“ u Modleski (1982/90); hrdinka podvrací a zrazuje sama sebe, aby mohla naplnit ideologii lásky.

<sup>15</sup> Viz také Holanová, M.: *Centrum a periferie červené knihovny. Světlo jeho očí a Dítě lásky*, in Litenky, 2005/2006, č. 5-6/20. Dostupné [online] <<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1491>>.

## Dvojitá identita

V průběhu románu dochází k přetvoření identity ženské hrdinky. Tato změna bývá jednosměrná, od více či méně nedokonalého charakteru k mravní a morální ryzosti, spěje k jakémusi ideálu ctnosti. Zdá se, že jí je do jisté míry podmíněn šťastný konec příběhu (vysloužit si své štěstí jako v pohádce), a jedná se také o výchovný prvek žánru. Změna identity se však ne vždy odehrává takovým nenápadným způsobem, někdy je přímo zdrojem dějového napětí.

Motiv utajené identity či příznačně dvojitá identita je poměrně častým prvkem daného žánru. Světla skrývá před Františkem svou pravou identitu i svou minulost a v rámci románu existuje ve dvou identitách, jako Světla a jako Milena, které nakonec splynou v jednu nejen pro Franka, ale i pro čtenáře, jenž je do poslední chvíle udržován v napětí, zda se opravdu jedná a jednu a tutéž ženu.

Elena z *Krbu bez ohně* ukrývá svou identitu díky shodě okolností, jež zapříčiní, že její manžel Vilém Kristen, který svatbou splnil závazek vůči zemřelému bratrovi, s nímž Elena čeká dítě, neví, jak Elena vypadá. Když se pak setkávají náhodně ve vlaku a Elena díky vyrytému jménu v cigaretovém pouzdře seznává, že jde o jejího manžela, sama se nepředstaví a rozehrává hru s dvojitou identitou, kdy Vilém netuší, že jde o jeho ženu, přezdívá jí Muško a postupně se do ní zamilovává. Jeho úkol je pak podobný jako úkol Frankův; poznat pravou lásku ve své skutečné ženě Eleně Kodymové a dát jí přednost před napůl vysněnou, idealizovanou Muškou.

V románu *Zámek na písku*<sup>16</sup> se s dvojitou identitou pracuje trochu jinak. Zpočátku máme dvě hlavní hrdinky a není úplně zřetelné, která z nich bude ústřední. Jedná se o komediantku Lénu a dobře situovanou Annu. Dívky jsou stejně staré a vypadají jako identická dvojčata.<sup>17</sup> Dojde však k jejich záměně, Anna zemře a je pohřbena jako Léna, Lénu zase považují za Annu. Tím se do centra příběhu dostává Léna, avšak v Annině roli, kterou na sebe přijímá. Aby přesvědčila své okolí, že je Annou, musí se co nejvíc přiblížit jejímu charakteru, musí se jí v podstatě stát. Dívky však pocházejí z odlišného prostředí a povahově jsou velmi rozdílné. Tichá, smutná, křehká, uzavřená Anna, dcera statkáře Kalivody, který se znovu žení a je rád, že se může Anny zbavit tím, že ji provdá po rychlé známosti za pražského advokáta Kamila Rýdla, a oproti ní temperamentní, umíněná, svěhlavá a impulzivní komediantka Léna, která žije se svou kočovnou rodinou, vystupuje jako čarostřelkyně doña Carmelitta a sní o lepším životě. Ten se před ní otevře, když se po nehodě ve skalách probudí v Annině posteli a

<sup>16</sup> Radoměřská, M.: *Zámek na písku*, in *Pražanka* 13, 1941, č. 21-49.

<sup>17</sup> Tato podobnost není v románu přímo objasněna, nikde není řečeno, že by se jednalo o skutečná dvojčata.



dochází k záměně za Annu. Ale nejedná se jen o život v přepychu, jedná se především o lásku ke Kamilovi, jíž Léna pociťtí. Kvůli ní se rozhodne změnit.

Krom toho, že se vžívá do Annina života, čte její deník a dopisy, se také tajně učí hrát na klavír, což byla dovednost Anně vlastní, a vidíc své nedostatky ve vzdělání, čte Kamilovy učené knihy. Snaží se chovat jako dáma, ale zrazuje ji její komediantská krev toužící po potlesku – předvede své střelecké umění na střelnici, na maškarním bále baví přítomné karetními triky. Skrývá svou pravou identitu před Rýdlem, je přesvědčena, že pravou Lénu by nemohl mít rád, a proto se rozhodne změnit, „pro lásku k Rýdlovi, pro své vlastní štěstí musí dokázat ten zázrak všech zázraků, *umrtvit své vlastní já a jiné v sobě vybudovat*“ (Radoměrská 1941: č. 38, s. 4; kurziva dš).

Musí v sobě všechno minulé popřít a zlomit, musí v sobě umrtvit ty živelné, toužící a také chybuující vlastnosti a stát se čímsi ctnostným, éterickým, téměř netělesným, sebe naprosto dávajícím, stát se *ideálem ženy*: „Fialový odraz okenní tabulky padá na Léninu skloněnou tvář a zalévá ji bledým přísvitem. Snad proto vypadá tak křehce a netělesně, jako modlí se anděl, jako slabý přízrak do života vyvolaný něčí touhou,“ (tamtéž: č. 42, s. 3). Právě tehdy Rýdlovo srdce jihne, zatímco při Léniných karetních tricích je rozhněván a když vyjde najevo pravda, zachvátí ho především strach o jeho pověst, neboť má předsudky vůči komediantům. Léna chce utéct zpět ke kočovníkům, ale Kamil ji zastaví, vyzná jí lásku a Léna nechává kočovný vůz své rodiny odjet do „modré dálky“. Dává tedy sbohem svému starému životu, části sebe sama, které se vzdává v graduujících motivech – poprvé utíká od své rodiny do skal za svým snem, podruhé se zapře před sourozenci na pouti a potřetí když nechává rodinný vůz odjet.

Je příznačné, že hrdinka podstupuje tuto vnitřní proměnu pro svůj *sen*; při prvním setkání s Kamilem je jím okouzlena, na rozdíl od Anny je pro ni jako zosobněný princ z jejích snů a díky němu může mít vše, po čem v životě toužila. Ona sama se pak stává jakýmsi snem, ideálem dokonalé ženy, nebo se mu alespoň přibližuje tím, že v sobě popře všechny živelné rysy, svou komediantskou krev. Teorie Tanii Modleski o podvracení sebe sama (Modleski 1982/90) se zde zdá potvrzovat. Vypadá to, že onoho opravdového štěstí lze v rámci červené knihovny dosáhnout skutečně pouze určitým sebepopřením. Neboť svět červené knihovny oceňuje ženskou nesobeckost ve smyslu jakési méněcennosti, potlačené či neúplné bytí sama sebou („selflessness“), kde hrdinka může dosáhnout štěstí pouze podstoupením komplexního procesu sebe-podvracení („self-subversion“), během něhož obětuje své agresivní instinkty, svou pýchu a téměř i svůj život (tamtéž: 36-37). Tania Modleski se ve své studii zabývá

především tzv. harlekýnkami,<sup>18</sup> zdá se však, že uvedené rysy mají v žánru červené knihovny obecnou platnost. Ať už se hrdinky obětují pro pravou lásku či vyšší mravní ideály, přetvářejí svou identitu kvůli milovanému muži nebo prostřednictvím mateřství (Julie, ale i Markétka, která se teprve narozením dítěte vzdává své minulosti a s ní Aleše, lásky k němu a touhy po společném životě, a umožňuje tak rozvinutí oboustranného milostného citu s Janem), jedině tímto způsobem dosahují v životě štěstí.

Na příkladu Anny a Lény si pojďme ještě doložit, jak se charakter hrdinky odráží v jejím vzhledu a tím pomáhá čtenáři lépe se orientovat. Přestože si dívky mají být k nerozeznání podobné, jejich popis se dost liší. Anna má křehkou postavu po matce, tvář je spíš otcova „neobyčejně půvabná (tvář), snědá a pyšná, s široce rozsazenými očima a smyslnými rty“ (Radoměrská 1941: č. 22, s. 4). Lénin popis je bohatší, má tuhé, hnědé, zkadeřené vlasy, malé a něžné ruce i nohy, tvář je „podivuhodně půvabná, s širokým, mírně vypouklým čelem a malým, rovným nosem. Ústa jsou jemná, krásně modelovaná,“ spodní ret prozrazuje umíněnost a doplňuje ho dolíček v bradě. K tomu má heboučkou, zlatě zářící pleť a tklivě zelené oči, vějíř kouzelných řas (tamtéž: č. 21, s. 3). Navzdory prvotním nepřilíš lichotivým vlastnostem umíněnosti a zarputilosti se Léna stává pokornou a ctnostnou a jsou u ní zdůrazněny rysy něhy, jemnosti, mírnosti. Kdežto zprvu netečná a plaše samotářská Anna se po nedorozumění s Kamilem, kde sehraje svou roli zejména její pýcha, sblíží se spisovatelem přezdívaným Hadrián a osudnou noc záměny s ním stráví v jeho srubu, kde poté zemře při požáru. Můžeme říct, že podlehla svým nectnostem, své pýše a smyslnosti, které jsou také zdůrazněny v popisu jejího zevnějšku v patrném kontrastu s popisem Lény, a že za to byla krutě potrestána. Anna, která svým způsobem také jen hledala své štěstí, avšak podlehla slabostem své povahy, končí smrtí, zatímco Léna, jež své neřesti naopak potlačila a přerodila se v lepší já, je odměněna šťastným koncem.

Přetvoření identity za účelem dosažení ideálu štěstí se tak ukazuje být jedním ze základních schémat zabudovaných v žánru. Aby nedošlo k pochybnostem o kladném charakteru hrdinky, bývá postavena do kontrastu s jinou postavou, nejlépe se svou sokyní.

### **Sokyně a „dobrodružky“**

Kladný archetyp, všechny výše zmíněné ctnosti vynikají především v kontrastu s antagonistkami románových hrdinek, s jejich sokyněmi v lásce, protipóly jich samých. Jak říká Karel Čapek, „zlí lidé jsou naprosto zlí,“ neboť román „udržuje starou morální tradici, že dobré je prostě dobré a zlé že je zlé; udržuje dokonce starou mytologickou tradici, že existuje

---

<sup>18</sup> Romance z produkce kanadského vydavatelství Harlequin Enterprises.

absolutně a nevyhnutelně dobrý řád a zlý řád“ (Čapek 1931/71: 163). Na nectnostech a určitých, především morálních nedostacích románových protivnic vyniká ctnost a šlechtnost hrdinek, mají tedy v příběhu svou určující funkci. Krom toho jsou také častým původcem peripetií, o tom však více později.

Protivnicí Světly je Eliška Davidová, dříve zasnoubená s Františkem Norem, dívka z bohaté rodiny advokáta, rozmazlená, povrchní, sebestředná a pokrytecká, ale nádherná. Bylo jí sotva dvacet let a byla „nejsladším a nejžádoucnějším děvčetem, jaké kdy země nosila, se svými tmavými vlasy, bílou pletí a rozkošnými, úchvatnými pohyby“ (Radoměrská 1934-35: č. 36, s. 6). Má hrdou povahu a ctižádostivé snahy, Františka miluje především pro závist svých přítelkyň, „k smrti ráda se s ním chlubila“ (tamtéž). Když Frank oslepne, přichází ho navštěvovat, její zájem však opadá, pocituje sice určitý náznak lítosti či soucitu s Františkem, ale štítí se jeho postižení. Jako muž a potenciální manžel pro ni ztrácí na hodnotě, na atraktivitě. Udržuje si však jeho přízeň a jakmile se Frank stane opět perspektivní partií, obnoví svůj zájem a ztropí žárlivou scénu Frankovi a Mileně v lázních, kam Františka pozvala. Oproti ní vyniká Světlina obětavost, ochota a laskavost, s jakou ošetřuje i mnohdy nerudného Františka, zahořklého ve svém osudu. Oproti Eliščině vypočítavosti a marnivosti vyniká Světlina skromnost a pokora, s níž přistupuje ke svému osudu, její nekonečná vlídnost, když se s mateřskou péčí ujme a zastane i žárlivé Elišky a jakožto žena mající zkušenost s nešťastným manželstvím jí promluví do duše. Vcelku netradičně se tak hrdinka se sokyní stávají přítelkyněmi, což je umožněno právě hrdinčiným mateřským a výjimečně zkušenějším přístupem, než jakého je schopna sokyně.

Markétčinou sokyní je obdobně Hedvika, původně vážná známá Aleše Lažanského, jeho dědečkem favorizovaná budoucí Alešova manželka, kterou se také stane. Je to dívka rovněž velmi krásná, společensky vysoce postavená, zvyklá na luxus a přepych. Pochází z Alešovy společenské vrstvy jako Eliška z Františkovy. I Hedvika si velmi potrpí na zevnějšek; když Aleš přijde na smlouvanou schůzku do divadla pozdě a ještě v odpoledním šatě, neboť se zdržel záchranou Markétky, která na ulici omdlela hladem, Hedvika, sama v nádherné róbě, mu prudce vyčte jeho nevhodný šat: „Uznáš, že se vedle mne vyjímá jako lokaj“ (Radoměrská 1929: 46). Také ho patřičně potrestá za jeho pozdní příchod, neboť „chtělo se jí hrát na uraženou,“ (tamtéž: 44); přejde k vykání, když mu vytýká jeho prohřešky, ačkoli jinak si tykají, je chladná a odměřená. A také vypočítavá, jak se ukáže, když objasňuje své matce, jež má k jejímu postupu výhrady: „Čím chladněji s nimi jednáš a dáváš jim na srozuměnou, že o ně nestojíš, tím více jsou do tebe zamilovaní. Obskakovat muže a stále mu opakovat, že ho mám ráda, to je mi nechutné“ (tamtéž: 46-47).

Její svazek s Alšem je motivován především finančními výhodami, jež jí muž, kterému by jinak dávala přednost, Alešův přítel doktor Jirsák, nemůže poskytnout. S Jirsákem je však Alešovi krátce po svatbě nevěrná, dokonce měla románek už na svatební cestě, což bylo příčinou prvního rozkolu mezi ní a Alešem. K Markétce, která její nevěru kryje, aby nebyla prozrazena, projeví pouze krutý nevděk, kdy ještě výrazněji vyniká Markétčina vnitřní ušlechtilost, a ze svých poklesků obžalovává ostatní, především Alešova dědečka, jenž sňatek domluvil a nedbal příliš na to, zda se k sobě Hedvika s Alešem povahově hodí. Pouze v závěru románu, kdy Aleš Hedviku odmítne a ona zjistí, že je těhotná, se zdá, že se z ní stala „zcela jiná žena [...] zhroucená hořem a bezmeznou bolestí“ (tamtéž: 330), nicméně zůstává neoblomná, tvrdě prosazuje svůj profit bez ohledu na druhé, jak v jednání s Alešem, jenž ji prosí, aby mu dala volnost, ale Hedvika se odmítá vzdát dítěte, tak s Markétkou. Za tou přichází s pláčem, apeluje na své tragické mateřství a v podstatě je stále stejně sobecká, vyhrožujíc sebevraždou. Ve výrazném kontrastu tak zde graduje Markétčina obětavost oproti Hedvičině sobectví, pro něž se Hedvika nehodlá stát svobodnou matkou, to raději vezme život sobě i dítěti, ani se dítěte vzdát ve prospěch Aleše, aby je vychovával s Markétkou. Její charakterové nectnosti vždy převažují ve zřejmém protipólu k Markétce.

Antagonistkou, jež značně znepríjemní život hrdince *Ženy pod křížem*, Vendly, je Hermína Pakandlová, „živé, roztěkané děvče čiperných pohybů a příjemného zjevu“ (Radoměrská 1932: č. 2, s. 11), obdařené navíc tímto kuriózním jménem. Hermína pracuje jako písarka v tiskařském závodě Vendlina otce a schází se sazečem Hynkem Maternou. Dá mu však jednoho dne košem pro jiného, bohatšího nápadníka, a je to právě tato okolnost, která svede Hynka a Vendlu definitivně dohromady. Když má pak Hermína opět zájem (bohatší nápadník se na schůzce neukázal), Hynek už má jinou, lepší partii. Jakmile Hermína pochopí, že se jedná o Vendlu, zachvátí ji prudká nenávisť: „Hermína se dívala skrytě zlým pohledem, jak Vendla si znovu připíná kytičku na kabátek. Její nitro bouřilo a křičelo vztekle a zběsilo touhou po odvetné pomstě. Šeptala si bledými rty, vzrušena až k nepříčetnosti: 'Pomstím se, jestli je to pravda, pomstím se krutě!'“ (tamtéž: č. 7, s. 12). A svou pomstu dokoná, po Vendlině sňatku s Hynkem se rychle stane jeho milenkou, odvádí ho z domova a svou odvetu si přijde vychutnat přímo k Vendle, když ji zlomenou a nešťastnou pokoří z titulu Hynkovy milenky.

Během návštěvy učiní stejné marnivé gesto, které na počátku příběhu učinila Vendla, „přeložila nohu přes nohu, ukazujíc své úplně nové, hedvábné punčochy, až na kolena“ (tamtéž: č. 33, s. 11). Podívejme se ve stručném výčtu užitých přívlastků na Hermínin vrcholný výstup: „vplula do světnice jako pávice“, „řekla s nestoudným smíchem“, „její

pohled při tom lačně sklouzl po Vendlině zchátralé postavě“, „řekla s netajeným uspokojením“ atd. (tamtéž). Hermína nevidí důvod, proč by se měla za své chování hanbit: „Vždyť to byla moje jediná touha, abych vám mohla někdy hodně ublížit. Zda-li pak víte, že jsem vám jednou přísahala pomstu a že jsem šťastna, že jsem tu pomstu mohla splnit?“ (tamtéž, č. 35, s. 10). Je si plně vědoma svého jednání, dokonce bez obalu přiznává, že Hynek je jí úplně lhostejný, „že už mám miliskování s ním až po krk a že vám ho v dohledné době vrátím s díky zpět. Nechce se mi ho dále živit - to není v mém programu. Byl mi dobrý, dokud měl peníze, ale teď ho zase přenechám vám, má milá!“ (tamtéž).

Představuje se jako vypočítavá, chladně kalkulující žena sledující pouze svůj prospěch a své cíle. Krom toho také krutá: „[...] chtěla jsem se podívat, co jsem z vás učinila. A jsem hrozně spokojena.“ Ba přímo ďábelská: „Jste úplná ruina!“ řekla cynicky. Ďábelské uspokojení se zračilo v její prohnané tváři.“ (tamtéž) Zde přichází ke slovu opět Karel Čapek: „Zlí lidé jsou naprosto zlí; chlípnost, lakota, lež a ukrutnost se spojily, aby povstal ďábel v lidské podobě,“ (Čapek 1931/71: 162). Hermína je takovým ďáblem, neštítí se využít lidské city a slabosti pro své cíle, nemá slitování se svými oběťmi a s krutostí zloduchům vlastní se pase na jejich utrpení.

Má to však opět svou funkci, kterou už díky spojnici mezi Vendlou a Hermínou danou oním gestem s odhaleným kolenem můžeme spatřit - víme, že Vendla nebyla od počátku mravně ryzí hrdinka, nýbrž podobně marnivá, lehkomyšlná a tvrdohlavá jako „dobrodružky“. Proměnila se však a v patrném kontrastu zde sedí před Hermínou, zděšená, ohromená, snažící se zachovat svou důstojnost, vnitřně přitom „hrozně ponížena“. Je to zároveň součástí její proměny, další kříž, který musí nést, další úkol, který musí splnit. Už v této fázi ale vidíme, jak mravně převyšuje svou protivnici; na rozdíl od její chladné vypočítavosti podléhá svým citům, je onou nevinnou, upřímnou hrdinkou, jíž se vnitřní hnutí zračí ve tváři. Stále je tu však patrný rys vzdoru a tvrdohlavosti – „Přece nechcete říci, že byste byla šlechetně obětovala své zájmy zájmům mým?“ - 'Zajisté, že ne!' řekla Vendla vzdorně. 'Milovala jsem Hynka tak silně, že bych o něho bojovala s celým světem, ne jen s vámi,“ (tamtéž) – a proto musí Vendla projít ještě nejtěžší zkouškou (smrt dítěte), aby došla nezbytné pokory.

Z o něco bližší perspektivy můžeme sledovat podobně intrikující počínání Léniny protivnice Oliny. Olina Pazderová byla dřívější známostí (jeden ze stereotypů – bývalá milenka, která se snaží získat hrdinu zpět) Kamila Rýdla, kteroužto známost Rýdl ukončil před svatbou s Annou. Po svém příjezdu do Rýdlova bytu však Anna našla Olinin dopis, v němž ji bývalá milenka líčila jako „zlatonosnou venkovanku“ a dávala vzniknout zdání, že její vztah s Rýdlem nadále pokračuje. Nato Anna opustila Rýdlův byt, odjela do domu po

matce v Lažanech a nečekala na vysvětlení, zasažena ve své hrdosti a pýše. Tentýž dopis nalezne později Léna, díky němu pochopí manželský rozkol mezi Annou a Kamilem a dosadí si jeho obsah do podivného vztahu mezi svým manželem a Olinou, který mezitím při několika setkáních pozorovala. Olinina přichylnost, obratné manévrování, díky kterému se ocitne s Kamilem sama, a její naléhání na obnovu jejich vztahu, dávají Léně částečně za pravdu v jejích domněnkách, že jejich mimomanželský poměr pokračuje (Olina je také vdaná). Co však nevidí, je Kamilovo odmítání Olininých pokusů.

Olina je typem lichotnice a intrikánky, dovedně předstírající přátelství a laskavost tam, kde ve skutečnosti útočí ostrým jazykem a potměšilou podlostí. Tak na plese, kde Léna předvede své karetní umění Olina nenuceně „švitoří nadsazeným hlasem, jak už je to jejím zvykem“, „vypukne v kaskádu drobného smíchu“, když se podivuje nad Léniným uměním napodobit pouťové vyvolavače, jako by „strávila půl svého života mezi komedianty“, a když začne hrát tango, „upře výbojný zrak na Rýdla. 'Nezapomněl jste? Jsme spolu zadáni na tango. [...] Anna jistě dovolí, abychom si spolu zatančili,' řekne sladkým hlasem. 'Vidíte, že dovolíte, drahoušku?'“ (Radoměrská 1941: č. 38, s. 4). Její role v příběhu nakonec není tak zásadní, ustupuje spíše do pozadí, neboť stěžejní se stává Lénina proměna a tajemství její dvojí identity, je však příčinou opakovaného rozkolu mezi manželi a představuje podobně vypočítavý, marnivý a nelítostný typ románových protivnic.

Do našeho výčtu patří také Věra, sokyně Eleny z románu *Krb bez ohně*, bývalá manželka hlavního hrdiny Viléma Kristena. Věra Heranová je herečka, které Elena nosívala klobouky, když ještě pracovala jako kloboučnice. Před několika lety se rozvedla s Vilémem, po šestiletém manželství plném její přílišné pozornosti věnované jiným mužům a Vilémovy žárlivosti. Do příběhu Věra vstupuje při vcelku kuriózní situaci, kdy chce Elena Vilémovi udat falešnou adresu a vzpomene si právě na Věřinu vilu, aniž by tušila, že Věra je bývalá manželka Viléma. Vilém jí nechá na adresu doručit následujícího dne květiny a pozvání na schůzku a je zákonitě velmi překvapen, když do kavárny místo Eleny přijde Věra, potěšena jeho obnoveným zájmem. Na Věřině příkladu si nejprve pojdme ukázat, jak románová sokyně vypadá.

„[...] žena asi třicetiletá, oblečena v rozkošnou róbu z bílého, lesklého satinu. Byla velmi krásná a velmi namalovaná. Vlasy jí planuly nejmódnějším odstínem červeně, v uších jí zářily brilianty a jiné se třpytily i na její obnažené šíji a rukou. Všechno se na ní lesklo, svítilo, zářilo a třpytilo: vlasy, oči, zuby, šaty i klenoty,“ (Radoměrská 1936-37: č. 46, s. 5). Věra je opakovaně líčena jako žena velmi krásná, velmi nalíčená a velmi nápadná. Později se dozvídáme, že je jí přesně dvaatřicet let, je tedy o dvanáct let starší než dvacetiletá Elena. To

má svůj význam, jakožto starší je taková žena také zkušenější a může být tím pádem protřelejší; zpravidla bývá. Tania Modleski poznamenává, že hrdinčina výrazná mladistvost musí být zdůrazněna právě v kontrastu s „tou druhou ženou“ v románu, s tou skutečnou intrikující dobrodružkou („the real scheming adventuress“), která je dost mladá na to, aby byla hrozbou, ale příliš stará na to, aby měla onu nezbytnou nevinnost (Modleski 1982/90: 51).

Při setkání s Vilémem používá Věra impulzivní gesta, „laškovný pohled zpod nastavených brv“ (Radoměrská 1936-37: č. 47, s. 7), což je nahlíženo jako vypočítavost, neboť je nám prostřednictvím Vilémových úvah ozřejmeno, že ho u rozvodového soudu pohaněla, aby získala lepší finanční vyrovnání, a vypravěč nám prozrazuje, že i nyní má Věra finanční potíže, které by obnovení vztahu s Vilémem mohlo vyřešit. Vzápětí si však uvědomí trapnost situace, v níž se díky omylu ocitla, a marnost svých nadějí, že by se prostřednictvím Viléma zbavila finančních potíží i svého „nechutného života“ herečky, který už ji unavoval (tamtéž). Tento prvek lidského pochybení a zklamání může působit zlidšťujícím dojmem, ale u Věry i nadále vítězí vypočítavost– sblíží se s Vilémovým bratrancem Robertem, kterého před lety odmítla pro nedostatek peněz a který se teď vrátil z ciziny s plány na slušný výdělek, stále do Věry zamilován. Může být řešením jejích finančních potíží, a proto se s ním zasnoubí, ačkoli ho porovnává s Vilémem a toto porovnání nevychází pro Roberta lichotivě.

V závěru románu se pak Věra projevuje jako pravá zlá sokyně. Spolu s Robertem navštíví Elenu a Viléma a Věra se Eleně nepokrytě vysmívá a uráží ji – kvůli jejímu původu, předchozímu zaměstnání kloboučnice a především příliš brzy po sňatku narozenému dítěti. „Ach, teď tomu konečně rozumím! Mnoho chudých děvčat se už dobře provdalo pomocí vlastní chytrosti. Nemám pravdu, má drahá?“ (tamtéž: č. 15, s. 19). Když si Vilém vyžádá, aby se jeho ženě omluvila, Věra chvilky samoty s Elenou využije k tomu, aby jí promptně prozradila, že Vilém má v Praze poměr (což je mýlka, jedná se o jednu a tutéž ženu a tou je Elena, viz pojednání o dvojí identitě). Věra zkrátka „nemohla snést myšlenku, že odtud odjede, aniž by položila řádný základ k rozvratu jejich manželství,“ a stala se tak „zlomyslnou, ukazujíc nepokrytě špatné stránky své mělké povahy,“ (tamtéž).

Protivnice se však v románu nemusí nezbytně vyskytovat pouze jedna, vlastně jich v různých rolích bývá vícero. Kupříkladu Vendlina tchýně, matka Hynka, která Vendlu využívá téměř jako posluhovačku a spolu se synem podvodně vyláká peníze na Vendlině švagru, nebo paní Kristenová, studená a pyšná matka Viléma Kristena (stereotyp nepřející tchýně), která dává Eleně nepokrytě najevo své pohrdání a svůj výhradní zájem o dítě, které nosí pod srdcem. To jí také hned po porodu odejme a když se Elena rozhodne právně bránit,

sehraje na ni stará dáma působivou komedii apelujíc na své stáří, krátící se život i lež o posledním přání svého syna Jiřího, zesnulého otce dítěte, to vše „zalknuta d'ábelskou radostí z jejích (*Eleniných*) rozpaků“ (Radoměrská 1936-37: č. 51, s. 6; pozn. dš). Leč nutno podotknout, že paní Kristenová své studené srdce vlivem laskavé a vřelé Eleny vyléčí a ve druhé polovině románu působí jako dobroditelka, i když stále do jisté míry sleduje svůj zájem o udržení vnuka i Eleny ve své blízkosti.

Takové jsou románové sokyně červené knihovny. Projevují jak skrytě, tak nepokrytě ty nejhorší vlastnosti ženské povahy, intrikují proti hrdinkám, ochotné nezastavit se před ničím, co by mohlo ohrozit jejich prospěch. V kontrastu s nimi vyniká výjimečná ušlechtilost, jemná spanilost a vysoká mravní bezúhonnost hrdinek, což je zřejmý účel zkaženosti jejich protivnic. Pouze ve světě, kde existuje „absolutně a nevyhnutelně zlý řád“, jakési archetypální zlo, může současně existovat také jeho opak, absolutní dobro ztělesněné hrdinkou.

Na jedné z našich hrdinek můžeme pozorovat zajímavý případ prolínání kladného charakteru s některými zápornými vlastnostmi, až nakonec klady nabývají vrchu. Tou hrdinkou je Elena z *Krbu bez ohně*. Její charakteristikou pojďme završit naše pojednání o hrdince.

Elena je poměrně chudá kloboučnice, pochází z městské periferie plné „vykřičených hospod“ (Radoměrská 1936-37: č. 52, s. 7) a do manželství s Vilémem vstupuje zatížena hříchem své nemanželské lásky s Jiřím. Elena s ním otěhotněla, ale Jiří nešťastnou náhodou zahynul a požádal staršího Viléma, aby se o ni postaral. Elenina macecha však oba bratry zaměnila a myslíc, že jedná s Jiřím, přiměla Viléma ke sňatku s Elenou. Ten k celé záležitosti přistupuje jen jako k formální povinnosti a nemá vůbec v úmyslu s Elenou manželsky žít, pořídí jí proto samostatnou vilu nedaleko rodinného panství. Elena je tak nucena žít velmi osaměle a svou frustraci směřuje proti Vilémovi. Když jí pak paní Kristenová odebere dítě, vydá se pro právní pomoc do Prahy, kde dochází k prvnímu setkání tváří v tvář s Vilémem. Ten ovšem nemá tušení, že mluví se svou zákonnou manželkou a Elena mu to ani neprozradí. Postupně totiž pojme plán na to, jak se Vilémovi pomstít – přiměje ho, aby se do ní zamiloval, a pak ho opustí. Eleně však od počátku chybí vypočítavost a chladný rozum jejích sokyň. Podléhá naplno svým emocím, aniž by cokoli podobného plánovala předem, teprve průběžně si uvědomuje, že se chce pomstít, a neúspěšně v sobě potlačuje jakékoli jiné city k Vilémovi. Sice se dokonale přetvařuje, když uvnitř cítí prudkou nenávisť, zatímco navenek se sladce usmívá, její chování je však jako by omluveno právě těmi prudkými emocemi. Neboť i přes svůj počáteční odpor začíná k Vilémovi pocíťovat čím dál tím větší sympatie, až je nakonec ochotna vše mu odpustit.



Určující je však v tomto případě Vilémův poměr k Eleně. Takto si ji Vilém představuje, když ještě chodí s Jiřím a ten usiluje o povolení paní Kristenové ke sňatku s ní: „Zvláštní, že ji nikdy neviděl, byl však přesvědčen, že má vlasy hodně nakrátko přistřižené, drzý nosík nahoru ohrnutý, kulatý naivní obličejík a hezké nohy. Samozřejmě, že se strojí po módě do kalhotové sukně, jíž nosí tvrdošíjně ráno, v poledne i večer a zbožňuje Jiřího, poněvadž to je 'správný chlapec',“ (tamtéž: č. 36, s. 11). Vilém má vůči Eleně celou řadu předsudků, vůči prostředí, z něhož pochází, v čemž ho utvrdí také rozhovor s její macechou – kartářkou, a především pak vůči jejímu hříchu, jehož se dopustila s Jiřím. Když se pak setkává s Muškou, jak Eleně přezdívá, ani v nejmenším ho nenapadne, že by to mohla být jeho žena, neboť Muška je vybraně oblečená, okouzlující, kultivovaná. Při jedné z prvních schůzek spolu vedou následující rozhovor:

„[...] Ženy vyhledávají mužské společnosti jen ze dvou důvodů: buď ze sympatií nebo z vypočítavosti.’

Tu se lehce zasmála:

‘Vehnal jste mne do úzkých, pane Kristene. Nezbyvá mi nic jiného, než doznat vám své sympatie.’“ (tamtéž: č. 45, s. 13; pozn. dš)

Pro ženu je nepřípustné doznat se k vypočítavosti, ačkoli právě v případě Eleny je tato motivace sporná. Autorka ji nepředstavuje jako vypočítavou a my, jakožto žánru znalí čtenáři, víme, že se jedná o hlavní hrdinku, která nevyhnutelně směřuje k milostnému srozumění s hlavním hrdinou. Tudíž ani v případě, že její chování by tomu z objektivního hlediska nasvědčovalo, ji nepodezíráme z vypočítavosti a intrikánství. Víme, že dříve či později pochopí svůj omyl a její pocity se zásadním způsobem obrátí od domněle nenávistných k láskyplným. V podstatě jí její nenávisť nikdy tak úplně nevěříme; hrdinčin vztek a frustrace jsou stále obraceny ve způsob, jak potěšit muže, jak ho pobavit (Modleski 1982/90: 47). „Revolta je možná zbytečná, ale může být alespoň rozkošná; ženy stále mohou být „krásné, když se zlobí“, pokud ne efektivní,“ (tamtéž), což dokonale ilustruje následující scéna:

„Pohlédla na něj s obočím nachmuřeným a poněvadž viděla, že se Vilém směje, vzplanula ještě větším hněvem.

‘Prosím, vystupte,’ zažádala kategoricky. ‘Až pocítím touhu spatřit vás, zatelefonuji vám.’

Řekl klidně: ‘Tak? Snad si nemyslíte, že se s tím spokojím? Co když vůbec nepocítíte touhu spatřit mne? [...] Ne, milá Muško. Příliš jste mi přirostla k srdci, než abych vás lehkomyšlně zahodil sotva jsem vás našel.’

V jeho hlase bylo cosi, co ji smiřovalo s jeho drzostí. Musila se opravdu přemáhat, aby podržela zlostný výraz své tváře.

'Prosím, vystupte!' řekla ještě jednou hrozivým tónem, ale Vilém se přívětivě usmál, nejevě ani trochu strachu. 'Vůz jsem najal já,' řekl klidně. Musila byste vystoupit vy. [...]' [...] Vilém vykřikl nadšením, zasunuje opět sklo. 'Slyšela jste? Dvěštěpadesát kilometrů! Jaké štěstí jezdit s vámi takhle až do rána!'" (Radoměrská 1936-37: č. 46, s. 4).

Podle Modleski se na jedné straně jakožto čtenáři identifikujeme s hrdinčným vztekem a frustrací. Na druhou stranu však vzhledem k dodržování pravidel formule a k naší touze po šťastném konci jedna naše část chce, aby muž viděl hrdinku jako troufalé rozkošné stvoření spíš než jako skutečnou rebelku (Modleski 1982/90: 47). Je to součást hrdinčina sebe-popření, které je nucena podstoupit; vzdává se i svého vzteku a svých agresivních instinktů (tamtéž).

Jedná se o tak silnou součást daného schématu (antipatie hrdinů se postupem děje mění v sympatie a lásku), že můžeme říct, že hrdinka opravdovou rebelkou nikdy ani být nechtěla. Elena má jistě oprávněné důvody cítit vůči Vilému Kristenovi vztek a snad i nenávisť za jeho pohrdání a odpor k ní. Víc než co jiného však od samého počátku touží být milována a dosáhnout svého vysněného štěstí - založit hřejivý rodinný krb, který by už pak nikdy nebyl „krbem bez ohně“, prolomit tak svou osamělost. Jedinou překážkou se pak pro ni stává „zbabělý stud a bezmezná úzkost, že by ji mohl od sebe odstrčit jako nečistou věc, pln starého opovržení k holce z periferie, jež ztratila svou čest,“ (Radoměrská 1936-37: č. 49, s. 10). Motivem pro skrývání ženiny identity je tedy opět strach z mužova opovržení, pro jeho lásku se hrdinka snaží učinit ze sebe někoho jiného, vznešenou dámu, kterou by mohl milovat. Překonala své překážky, na rozdíl od dobrodružných románů překážky vnitřního rázu, tedy svou raněnou hrdost, touhu se pomstít, svůj vztek. Klady začínají převažovat nad těmito zápornými emocemi, výrazným zlomem je pak opět mateřská oběť, když Elena na naléhání paní Kristenové nechává své dítě žít u babičky a sama ho často navštěvuje. Cítí totiž, že by bylo „hříchem ztrpčit jí (*paní Kristenové*) novou bolestí dny, jež měly by být prozářeny sluncem“ (tamtéž: č. 51, s. 6; pozn. dš). Zůstává ostatně klidná, neboť „v jejím mateřství je pevná záruka jejího životního kladu“ (tamtéž). Když ji pak paní Kristenová vidí s dítětem v její čisté blaženosti, zastydí se dokonce za svoje lži a křivdu na Eleně spáchanou. Mateřská láska jakožto dost možná nejsilnější klad ženina charakteru dokazuje klady hrdinčiny povahy i jejím protivníkům.

Elena sama sebe nevnímá pro svůj hřích jako *špatnou*, byla jen *nerozvážnou*, když se vzdala Jiřímu a „žádný jiný přečin netíží její svědomí“ (tamtéž: č. 52, s. 7). Ptá se Viléma:

„Co žádáte od ženy, Vile?“ – „Především mravní bezúhonnost a pak duševní noblesu.“ Tato odpověď poskytuje nám vše, co ještě potřebujeme vědět o charakteru hrdinky. Neboť jakkoli je Vilém předpojatý, jakkoli se Elena domnívá, že vznešenou dámou, za níž se vydávala, se nikdy nestane a zůstane navždy jen dcerou holiče a kartářky, jsou to právě tyto dvě vlastnosti, kterých musí jako hrdinka nezbytně dosáhnout a kterých také dosahuje. Neboť Elena si získává přízeň nejen paní Kristenové, ale všech lidí v okolí čímsi, „co nelze ničím na světě získat – ani zlatem, ani školským vzděláním, ani usilovnou snahou – cosi, s čím se člověk rodí: vznešené srdce“ (tamtéž: č. 1, s. 11). Je charakteristická „klidnou vnitřní silou, milým úsměvem a prostou otevřeností“ (tamtéž: č. 2, s. 11) a to vše dohromady z ní činí vznešenou, duševně noblesní a mravně bezúhonnou ženu. Duševní noblesu se odráží i v jejím zevnějšku; je popsán mj. slovy „hezká a štíhlá jako moderní amazonka“ (tamtéž). Až nakonec i Vilém k ní pocítí „bezděčnou úctu“ a vidí ji před sebou „tak křehkou a nežnou a její ruce tak drobné, téměř dětské“ (tamtéž: č. 10, s. 7), že pocítuje jako svůj hřích dopustit, aby se musela starat sama o sebe. Vnějškové rysy se opět propojují s vnitřními a vidíme, že veškeré případné spojnice mezi hrdinkou a sokyní musejí být smazány a hrdinka musí dospět ke svému kladnému pólu.

Shrňme si nyní získané poznatky o schematičnosti postavy hrdinky a pokusme se formulovat z toho vyplývající žánrová pravidla. Hrdinka musí být mladá. Hrdinčin zjev a jednání musí podporovat charakterový rys naivity, popř. nevinnosti. Z důvodů, které přímo souvisejí s hrdinčiným charakterem a vztahem čtenáře k protagonistce, musí být příběh vyprávěn ve třetí osobě. Vysledovali jsme v podstatě dva modely hrdinčina vývoje - hrdinka může být ryzí od počátku anebo ctnosti teprve dosáhnout, zosobněním ctností se však stává takřka bezvýhradně na konci – hrdinka by měla dospět ke svému kladnému pólu, překonávajíc své případné záporné vlastnosti. Hrdinka musí smýšlet a jednat v duchu teze pravé lásky, která překonává všechny překážky i za cenu nejvyšších obětí. Hrdinka nesmí vědomě upřednostňovat své osobní zájmy a tužby před vyššími mravními ideály obětavosti a ušlechtilosti, které současně konstruuji sekundární, výchovnou funkci románu.

## **Hrdina**

Kladným protějškem k ústřední postavě románu červené knihovny, hrdince, je pochopitelně hrdina. Na mužských protagonistech našich vybraných románů se pokusíme vysledovat některé tradiční stereotypy hrdiny, schémata, která se s ním pojí, a pravidla toho, jaký by měl hrdina být. Představíme si je tentokrát přímo v porovnání s jejich antagonisty.

Ideálem hrdiny od samého počátku příběhu, jakýmsi ryzím hrdinou je Pavel, syn Julie ze *Srdce v soumraku*. Pavel, ačkoli matkou přehlížený a odstrkovaný, je od útlého dětství skromný, hloubavý, pokorný, svou matku bezmezně miluje a je pro ni schopen nejrůznějších obětí. Kupříkladu se smíří s tím, že ačkoli je z dětí nejnadanější, z finančních důvodů půjde studovat na reálku protěžovaný Petr, přestože se hůře učí. Petr je vůbec jeho pravým protikladem, je marnivý, sobecký, sebestředný, bezcitný až krutý, je to „pyšný nadutec“ (Radoměrská 1936: 322), čemuž odpovídá i jeho útlý, světlý, bledý zevnějšek. Oproti tomu Pavel je „abnormálně vzrostlý a ačkoliv byl zcela štíhlý, čišela z něj animální síla tělesně pracujícího člověka. Jeho tvář však byla tváří inteligenta, s hlubokýma, myslivýma očima, hrdým čelem a energickou bradou. Ušlechtilost a čistota myšlenek [...] činila jej pozoruhodným a také oblíbeným u všech, s nimiž přicházel do styku“ (tamtéž: 109). Pavel je nesmírně pracovitý a vynalézavý, také však pokorný a disciplinovaný. Sám říká: „Nejdříve musím něco dokázat, něčím být a něco v životě znamenat a pak chci teprve sklízet ovoce své námahy,“ což továrník Jánský, u něhož je Pavel zaměstnán, označuje za „zdravou ctižádost“ (tamtéž: 314-315). Od počátku má v sobě vysoké mravní hodnoty, což dokazuje jeho rozhovor s dcerou Jánského, Celinou: „Žít kladně,“ pravil vážně, „to znamená; pracovat, nehřešit a starat se o svou duši více než o tělo, milovat všechny své bližní, nikomu vědomě neublížit a pomáhat slabším a potřebným. Krátce: žít čistě a prospěšně a být povšechně dobrým člověkem [...]“ (tamtéž: 349).

I Pavla sužuje častý rys hrdinů – žárlivost a to když se o Celinu z ryze vypočítavých důvodů uchází jeho bratr Petr. Neplete se jim však do cesty, plní opět matčino přání, aby nepřekážel Petrovi, své city však dlouho utajovat nedokáže a Celina mu nakonec dává přednost, poznávajíc v něm jeho charakterové ctnosti. Když se na scéně objeví Pavlův pravý otec, ředitel uhelných dolů Svatoš a po smrti vyměněného syna Jana se k němu hlásí, Pavel se nenechá zmámit ani zviklat, s otcem se rozumně domluví a zůstává věrný své matce Julii, za což je konečně odměněn její láskou a vřelostí. Je však nesmírně pokorný a podobně čistě nevinný jako ryzí hrdinky i ve chvíli vrcholného milostného srozumění s Celinou – ačkoli je okolnosti přivedou do velmi blízkého fyzického kontaktu, Pavel sedí strnule a úzkostlivě dbá, aby se Celinou nedotkl, neboť ona nad ním stojí společensky tak vysoko a on je jen z chudé rodiny. Přeci však neodolá silnému nutkání a když Celina předstírá, že spí, vtiskne jí polibek na skrář. Je přešřásten, když Celina opětuje jeho city, ale nevrhá se zaslepeně po svém štěstí. „Chci, abyste na mne byla hrda, abyste nikdy v životě neměla pocitu, že jste své srdce dala někomu, kdo toho nebyl hoden. Chci vyrůst vlastní silou tak, abych vám byl roven, abych vám mohl pohlížet přímo do očí [...]“ (tamtéž: 430). Pracuje pro matku, aby měla klidné a

spokojené stáří a pro Celinu, aby dostala silného, pevného a chytrého muže, a v tom je jeho životní cíl a smysl.

Jakým mužem je třeba být, aby si vysloužil hrdinku, ozřejmuje také jedna z vedlejších linií příběhu sledující vztah nejmladší Juliiny dcery Helenky a jejího milého Kaliny. Helenka mu vyčítá: „Nikdy nepoznáte rozdíl mezi tím, co mluvím a co bych vlastně chtěla říci“ (tamtéž: 252), a protože Helenka mohla milovat jen pevného a silného člověka, nerozhodný a plachý Kalina se takovým mužem musel stát, nechtěl-li ji ztratit.

Obdobný rys snahy vypracovat se sám od úplné píky vykazuje také třicetiletý František Nor, hrdina *Světla jeho očí*. Poté, co se mu vrátí zrak a Světla zmizí, nahlíží na svůj dosavadní zahálčivý život velmi kriticky, a přestože je bohatým synem továrníka, začne pracovat v otcových železárnách jako inženýr-začátečník, kdy vykonává v podstatě veškerou montérskou práci dělníka, neboť práce je smyslem života zdravého člověka. Pociťuje to jako svou morální povinnost, „člověk by neměl být zámožným, dokud jsou jiní chudí“ (Radoměrská 1934-35: č. 52, s. 6). To způsobí jeho proměnu z lehkomyšlného pohodlného mladíka v opravdového muže, je v něm nyní „tolik mužné síly“, až před ním Eliška pocítí bezděčně úctu (tamtéž: č. 52, s. 7). Musí však v sobě překonat na své cestě za štěstím ještě leccos, především svou „dětinskou žárlivost“, kvůli níž chce všechnu pozornost pro sebe, žádá si „výlučnou sympatii osob, jež měl rád“ a žárlí dokonce i na vlastního otce (tamtéž, č. 8, s. 18), což je rys, který mu brání být opravdovým, tedy dospělým a vyzrálým mužem.

Velmi pracovitým a možná až příliš dbalým společenských konvencí je Kamil Rýdl ze *Zámku na písku*. Kamil je šarmantní muž, „velký, štíhlý pětatřicátník jemných způsobů, podélného obličej, s poněkud vysedlými lícními kostmi a vyčnělou bradou. Nebyla to tvář příliš krásná, byla to však tvář inteligentní a zajímavá, s klidným, chytrým, hluboko zasazeným očima. V jeho povaze byl na prvý pohled patrný rys chladné zdrženlivosti [...], choval se něžně a galantně [...]“ (Radoměrská 1941: č. 22, s. 4). Takto působí o něco později na Lenu: „Je neobyčejně velký. Ramena má chlapsky široká, jinak je však štíhlý jako jinoch a obličej má jemný a úzký. Jeho oči, ocelově šedé a chladné, shlížejí zasmušile na Lenu“ (tamtéž: č. 32, s. 4).

Kamilovou největší starostí – a také slabostí – je však jeho strach o svou dobrou pověst. Neustále se ohlíží na to, „co by tomu lidé řekli“ (tamtéž: č. 36, s. 3). V tomto ohledu je do sebe zahleděný, poněkud pokrytecký a pyšný. Má také rys jakési nedospělosti, která se projevuje především v jeho žárlivosti na Lenu a je přímo připodobněna k situaci, kdy mu jako malému kamarádi sebrali oblíbený míč; Léna je pro něj hračkou, jíž žárlivě střeží před ostatními, kteří by s ní mohli nešetrně zacházet. Jeho přílišné dbání na dobrou pověst,

předsudky a sobectví jsou vlastnosti, jež jsou také nejčastěji konfrontovány a zkoušeny - tak dlouho, dokud je v sobě nepřekoná a nedá přednost lásce k Léně, třebaže komediantce. Tímto okamžikem se stává Mužem, který je schopen nabídnout ženě tu pravou oporu: „Jsem tvou skálou, Anno, jsem tvým bezpečím. Můžeš hledět budoucnosti klidně vstříc. Ať se stane cokoli, stojím při tobě. Neboj se ničeho, svěř mi svůj život a věř, že ti bude dobře“ (tamtéž: č. 49, s. 7). Oproti němu komediant Václav s „širokou všedně hezkou tváří, větrem ošlehanou a zbrázděnou, ačkoli je mu teprve pětadvacet let, [...] s tmavým, nasupeným obočím, neklidnými očima a zdravými zuby“ (tamtéž: č. 21, s. 3.) nepřekoná svou žárlivost a zapálí srub, v němž je té noci Anna (domněle Léna) s Hadriánem. O svou lásku tak přichází navždy.

Podobné rysy zdrženlivosti a tiché mučivé žárlivosti vykazuje také hrdina *Krbu bez ohně*, Vilém Kristen. Vilém je bohatý bankéř ze starobylé patricijské rodiny, který byl už dvakrát ženatý. Je obecným rysem, stereotypem u hrdinů, jak jsme viděli v pasáži o sokyních ve výčtu jejich bývalých partnerek, že nebyvají bez zkušeností. Vilém je v tomto směru se dvěma nepovedenými manželstvími nadprůměrně zkušený, nicméně tato zkušenost zakládá především jeho nedůvěru v ženy. Proto také jsou jeho předsudky vůči chudé kloboučnici, která otěhotní s jeho bratrem, tak vysoké, proto na ni posléze také tolik žárlí, neboť je poznamenán předchozími zkušenostmi. „Byl hodně velký, jako ostatně všichni z jeho rodu a jeho štíhlost hraničila s hubeností. Ale tvář měl hezkou, byť trochu bledou a zasmušilou a jeho vlasy byly husté a černé jako u mladíka, i když právě v tomto měsíci dovršil čtyřicítka“ (Radoměrská 1936-37: č. 36, s. 10). Svě matce je povinován bezpodmínečnou poslušností a oproti mladšímu lehkovážnému bratru Jiřímu je pečlivější, snaživější a ctižádostivější. Zároveň však „jeho povaha vykazovala jemnější citové složky než povaha Jiřího a hraničila mnohdy se sentimentalitou“ (tamtéž).

Působí jako chladný, střízlivý, zdrženlivý člověk, o to víc se však dovede bláznivě zamilovat do své Mušky, být náruživý a roztoužený. Dokonce se cestou na schůzku marnivě shlíží ve sklech výkladů. Vůči Eleně je však zatvrzele nepřístupný, své manželství s ní vnímá jako svou oběť (prvek mužské oběti, ale zde falešný, pokrytecký), neboť „křivdil všem [...] on, jediný spravedlivý a dobrý mezi tou mravní chátrou“ (tamtéž: č. 52, s. 7). Jeho úkolem je překonat své předsudky a svou hrdost, vidět své chyby, které mu Elena v hádce vyčte – že je pyšný a zaslepený sebeláskou. Díky lásce k Eleně se Vilém stává citlivějším vůči svému okolí, ačkoli stále není „dosti silný, aby se vystavil nebezpečí, že jeho pýcha a hrdost utrpí novou porážku“ (tamtéž: č. 11, s. 10). Pravou lásku mu ukáže až konfrontace se správcem Petrákem, který je do Eleny zamilovaný a vydává se jí hledat za bouřky do lesa nehledě na své bezpečí a pohodlí; prozradí Vilémovi, že si cení jejího života právě tak jako svého, a

Vilém prozře. Odhodí svou sebelásku a vydává se Elenu hledat také. Jenže Petrák ji najde dřív a Vilém je podroben poslední zkoušce prostřednictvím své žárlivosti, která ho prozatím vždy stahovala stranou. Ve vrcholné dramatické scéně v závěru románu se konečně stává mužem činu, vrhne se na Petráka, který právě vyznával lásku Eleně, popere se s ním a křičí: „Žena Viléma Kristena je pro jiného nedotknutelná, rozumíte, a já ztrestám vlastní rukou každého, kdo na to zapomíná!“ To je pro Elenu dostatečným důkazem jeho náklonnosti. Vilém je odměněn Eleninou jemnou, něžnou láskou, odměněn za svou „nekonečnou sílu vůle, jež láme všechny Petrákovy naděje“ (tamtéž).

Román *Žena pod křížem* se vymyká zvyklostem červené knihovny v tom, že vlastně nemá hrdinu v pravém slova smyslu. Protřelého a vypočítavého Hynka Maternu za hrdinu jistě považovat nelze. Vendla zkrátka na svého hrdinu ještě čeká, neboť v její linii byl primárním morální vývoj jí samé. Ovšem hrdinou vedlejší linie, která se především na začátku s Vendlinou linií stýká a dále prolíná, je advokát Petr Hodaň.

I Petr už je starší, je mu přes čtyřicet a je vdovec, dokonce má téměř dospělého syna. Jeho úsměv „odhalil dvě řady velkolepých zubů a zjasnil celou Hodaňovu tvář s mírně nažloutlou pletí, pravidelných, ano, téměř krásných rysů. Měl široké čelo myslitele, ostrý nos, úzké rty a výraznou bradu a husté, hnědé vlasy. Jeho postava byla neobyčejně vysoká a chlapecky štíhlá a svižná“ (Radoměrská 1932: č. 2, s. 11). Navzdory svému věku se však cítí být pětadvacetiletým mladíkem, pěstuje sporty, cvičí a dbá o svůj zevnějšek s přehnanou úzkostlivostí. „Stále se mu zdálo, že jeho dosavadní život byl jen předehrou k tomu, co teprve přijde – čekal něco zvláštního, krásného a bohatého na dojmy a byl přesvědčen, že to přijde a že to bude teprve vrchol jeho života“ (tamtéž).

Právě strach ze stárnutí je Petrovou slabinou, kvůli němu se dokonce zbavil i svého syna a poslal ho ke strýci na Moravu, aby si zachoval „ilusi věčného mládí“ (tamtéž). Shlédne se ve Vendle, živelné a svérázné dívce, ale ta ho odmítne se slovy, že je pro ni příliš „měkký a poddajný a hodný a trpělivý a něžný,“ zatímco Vendla potřebuje muže pevného a silného (tamtéž: č. 5, s. 12). Vemluví mu však svou mladší sestru Sášu, citlivou a poddajnou, plachou dívku, která doma strádá otcovým nezájmem. Hodaň je trpce zklamán, když ho Vendla odmítne, ale ujme se jejího nápadu oženit se se Sášou poměrně rychle, neboť tím zakryje před společností své fiasko s Vendlou. „Vždyť i on byl jen člověkem, který své slabosti rád kryje pod rouškou lepších citů“ (tamtéž: č. 10, s. 9). To, čeho se však nejvíc bojí, se stane realitou, neboť Sáša je ve věku jeho syna Gustava a když Gustav přijede za otcem do Prahy, mezi mladými lidmi vznikne milostné vzplanutí. Věčně zaměstnaný Petr se nemůže věnovat své ženě tolik, kolik by si ve své rozmařilosti přála, a Gustav tak naplňuje její nudné dny. Iluze

věčného mládí Petra dostihne a teprve, když je připraven postavit se jí čelem, situace se za dramatických okolností rozřeší a Sáša pochopí, ke komu chová pravou náklonnost.

Typem podobně měkkého a poddajného muže je také náš poslední hrdina Aleš Lažanský, jehož případ je poněkud atypický. Aleš je krásný chlapec, dobrák, povahy přímé a poctivé, ale poněkud zženštilý, povolný, nerozhodný a nesamostatný, vše podstatné včetně výběru nevěsty za něj rozhoduje jeho dědeček. I on je obdařen elegantní, vysokou postavou s rozložitými rameny a velkým bohatstvím v podobě továrny na cukrovinky, kterou spravuje dědeček. Toleruje a přehlíží i nevěru své ženy, avšak když má být za ni potrestána Markétka, vzepře se a za Markétku se postaví: „Z chlapce žensky měkkého, poddajného a nesamostatného přerodil se v jedné chvíli v muže, jenž nesnese nad sebou nadvlády“ (Radoměrská 1929: 280). Teprve takový hrdina, který je schopen vzít život do svých rukou, dosahuje hrdinky.

Nicméně příběh Aleše a Markétky je, jak už jsme viděli, atypický. Aleš v závěru románu sice protrpí noc bojem za svou lásku, avšak nepozná, že Markétka lže, aby mu přinesla štěstí, je ochoten uvěřit v její malost a bezcharakternost a tím ztrácí právo na štěstí po boku své pravé lásky. Objevuje se nový hrdina, učitel Jan Bělohlávek, který působí spíš jako „nehrdina“ – postava pomenší a trochu neohrabaná, milý, skromný a tichý človíček s mírnými, hnědými očima a velkými, nemotornými, zahradní prací zhrublýma rukama. Učiní však navýsost hrdinské gesto – zachrání Markétku před sebevraždou a jeho tichá, nenáročná, trpělivá láska, která je ochotna smířit se i se stínem Aleše, jenž stojí zpočátku mezi ním a Markétkou, nakonec vítězí.

Zajímavé je, že právě příběh *Její veliké oběti* má své dva výrazné mužské antagonisty. Student Váša, zamilovaný do Markétky, ale závistivý, žárlivý a slabošský, který posílá anonymní dopisy ve snaze prozradit Hedvičinu nevěru a uškodit tak Alešovi, jež se ovšem míjejí účinkem. A doktor Jirsák, tvářící se jako Alešův přítel, který mu ale z vlastních prospěchářských pohnutek svádí ženu, je typem vypočítavého světáka, jakýsi protipól rozmařilé Hedviky. Jirsákovy intriky jsou o poznání účinnější; dosadí Markétku k Alešovi do kanceláře, aby tak přispěl k rozpadu jeho manželství s Hedvikou, a v pravou chvíli dokonce Alešovi pod rouškou upřímného přátelství prozradí pravdu o svém poměru s Hedvikou. I mužští antagonisté svými vlastnostmi podtrhují kladný charakter hrdinů.

Takoví jsou hrdinové. V drtivé většině případů neobyčejně vzrostlí a přesto štíhlí, tvořící tak jakýsi protiklad k drobným a něžným hrdinkám. Zpravidla starší a zkušenější, vyvažují tak hrdinčinu nevinnost a naivitu. Takřka zpravidla bývají velmi dobře finančně zabezpečeni a vysokého společenského postavení, schopni zajistit hrdince spolu



s manželstvím nabytí pohádkového bohatství. Nejběžnějším prvorepublikovým stereotypem je v tomto ohledu bohatý továrník, advokát, případně lékař, ačkoli jak jsme viděli v případě lékaře Jirsáka, podobných stereotypů se dá využít i u záporných postav. (Sirovátka<sup>19</sup> jmenuje ještě vědce a umělce, Janáček s Jarešem<sup>20</sup> pak inženýra, podnikatele, pilota.) Bývají střízliví a zdrženliví, a snad právě proto je jim potřeba oné typické žárlivosti, aby projevili svou lásku k hrdince, ačkoli se zároveň jedná o dětinskou, nevypělou vlastnost. Jejich úkolem je překonat své vlastní slabosti a nectnosti, dospět v muže, který si hrdinku, často již proměněnou v určitý ideál ženy, zaslouží a bude jí náležitou oporou. I hrdinové tedy spějí ke svému kladnému pólu, jenž je podmínkou pro dosažení milostného štěstí. Pokusme se formulovat, jak by měl výsledný hrdina vypadat: měl by to být muž pevný ve svých zásadách a vůli, spravedlivý, mravně vyspělý, ochoten pracovat pro dobro svých bližních, podobně nezištný a obětavý jako hrdinka – ta je silná ve svém mateřství, hrdina pak v opoře, jíž je schopen poskytnout hrdince, potažmo své rodině. Zcela zásadní pak je, že hrdina musí v hrdince rozpoznat Tu Pravou, k čemuž mu napomáhají právě indicie v podobě hrdinčiny nevinnosti, nesobeckosti a nezištnosti, skromnosti, která nepřipouští prozrazení zásluh či obětí, jimiž se hrdinka zasadila o štěstí hrdiny či jiných postav. Hrdinovým úkolem je všechny tyto indicie zpozorovat a správně dešifrovat.

Pozn.: V meziválečném období se ustálily především dva tradiční stereotypy mužských postav – stereotyp šlechtného elegána a mužného kavalíra (Mocná, Peterka a kol. 2004: 87). Poznamenejme, že v současné době se tento základní rys hrdiny poněkud proměnil, jeho gentlemanství se alespoň na první pohled kamsi vytratilo a hrdina nabyl rysu výrazného cynismu, výsměšnosti a agresivity vůči hrdince, jak rozvádí Modleski ve svém pojednání o harlekýnkách (Modleski 1982/90). Ideologie červené knihovny však toto chování vysvětluje jako poněkud neobratný výraz hrdinových sympatií pro hrdinku, prozrazující jeho určitou emocionální podřadnost vůči hrdince (tamtéž: 40-42). Dodejme, že dnes by jedněmi z nejběžnějších stereotypů byli v tomto duchu také osamělý bručoun a napravený hejsek (specificky pro žánr historické romace, jakýsi moderní podtyp červené knihovny).

### **Dějová schémata**

Dějová schémata jsou zřejmě nejrozsáhlejší skupinou „osvědčených panelů a sekvencí“, jak o nich mluví Sirovátka (Sirovátka 1990: 47), jsou jedněmi z nejzřetelnějších schémat červené

---

<sup>19</sup> Sirovátka, Oldřich: *Ach, ta láska. Průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 15.

<sup>20</sup> Janáček, Pavel; Jareš, Michal: *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 34.

knihovny. Mezi dějem a postavami panuje čistě vymezený vztah – „čím složitější děj, tím jednodušší figury“ neboli „má-li být situace napínavá, nesmí být Cecílie napínavá“ (Čapek 1931/71: 161), čímž se nám dodatečně potvrzuje a zpětně objasňuje modelovost postav. Jedním z důvodů, proč mají postavy modelový charakter, je právě jejich souvztažnost k ději – aby děj mohl být dostatečně napínavým a epickým a aby postavy mohly být nositeli takového děje, musejí nutně být jasně a zřetelně vystavěné, stereotypní, modelové. „Člověk, který má osobní vlastnosti, je především nositelem svých vlastností; nemůže tedy být čistým nositelem děje“ (tamtéž). A v populární literatuře je zdůrazněna právě složka dějová. Zde se opět nabízí paralela s pohádkou, neboť i v červené knihovně platí, že „čím více a větších překážek, [...] čím svízelnější a složitější situace, kterou musí hrdina překonat, tím lépe“ (Strohsová 1966: 133). Předesíláme však, že dějovost má v červené knihovně svou specifickou podobu (viz závěr).

Základní dějová kostra je předem daná: hrdinka a hrdina se seznámí,<sup>21</sup> zamilují se do sebe a nalézají spolu dokonalé milostné souznění, jímž se započíná jejich společný partnerský život. Tato dějová kostra je „permanentně oživována rozmanitými překážkami, které se stavějí zamilovanému páru do cesty, podobně jako v pohádkách stupňují epické napětí a oddalují očekávaný happy end“ (Mocná, Peterka a kol. 2004: 86). Příčinou těchto komplikací bývá odlišný sociální původ milenců, nevyjasněná minulost, momentální citové selhání, vazby k dalším partnerům, intriky nepřejících, ale i osudové náhody (tamtéž), často v nejrůznějších obměnách a kombinacích. To, co totiž čtenář červené knihovny na daných dílech oceňuje, je právě překvapivá kombinace ustálených dějových prvků a popularita jejich autorů se odvíjí zejména od schopnosti dovedně zacházet se schémata žánru.

Červená knihovna je, jak se tradičně uvádí, založena na třech fabulačních modelech (Mocná 1996: 96-97). Nejstarším z nich je sociální fabule, zakládající dějové komplikace na odlišném sociálním původu milenců. Jak však poznamenává Mocná, tento model ve skutečnosti v červené knihovně příliš uplatňovaný není, jedná se spíše o jedno z východisek žánru a určitý tradiční stereotyp, který se odráží ve výchozím postavení hrdinů. Tak hrdinka pochází zpravidla z chudého prostředí, kdežto hrdina bývá bohatý a společensky na výši, jejich odlišné společenské postavení však není původcem překážek v jejich lásce.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Jedná se obecně o „důležitý okamžik pro vztah budoucích milenců“ (Holanová 2005/2006), může jím být buď seznámení nebo jiný okamžik, kterým se „půda pro setkání připravuje“. Může jít např. i o opětovné setkání milenců po delší době, návrat jednoho z nich apod.

<sup>22</sup> Srov. Cawelti 1976, s. 42: Cawelti zmiňuje „the Cinderella formula“, formuli Popelky neboli v českém prostředí známé a neméně pohádkové „jak chudá dívka ke štěstí přišla“. Podle nás se jedná o prolínání sociální fabule a fabule vzestupu.

Druhým modelem je fabule nelásky, zřejmě nejrozšířenější a nejoblíbenější fabulační model červené knihovny. Jedná se o situaci, kdy se počáteční vzájemná antipatie až nenávisť hrdinů postupně přemění v hlubokou a trvalou lásku. V tomto fabulačním modelu se uplatňuje velké množství nejrozličnějších a nejpestřejí obměňovaných peripetií. Otázka, proč se jedná o tak čtenářsky oblíbený fabulační model, by byla dle našeho názoru hodná širšího prozkoumání. Mocná k tomuto pouze naznačuje, že tato fabule „má v sobě (zejména pro ženské publikum) jakousi elementární psychologickou přitažlivost“ (tamtéž), zcela jiný pohled nabízí již na několika místech citovaná studie Tanii Modleski a něco jsme také naznačili při konstatování, že tento typ fabule velmi dobře souzní s výchozím stereotypem hrdinky – pociťuje a dává-li najevo antipatie k hrdinovi, jen těžko může být obviněna z osnování sňatku a získání jeho bohatství.

Třetím typem je fabule vzestupu, která pojednává o tom, „jak se nenápadná 'šedá myška' vypracuje v samostatnou, v povolání úspěšnou mladou ženu, a získá tím obdiv a lásku mužů“ (tamtéž). Fabule se soustředí na osobnostní růst hrdinky a jak upozorňuje Mocná, je typická pro dívčí románky.

Jedná se o jakési základní modely, na kterých je červená knihovna vystavěna. Ve většině případů je autoři různými způsoby kombinují dohromady, používají a obměňují prvky každého z nich. Dle Mocné právě na této schopnosti umně prokombinovat existující fabulační modely stojí „nehynoucí popularita próz Maryny Radoměrské“ (tamtéž) a především jejího nejslavnějšího románu *Světlo jeho očí*. Ten se stal absolutním hitem a my si na příkladu jeho kompozice ukážeme, jakých strategií, užitých motivů a způsobů jejich užití je potřeba k získání čtenářské přízně, která je ukazatelem kvality románu populární literatury.

Román exponuje v podstatě jednu hlavní dějovou linii, která se soustředí na milostný vztah ústřední dvojice. Hrdinka je zahalena mnohačetným tajemstvím, především dvojitou identitou, kdy vstupuje do hrdinova života jako ošetřovatelka Emilie Hradilová, hrdinou přezdívaná jako Světla, čímž získává novou identitu. K setkání hrdinů dochází záhy v příběhu, v přímém kontrastu s hrdinkou je od začátku představena její sokyně Eliška Davidová. Je užito zřejmě fabule nelásky, kdy hrdina, osleplý a zahořklý František Nor, dává hrdince najevo své zřetelné antipatie, čímž se vytvářejí prvotní peripetie v jejich vztahu. Fabule nelásky však působí pouze jednosměrně, Světla naopak pociťuje k hrdinovi od počátku silnou náklonnost. Hrdinovy city se postupně proměňují a dochází k milostnému sblížení hrdinů (i sexuálnímu). V této chvíli vstupuje výrazně do příběhu hrdinčina nevyřešená minulost, která ji brzdí v završení jejich milostného vztahu sňatkem; Světla je totiž nešťastně vdaná za postaršího profesora Lorence, který jí odmítá povolit rozvod. Lorenc

však vážně onemocní a Světla za ním jede na tajnou návštěvu do Prahy. Profesor zemře, Světla se vrací, volná a těhotná s Františkem. Zde se již nabízí završení příběhu plánovaným sňatkem. Avšak jak říká Mocná, „tam, kde by jiný skončil happy endem, je bravurní fabulátorka Radoměrská ani ne v polovině“ (Mocná 1996: 99).

Do příběhu vstupuje ideologie lásky se svými závaznými pravidly. Po automobilové nehodě se Františkovi vrátí zrak, avšak Světlou, která po celou dobu trpěla vědomím, že František si v ní pomocí fantazie stvořil představu dokonalého ženství smíšením Eliščiny krásy a Světliny ušlechtilosti, na první pohled nepozná. V této první zkoušce, kdy je Světla přesvědčena, že v případě pravé lásky by ji musel poznat instinktem svého srdce, hrdina neobstojí. Od tohoto bodu se odvíjí další kolo peripetií. Světla zmizí z Františkova života, hrdina mezitím v krátkém intermezzu prochází určitým osobnostním rozvojem a hrdinka inscenuje nové setkání pod svou dosud tajenou identitou Mileny (Emilie) Lorencové. Hrdinové se opět sblíží, tentokrát však nevyřešená minulost stojí na straně hrdiny, jehož brzdí bývalá náklonnost v nedořešeném vztahu se Světlou. Jedná se o jeho druhou zkoušku, kdy je třeba, aby překonal sám sebe v několika bodech - své falešné představy, své lpění na minulosti a svou žárlivost. To se v poměrně bohatě navršeném dramatickém závěru hrdinovi podaří a zde teprve přichází ke slovu happy end.

Vidíme, že je zde užito mnoha různých schematických prvků – fabule nelásky, nedořešené vztahy v minulosti i v přítomnosti (zasnoubení s Eliškou), dvojí identita a tajemství hrdinky včetně utajeného těhotenství, zásahy sokyně, hrdinova žárlivost, která vytváří mezi párem další nedorozumění a komplikace. Současně je do příběhu zakomponována také fabule sociální – Milena původně pochází z chudého prostředí, kvůli hmotnému nedostatku po smrti rodičů se také provdala za Lorence – i fabule vzestupu – hrdinka po smrti prvního manžela nabývá nejen potřebné svobody, ale také bohatství a během odloučení se stává samostatnou, emancipovanou ženou, která je v případě selhání svých milostných nadějí schopna žít sama a postarat se o své dítě.

Krom toho je ale stěžejní takřka výhradní soustředění na ústřední milostný pár; děj neodbíhá k žádným vedlejším liniím ani vedlejším postavám více, než vyžaduje rozvíjení primární dějové linie, hrdinové jsou od počátku jasně identifikovatelní a setkávají se brzy v příběhu, společně také dle očekávání dospějí k příkladnému happy endu. Pasáž odloučení netrvá nadměru dlouho, jen tolik, kolik je potřeba k přípravě půdy pro to, aby se František mohl setkat s Milenou a zamilovat se do ní (znovu), a zároveň pro vytvoření patřičného dějového napětí. Román je dle požadavku žánru soustředěn na děj a zábavnou, relaxační funkci. Samotnou položkou je pak styl Radoměrské, který Mocná pro jeho uměřenost, hladké

plynutí a nadhled nad příběhem přirovnává ke stylu Hedwig Courths-Mahlerové, vrcholné představitelky žánru v Německu (Mocná 1996: 86, 99). Podobné rysy stylem počínaje mají pochopitelně i další romány Radoměrské, a přestože byly úspěšné, nedosáhly už tak masivní popularity jako *Světlo jeho očí*. Pojdme se jen stručně podívat, v čem se liší.

Sociální tematika se vyskytuje ve všech námi zkoumaných románech Radoměrské a odráží se ponejvíce ve výchozím postavení hrdinů. Až na pár výjimek (Pavel a Celina v *Srdci v soumraku* a specifický případ Vendly a Hynka v *Ženě pod křížem*) bývá hrdinka chudá, hrdina bohatý, řečeno mluvou stereotypu. Místy však nabývá sociální tematika více na významu. Elena z *Krbu bez ohně* pochází z oné městské periferie plné vykřičených hospod, Vendla se v *Ženě pod křížem* ocitá ze společenského vrcholu na úplném dně, kdy je nucena uvažovat dokonce o prostituci, Léna si až příliš dobře uvědomuje bídu skrytou za komediantským pozlátkem (*Zámek na písku*), Julie se svými pěti dětmi se celý život potýká s finančním nedostatkem (*Srdce v soumraku*). V *Její veliké oběti* se sociální problematika rozrůstá do celé bohatě vystavěné vedlejší linie, kdy bída a hmotný nedostatek jsou nejen původci závažných onemocnění, ale vedou až k vraždě, sama hlavní hrdinka pak omdlévá na ulici hladem. Mocná zmiňuje autorčino tíhnutí k naturalizujícímu líčení společenského dna a jeho problémů jako je bída, nemoc a smrt (Mocná 1996: 123). Z těchto tendencí vysvítá záměr zesílit výchovnou funkci žánru, což je pochopitelně na úkor té zábavné a tím pádem i na úkor čtenářské přízně preferující relaxační funkci této četby.

Sociální tematika však ani v takových případech není příčinou komplikací ve vztahu ústředního páru, tou je v souladu se zesílenou výchovnou funkcí románu určitý morální rozpor. Kupříkladu Markétka, dívka z nejbídnějšího možného prostředí odmítá Aleše, dědice továren a rozsáhlého majetku – důvodem nejsou jejich společenské rozdíly, ale Markétčiny mravní ideály. Obdobně funguje ideový rozpor ideologie lásky, který vytváří dějové překážky, jak jsme viděli na příkladu *Světla jeho očí* anebo *Zámku na písku*, kde hrdinka pro pravou lásku skrývá svou identitu a přetvoří sama sebe. Vendla v *Ženě pod křížem* míří za stejným ideálem pravé lásky, ale pro své vlastní charakterové nedostatky volí partnera špatně a ocitá se v deziluzi.

Překážky, jež se stavějí pravé lásce do cesty, můžeme rozdělit na vnitřní a vnější (viz Holanová 2005/2006). Vnější charakter mají překážky typu současné závazky k jiným postavám, typicky sokům či sokyním (Alešovo manželství), intriky nepřejících osob - zhrzeného Vaška, manipulujícího Jirsáka, paní Kristenové, Hermíny atd., automobilová nehoda, záměna dětí v nemocnici apod., obecně nehody, intriky, osudové náhody. Překážkami vnitřního rázu jsou pak především ony vlastnosti, které hrdinové musejí překonat sami v sobě

– u hrdinů zejména žárlivost a předsudky, u hrdinek pak případné sobecké pohnutky, živelnost, zarputilost či hrdost a pýcha. Markéta Holanová řadí nevyjasněné vztahy jednoho z partnerů do překážek vnitřního charakteru (tamtéž); jedná se o hledisko, kdy za vnitřní překážky považujeme vše, co se týká postav hrdinů, tedy jejich charakter, citové potíže i nevyřešenou minulost.

Stereotypní charakter mají i schematizované pasáže textu jako je seznámení hrdinů a jeho určité atributy, vyznání lásky a především happy end. Na ten se jako na nejformalizovanější úsek podíváme blíže.

### **Happy end**

„Příběhy komerční literatury [...] končí bezpodmínečně šťastně,“ říká Oldřich Sirovátka (Sirovátka 1990: 51). Sám čtenář šťastný konec očekává, od samého začátku ví, jak příběh skončí (tamtéž). Modleski mluví o čtenářské „touze po happy endu“ (Modleski 1982/90: 47), která určuje do značné míry i vývoj hrdinky. Nejde však jen o touhu čtenářů, jde o jedno z pravidel narativního vzorce, které činí z happy endu silně zakořeněnou součást samotné konstituce zamilovaného románu (tamtéž). Závěr zamilovaných románů je ve své specifičnosti nejen nezbytnou součástí žánru, ale je to také jeden z nejformalizovanějších úseků, který se svou podobou blíží obřadné klauzuli (Mocná 1996: 93).

Tradiční představou o podobě happy endu je polibek hrdinů demonstrující jejich šťastné shledání po prožitých útrapách. Už ve třicátých letech se však autoři tuto podobu happy endu snažili variovat, Marynu Radoměřskou nevyjímaje. Obecně lze říci, že „pokud se závěrečné políbení koná, předchází mu vysvětlení dosud nevyjasněných skutečností, které zapříčinily odloučení milenců atd. Jestliže román exponoval i jinou linii než (pouze) milostnou, mění se tím i pojetí závěru. Závěr nicméně zůstává šťastný (nebo alespoň nadějný či smírný)“ (Holanová 2005/2006). Můžeme vymezit určitá kritéria, která musí „správný“ happy end splňovat – šťastné shledání ústředních protagonistů, jejich případné usmíření, vyznání lásky a příslib společné budoucnosti. Happy end může být zesílen příslibem narození dítěte nebo naopak zeslaben upomínkou na bývalé, nyní opuštěné partnery (Mocná 1996: 95). V případě Radoměřské bychom zmínili především tři romány, reprezentující určité typy zacházení s happy endem.

Závěr *Světla jeho očí* se v literatuře uvádí jako příklad zdařilé variace konvenčního happy endu. Radoměřská nezavršila spletitou cestu svých hrdinů tradičním polibkem, nýbrž setkáním nad kolébkou jejich syna s komickým prvkem – hrdinové se střetnou čely při sklánění k dítěti a následuje výbuch smíchu.

*Tu se dali do smíchu, do výbušného smíchu, tryskajícího jako gejzír, radující se, že mohli dát průchod svému štěstí, jež je dusilo svou přemírou. Smáli se jako děti, prodchnuti strhující radostí ze života, jenž jim ukázal svou slunnou tvář po dnech těžkých smutků.*

*Jejich smích hlaholil celým domkem, vyplňoval celý prostor a zjasnil všechny kouty. Bylo ho všude plno, v pokojích, po chodbě i na schodech...*

*Přece jen happy end. (Radoměrská 1934-35: č. 16).*

Díky svému nadhledu nad vyprávěným příběhem si autorka může dovolit i ono závěrečné konstatování, přímo ukazující na stereotyp žánru a její happy end zůstává stále prototypem šťastného shledání.

Daleko tradičnější podobu volila v případě poněkud atypické *Její veliké oběti*. Jak jsme již několikrát poukázali, hrdinou, v jehož náručí hrdinka nakonec spočine, není ten, jehož bychom očekávali. Aleš se z příběhu vytrácí a na jeho místo nastupuje Jan. Je však třeba poznamenat, že žánrová schémata umožňují i tuto variantu. Předně dojde k milostnému srozumění Aleše a Markétky poměrně daleko před koncem knihy; v tu chvíli nestojí jejich štěstí nic v cestě podobně jako v případě *Světla jeho očí*, ovšem s tím rozdílem, že v případě *Světla* zbývá k rozřešení ještě zcela zásadní rozpor pravé lásky. V *Její veliké oběti* je vše v daný moment vyřešeno, avšak už z prostého faktu, že nám zbývá ještě určité množství textu k přečtení, vyrozumíme, že na hrdiny čekají další komplikace, milostné srozumění zkrátka přišlo příliš brzy. A vzhledem ke směřování, jakým se příběh ubíral, je dost dobře jediným možným vyvrcholením právě taková hrdinčina oběť, kdy se vzdává i své lásky a svého happy endu s Alešem.

Nedosahuje tedy oné velké osudové lásky, která za všech okolností překonává veškeré překážky, ale spíše lásky velké svou ušlechtilostí, jež je zprvu třeba nesměle nalézaná, leč nakonec obdobně velkolepá. Spatřujeme na tomto příkladu obecně dvojí směřování červené knihovny; první po směru ideologie velké osudové lásky, druhé v duchu zušlechťující ženské četby po vzoru Karoliny Světlé. Markétčin příběh spadá do druhé skupiny a i když takové příběhy k červené knihovně bezesporu patří, shledáváme přeci jen jisté porušení žánrových pravidel v příběhu *Její veliké oběti*.

Situace, kdy dá hrdinka před favorizovaným hrdinou přednost nenápadnému „antihrdinovi“, který se ukáže být hrdinským především svou dobrosrdečnou a ušlechtilou povahou, by byla naprosto v pořádku, kdyby se tento antihrdina objevil zhruba současně s hrdinou, a čtenář by tak měl možnost počítat s ním už v průběhu děje. Jan Bělohávek se ale objevuje až téměř v samotném závěru románu, do té doby o něm nepadne ani zmínka.

Z hlediska žánrových pravidel by stejně tak mohl být oním nakonec zvítězivším antihrdinou Markétčin kamarád Váša, který se objevuje hned na začátku a je do Markétky zamilován. Zvolený postup na nás působil poněkud násilně, a snad právě proto že tento přesun nebyl úplně hladký, zvolila Radoměrská v závěru románu formuli velice tradiční:

„Jene, můžeš mi odpustit?’

Sklonil se nad ní a hledě do její krásné, nyní vzrušené tváře, šeptal: 'Věděl jsem, Markétko, že tento okamžik musí se dostavit. Čekal jsem naň jako na příchod Mesiáše – a on přišel a vykoupil všechnu naši bolest i vinu. Teď bude všechno jiné, miláčku!'

Ovinula ruce kolem Janova hrdla a přitáhla jeho hlavu těsně k svému obličejí. Jejich rty se setkaly v dlouhém, vřelém polibku. [...] Zdálo se, že (*paprsky slunce*) prostoupily svým jasem i Markétčino srdce, bijící sladkým tlukotem lásky nově probuzené,“ (Radoměrská 1929: 377; pozn. dš).

Vidíme zde všechny tradiční prvky šťastného konce – odpuštění, příslib šťastnější budoucnosti, polibek a vzájemné milostné souznění. Jako by tento velmi konvenční happy end vyvažoval poněkud netradiční příběh se zjevně zvýrazněnou výchovnou funkcí a opačně, u *Světla jeho očí* variovaný, nekonvenční happy end odlehčuje prototypický milostný příběh.

Jakési zpronevření konvencím pak představuje závěr románu *Žena pod křížem*, kde nedojde vůbec ke shledání ústředního milostného páru, hlavní hrdina dokonce úplně chybí. Mocná označuje *Ženu pod křížem* za „román bez happy endu“, neboť hrdinka není za prožité útrapy odměněna novou, tentokrát pravou láskou, a mluví zde o již zmíněné tendenci Radoměrské zobrazovat společenské problémy, pro niž byla ochotna se zpronevěřit zvyklostem červené knihovny „s vehemencí, působící až provokativně“ (Mocná 1996: 121-122). Závěr románu je však přesto smírný, hrdinka se navrácí do láskyplného lůna své rodiny, proměněná v pokornou a vděčnou ženu, která si již zaslouží „opravdové, zářivé štěstí“ (Radoměrská 1932: č. 37). O happy endu se však v případě Vendly mluvit skutečně nedá. Situaci vyvažuje vedlejší dějová linie zobrazující příběh její sestry Sášy s tradiční zápletkou milostného trojúhelníku. Zde se čtenář ještě před rozřešením Vendlina příběhu dočká patřičného happy endu.

Za zmínku stojí ještě happy end románu *Zámek na písku*, který explicitně vyjadřuje, co pro hrdinku znamená dokonalé štěstí. Jak napovídá název, hrdinčina dosavadní existence je pro ni něčím nejistým, co se může kdykoli zhroutit, což souvisí se zápletkou skrývané identity, ale také s Léniným původem v kočovném prostředí, které nikde nekotví, nikde nemá pevné kořeny. Šťastný konec, jehož dosahuje, pro ni znamená nejen získání hrdinovy lásky, ale také *trvalé bezpečí*, které jí může hrdina nabídnout: „Jsem tvou skálou, Anno, jsem tvým



bezpečím. [...] Ať se stane cokoli, stojím při tobě. Neboj se ničeho, svěř mi svůj život a věř, že ti bude dobře“ (Radoměrská 1941: č. 49, s. 7). Podobně dosahuje Elena v *Krbu bez ohně* konečně naplnění svého snu po bezpečí a teple domácího krbu, Vendla se vrací z vnějšího světa plného ohrožení do bezpečného, uzavřeného prostoru domova, Julie, která v závěru *Srdce v soumraku* zůstala sama v „prázdném hnízdě“, nalézá přeneseně nový domov v synově lásce a díky ní i reálně u Celiny a jejího otce a ostatně i Světla/Milena konečně nalézá vřelé srdce, které ukončí její samotu. Bezpečí a jistota je tím, co hledají hrdinky a dost možná i recipientky červené knihovny v ideálu trvalé lásky, jehož zaslouženě dosahují v závěru románu.

Jak jsme viděli, šťastný konec jakožto žánrový stereotyp je zaručen. Autorům červené knihovny jiná cesta, kam by příběh mohl vyústit, nezbyvá; pokud by příběh skončil „špatně“, román by přestal být červenou knihovnou. Jak říká Karel Čapek, „čím vyšší je literatura, tím horší je konec románu [...] Kdyby se Popelka nestala nakonec ženou princovou, byla by její historie jen chmurným obrazem života“ (Čapek 1931/71: 165). Zde se prostor pro variaci nenabízí. Variovat lze v jisté omezené míře konkrétní podobu happy endu. Určitá kritéria však musí být splněna; aby happy end byl happy endem, tedy doslovně šťastným koncem, musí v něm dojít ke šťastnému shledání hrdinů, kteří úspěšně přestáli všechny útrapy, k jejich milostnému vyznání či milostnému srozumění v nějaké formě (může být i beze slov) a k příslibu zářivé budoucnosti, jenž zanechá ve čtenáři pocit, že všechno už je v pořádku a nic tak hrozného jako doposud, co by mohlo hrdiny rozdělit, se už nestane. Svým bezpodmínečně šťastným koncem se červená knihovna opět sblíží s pohádkou.

## **Závěr**

Naším cílem bylo analyzovat základní schémata a stereotypy žánru červené knihovny a na jejich základě vysledovat určitá žánrová pravidla, jež musejí být dodržena, má-li být žánr zachován a udržen v co nejčistší formě, jinak řečeno mají-li být konkrétní díla udržena v centrální poloze daného žánru. Pravidla, jakési desatero červené knihovny, která shrnujeme níže, se proto týkají právě takových případů.

Červená knihovna však samozřejmě může směřovat i jinam, reflektovat některá jiná společenská témata než je pouze láska a milostné vztahy, jak o to systematicky usilovala Maryna Radoměrská ve snaze „kultivovat“ tento typ ženské četby. Taková díla pak obvykle směřují spíš na periferii žánru, jde ale pořád o červenou knihovnu. Záleží na dovednosti autorky/autora umně prokomponovat stávající schémata s novými prvky. U Radoměrské byla

míra této dovednosti vysoká, a proto se ani její „výchovná“ díla neocitla na smetišti dějin, ale udržela si svou popularitu dlouho po své publikaci, o čemž svědčí i druhá vydání z devadesátých let v nakladatelství Iva Železného, kde znovu vyšla většina jejích románů.

Jaká tedy má být „plnokrevná“ červená knihovna? Zde nabízíme shrnující desatero:

- 1) Příběh musí být vyprávěn ve třetí osobě - z důvodů, které přímo souvisejí s hrdinčiným charakterem a vztahem čtenáře k protagonistce.
- 2) Hrdinčin věk, zjev a jednání musejí podporovat charakterový rys naivity a nevinosti.
- 3) Hrdinka by měla dospět ke svému kladnému pólu, překonávajíc své případné záporné vlastnosti.
- 4) Hrdinka musí smýšlet a jednat v duchu teze pravé lásky.
- 5) Hrdina by měl být kladným protějškem hrdinky, překonávajíc své případné záporné vlastnosti.
- 6) Hrdina musí v hrdince rozpoznat Tu Pravou (podle jasně vymezených kritérií v jejím charakteru).
- 7) Nejlépe každá hlavní postava má svůj protějšek s opačnými vlastnostmi – tyto postavy jasně vymezují, jací hrdinové být nesmějí.
- 8) Hrdina a hrdinka se musejí setkat dostatečně brzy v příběhu, aby jejich milostné srozumění bylo uvěřitelné (hrdina by se neměl objevit až na konci jakožto „náhradní řešení“).
- 9) Hlavní dějová linie se soustředí na milostný vztah ústředního páru a jeho peripetie, neměla by být příliš narušována příběhy vedlejších postav. Ty v nejlepším případě pouze podporují hlavní milostnou linii.
- 10) Hrdinové musejí po prožitých útrapách dospět ke svému happy endu – jeho podobu lze do jisté míry variovat, musí však obsahovat šťastné shledání hrdinů, jejich milostné srozumění (vyznání) a příslib zářivé budoucnosti.

Dala by se vymezit ještě celá řada dalších dílčích rysů, které musí plnohodnotná červená knihovna splňovat a kterými jsme se detailně nezabývali. Ve všech uvedených románech se však vypořádat dají, zmiňme se proto o několika z nich.

Červená knihovna se vlivem Čapkovy eseje *Poslední epos čili román pro služky*<sup>23</sup> někdy charakterizuje spolu s veškerou populární literaturou vypjatou dějovostí. Mocná uvádí, že je to nepřesné, neboť „kořeny zamilované četby tkví nikoli v tradici eposu a akční epiky vůbec, nýbrž v evropském sentimentalismu, kladoucím důraz na vnitřní prožitek, nikoli na vnější

---

<sup>23</sup> In Čapek, Karel: *Marsyas čili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 158-170.

akce“ (Mocná 1996: 15). Upozorňuje na to, že Čapek měl ve svém eseji na mysli krvavý román, nikoli přímo červenou knihovnu, přestože jeho pojmenování „román pro služby“ se vžilo jako označení tohoto žánru. Nejedná se tedy o stejnou dějovost či akčnost jako u dobrodružných románů či westernů. Souvisí to mimo jiné také se základním vymezením hlavní postavy; jak již bylo zmíněno, hrdina dobrodružných románů je aktivní, kdežto hrdinka červené knihovny spíše pasivní. Přesto však o „vypjaté dějovosti“ v jistém smyslu u zamilovaných romancí mluvit můžeme, neboť se tu neustále „něco děje“. Jde spíše o dějovost emoční, o citová dramata odehrávající se na poměrně malém prostoru, jenž se pohybuje „od světa k domovu, od akce k prožitku“, oproti žánrům pro muže je červená knihovna civilnější, jako by ji „napsal život sám“.<sup>24</sup>

Obecně jde o to, jak ostatně naznačuje i naše pojednání o dějových schématech, že děj „nesmí nudit“, je tedy třeba, aby se neustále rozvíjel kolotoč peripetií, jež znesnadňují cestu hrdinů k sobě a tím jim dávají podnět pro dostatečně vypjaté emoční prožívání daných situací. A třebaže červená knihovna je „zakotvena v každodenním životě“ (Mocná, Peterka a kol. 2004: 86), jsme často svědky dosti kuriózních zápletek, jejichž fantastičnost se alespoň místy přibližuje fantastičnosti děje v dobrodružných románech. Slovy Karla Čapka, „budiž poznamenáno, že každý děj je nevyhnutelně fantastický“ (Čapek 1931/71: 168).

Tento rys vypjaté dějovosti nebo přesněji *vypjatého emočního prožívání daných situací* má v podstatě dvojí funkci – jednak naplnit a udržet zábavnou funkci, kterou primárně daný žánr plní a k čemuž je potřeba nabízet čtenáři neustálé emoční vzněty na pozadí schematického a tudíž dobře známého prostředí, a jednak udržet napětí v příběhu, jehož konec čtenář dopředu zná a očekává. Jedná se tedy o konstitutivní rys červené knihovny.

Podobně závazným rysem, který však nejvíce ze všech podléhá působení času a vývoji společnosti, je podoba milostných či erotických scén, respektive jejich absence v drtivé většině případů meziválečné produkce. Z toho důvodu se tradiční červená knihovna charakterizuje „něžnou asexuálností“ (Mocná, Peterka a kol. 2004: 86). Pokud má happy end podobu svatby či zasnoubení, k milostnému sblížení většinou nedochází. Dojde-li k němu, pak buďto v manželském svazku (*Zámek na písku*) nebo s patřičnými důsledky (*Světlo jeho očí*). Samotný popis erotické či milostné scény pak bývá řešen opisem a často stále tradičním nahrazením přírodními motivy. Nejvhodnější ukázkou je příklad *Světla jeho očí* (v dalších románech se ostatně taková scéna ani nevyskytuje):

---

<sup>24</sup> Janáček, Pavel; Jareš, Michal: *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 32-35.

„Je půl jedné, Franku a nikdo nesmí vědět, že tu jsem. Musela bych odejít, kdybyste nebyl docela tichý. A já... já... '

Hlas se jí zlomil do nejnižší tóniny: '...chci s tebou zůstat, můj drahý hochu!'

Venku se bouře tišila. Déšť ustával a zahrada klidně oddechovala po přestálé vichřici. Kdesi se ozvaly hodiny jediným úderem.

Frank se tiše sklonil k Světliným rukám, jež mu podávaly dar největší lásky. [...] 'Světlo, má jediná, drahá ženo!'" (Radoměrská 1934-35: č. 44, s. 4).

Jako poslední zmiňme ještě specifický způsob vyjadřování vlastní červené knihovně. Je spjat se sentimentalitou a dojmavostí, *Encyklopedie literárních žánrů* mluví o sentimentálním patosu. Vedle toho jsou typická „konvencionalizace milostných gest a poetizující klišé s konstantními epitety, nadsázkami a oxymoróny (*vzbouřila v něm všechny city, nesčíslné polibky, opojný jed, sladké slzy*)“ (tamtéž; kurziva v orig.). Sirovátka říká, že sloh a styl chce být srozumitelný, přístupný, dějový, že se řídí stejnými (jazykovými) šablonami, a přirovnává tento postup k zacházení s „epickými stereotypy“ (Sirovátka 1990: 55).

K našemu „desateru“ bychom tedy mohli přiřadit ještě položky „děj nesmí nudit – vypjaté emoční prožívání situací“, „scény milostného sblížení dle dobového standardu“ a „přiměřená míra sentimentálního patosu ve vyjadřování“. Tím považujeme naše desatero pro tuto chvíli za úplné.

Červená knihovna bývá spolu s dalšími žánry populární literatury označována jako moderní pohádka pro dospělé (Sirovátka 1990: 52). Na paralelu s pohádkou jsme sami několikrát narazili, nejvýraznější je v případě šťastného konce – tak jako princ přemůže draka a krásná princezna je vysvobozena, popřípadě chudobná Popelka dojde ke svému štěstí, tak i hrdinové zamilovaných příběhů bezpečně vplují do náruče Toho Pravého/Té Pravé.

„Pohádkovost“ romancí souvisí pravděpodobně s jejich eskapismem, neboť podobnost pohádky s populární literaturou tkví právě v náhradním uskutečňování nerealizovaných snů prostřednictvím takové literatury. Jak Čapka parafrázuje Eva Strohsová, „pohádkové motivy jsou 'milované představy, drahé srdcím,' ale nerealizovatelné v daném sociálním kontextu nebo v kontextu konkrétního individuálního života; sny, 'kterými člověk odjakživa kompenzoval nedostatečnou skutečnost, své neuskutečněné možnosti'“. V tom se pohádka neliší od „románu pro služky“ (Strohsová 1966: 132). Červená knihovna jakožto typ „formulaic literature“ dokonale naplňuje tyto lidské potřeby snu, úniku, náhradní seberealizace, neboť poskytuje obecně vzrušení a impulsy, které potřebujeme k úniku z únavy a nudy převažující v „relativně bezpečných, rutinních a organizovaných životech valné většiny současných Američanů a západních Evropanů“ (Cawelti 1976: 15-16). Současně však

hledáme únik z vědomí stálých nejistot v našich životech, jako je smrt, neúspěch v lásce nebo naše neschopnost naplnit vše, co si přejeme (tamtéž). A tak se populární literatura stává dokonalým zdrojem relaxace a uvolnění, neboť svou konstrukcí přesně naplňuje dvě základní lidské potřeby, jež popisuje Harry Berger (parafráze tamtéž): potřebu pořádku, klidu, bezpečí a jistoty a současně přesně opačnou potřebu vzrušení, nejistoty, nebezpečí, napětí, rizika a záhady. Možnost úniku do takového literárního světa, který naplňuje obě tyto potřeby, nazývá Cawelti „the art of literary escapism“ (tamtéž).

Tania Modleski mluví v tomto směru o tzv. „disappering act“, tedy aktu zmizení, aktu úniku, který romance svým čtenářkám nabízejí. Představují pro ně únik do světa, jenž jim nabízí jakousi transcendenci sebe sama, možnost překročit vědomí sebe sama jakožto fyzické přítomnosti, jež je pro ženy nepřilíš utěšenou a uspokojivou. Ideologie lásky vládoucí ve světě romancí jim pak slibuje dosažení této sebe-transcendence („self-transcendence“) a sebezapomnění („self-forgetfulness“) současně s možností, že o ně bude postaráno (Modleski 1982/90: 37). A jak Modleski podotýká, to se těžko změní, dokud ženy budou stále pociťovat potřebu z reálného světa unikat.

Populární literatura obecně je bezesporu vytvořena s maximálním ohledem na čtenáře a jeho potřeby a tužby, proto je dokáže stále znovu a znovu (do určité míry, jež se liší podle kvality díla, resp. dovednosti autora) naplňovat a uspokojovat, ovšem jen na tak dlouho, dokud příběh neskončí. Podle našeho názoru je právě tento fakt, tedy že populární literatura naplňuje jistým způsobem základní lidské potřeby, ale pouze dočasně, příčinou tak rozsáhlé a dlouhotrvající obliby těchto děl. Ba přímo konstruuje jejich schematičnost a vytváří požadavek její neustále obměny a aktualizace; dochází zde ke vztahu vzájemného podmiňování. Lze proto předpokládat, že pokud se nezmění tyto základní lidské potřeby nebo se neobjeví jiný způsob jejich uspokojování, nezmění se v zásadě ani podoba populární literatury a tedy ani schematičnost červené knihovny.

S ohledem na vývoj v budoucnosti Cawelti předpokládá, že věk ženské emancipace promění formule romancí, že se vytvoří nové typy formulí, pokud tento proces dokonce nepovede k totálnímu zamítnutí fantazie o vítězství lásky. Soudí, že podobně jako sledujeme vzrůstající počet antihrdinských verzí tradičních dobrodružných formulí jako je western a špionážní příběh, tak i úspěch takových antiromantických romancí, jako je *Francouzova milenka* Johna Fowlese, může být předzvěstí rozvoje antiromantické formule (Cawelti 1976: 42). Podobná otázka, jak se proměnil žánr za téměř čtyřicet let uplynulých od postulování této hypotézy a dvakrát déle od publikování děl Maryny Radoměrské, se nám jeví být vydatným podnětem pro další možné zkoumání.

## Seznam použité literatury

Primární:

Radoměrská, Maryna:

*Její veliká oběť*. Praha: Rodina, 1929.

*Žena pod křížem* in *Hvězda československých paní a dívek* 1932, č. 2-37.

*Světlo jeho očí* in *Hvězda československých paní a dívek*, 1934-1935, č. 36/1934 – 16/1935.

*Srdce v soumraku. Kalvarie matčina srdce*. Praha: Vlad. Zrubecký, 1936.

*Krb bez ohně* in *Hvězda československých paní a dívek*, 1936-1937, č. 36/1936-16/1937.

*Zámek na písku* in *Pražanka* 13, 1941, č. 21-49.

Sekundární:

Cawelti, John: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

Čapek, Karel: *Marsyas čili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

Janáček, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004.

Janáček, Pavel; Jareš, Michal: *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Praha: Karolinum, 2003.

Křesťan, František: *Otázka četby pro ženy*, in *Česká osvěta* 34 (1), 1937, s. 15-18.

Mocná, Dagmar: *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.

Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004.

Modleski, Tania: *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge, 1990.

Sirovátka, Oldřich: *Ach, ta láska. Průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 15.

Sirovátka, Oldřich: *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

Strohsová, Eva: *Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti*, in: Jankovič, Milan;

Pešat, Zdeněk; Vodička, Felix, eds.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha:

Československý spisovatel, 1966, s. 126-142.

Svobodová, Marta: *Typy identity v českém meziválečném románu pro ženy*. Diplomová práce.

Praha: Ústav české literatury a literární vědy, FF UK, 2007, 70 s.

Škvorecký, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Interpress, 1990, s. 52-67.

## Resumé

**„Budu světlem tvých očí“ aneb výstavbová schémata a stereotypy tzv. červené knihovny**

„I Will Be the Light of Your Eyes“: The Compositional Patterns and Stereotypes of Czech Love Romance Stories of the First Half of the 20th Century

Diana Štelová

Bakalářská práce se soustředí na výstavbová schémata a stereotypy české meziválečné romance. Jako reprezentativní vzorek volí příběhy, které napsala Maryna Radoměrská, jedna z nejznámějších spisovatelek populární literatury té doby. Cílem práce je vysledovat produktivní konvence a závazná pravidla žánru zamilované romance pomocí podrobné analýzy vybraných děl. Analýza se týká takových schémat, jakými jsou charakter hrdinky a hrdiny příběhu, dějových schémat obecně a formalizovaných úseků textu, jakým je kupříkladu happy end. Současně se práce snaží postihnout nejběžnější stereotypy užívané v daném žánru. Výsledné shrnutí pak má podobu desatera závazných pravidel, jež je třeba splňovat pro udržení žánru a jež zároveň žánr charakterizují.

The bachelor thesis focuses on the compositional patterns and stereotypes of Czech interwar romance stories. As a representative sample are elected stories written by Maryna Radoměrská, one of the most famous writers of popular literature of the time. The aim is to trace the productive binding rules and conventions of the genre of love romance through detailed analysis of selected works. The analysis refers to such schemes, such as the nature of the heroines and heroes of the story, plot schemes in general and formalized text segments, such as, for example, happy end. This work also tries to cover the most common stereotypes used in a given genre. The resulting summary then takes the form of the Ten Commandments of rules, which are to be met in order to maintain a genre and which also characterize the genre.