

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

TYPOLOGIE VYBRANÝCH ŽENSKÝCH POSTAV ČESKÉ LITERATURY DRUHÉ
POLOVINY 19. STOLETÍ

Čtyry doby (ženská postava), *Muzikantská Liduška* (Liduška), *Na statku a v chaloupce*
(Lenka), *Povídky malostranské* (mladá dívka z povídky *U tři lilii*, paní Ruska, slečna
Máry), *Jan Maria Plojhar* (Caterina, paní Dragopulos), *Magdalena* (Lucy)

TYPOLOGY OF CHOSEN WOMEN CHARACTERS IN THE CZECH LITERATURE
OF THE SECOND HALF OF 19TH CENTURY

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Iva Krejčová, Ph.D.
Autorka DP: Tereza Kubálková
Bydliště: Děkanovice 22, 257 68
Obor studia: AJ – ČJ
Typ studia: prezenční
Rok dokončení DP: 2015

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a že je odevzdaná elektronická verze práce identická se svou tištěnou podobou. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 3. prosince 2015

.....

Podpis

Poděkování

Děkuji všem, kdo mě v tvorbě diplomové práce podporovali. Upřímný dík patří především vedoucí práce Mgr. Ivě Krejčové, Ph.D. za cenné rady a vedení při práci a také za literaturu, kterou mi pro práci doporučila.

Můj hluboký dík patří i rodině a přátelům za dobré zázemí, které mi při práci poskytli.

OBSAH

1	ÚVOD	6
2	PROBLEMATIKA „-ISMŮ“	8
2.1	Realismus versus romantismus	8
2.2	Ruchovci a lumírovci?	9
2.2.1	Parnasistní Zeyer	10
3	KRITÉRIA PRO INTERPRETACI	12
3.1	Markery	13
3.1.1	Vhled do společenského života ženy v 19. století	14
4	VNĚJŠÍ PODOBA JAKO DŮLEŽITÁ SOUČÁST VNITŘNÍHO ŽIVOTA	16
4.1	Důležitost krásného zevnějšku	16
4.2	Náznak jako hlavní marker postavy	19
4.3	Dokonalost jako důležitý znak	20
4.4	Nerudovy měšťanky	21
4.5	Výsměch krásnookým	22
5	VNITŘNÍ CHARAKTER	24
5.1	Mravnější než „mravní“ tohoto světa bez vlastního přičinění	24
5.2	Ideální individualita	30
5.2.1	La femme fatale	32
5.3	Tragikomické charaktery	34
6	BOHEM VEDENÁ?	36
6.1	Novodobé „máří magdalény“	36
6.2	Církevní versus přírodní řád	44
7	VŠUDYPŘÍTOMNÁ LÁSKA	47
7.1	Čistý cit	49
7.1.1	Láska s tragickým koncem	49
7.1.2	Jediný šťastný konec	56
7.2	Láska v různých podobách	57
7.2.1	Tragikomičnost lásky	57
7.2.2	Zdánlivě milostný příběh	59

7.3	Svobodná Láska.....	62
8	SMRT JAKO TÉMA	64
8.1	Smrt z lásky	64
8.1.1	Unáhlená sebeoběť	64
8.1.2	Nezbývá jiná možnost	65
8.2	Smrt ironizovaná.....	67
9	ZÁVĚR.....	69
10	PŘÍLOHY.....	73
11	RESUMÉ.....	75
12	ABSTRACT.....	75
13	KLÍČOVÁ SLOVA.....	76
14	POUŽITÁ LITERATURA.....	77

1 ÚVOD

V předchozí bakalářské práci, která rozebírá ženské postavy české literatury 19. století, jsme se zabývali převážně hrdinkami romantického a biedermeierovského typu nesoucí rovněž i rysy realistické (zejména ve *Vesnickém románu* Karolíny Světlé). Jedním z důvodů, proč se zabývat problematikou ženské postavy v díle (ať už v roli vedlejší, nebo hlavní), je skutečnost, že v dosavadních interpretacích převažuje zpracování postav mužských. Stejnou motivaci má i pokračování naší práce. Zároveň budeme porovnávat různé přístupy k vykreslování ženské postavy v období druhé poloviny 19. století a postihnout hlavní rysy proměny ve vylíčení protagonistek.

Ve středu zájmu naší interpretace budou ženská postava z povídky *Čtyry doby* (1855) Boženy Němcové, Liduška z povídky *Muzikantská Liduška* (1861) a Lenka z venkovské povídky *Na statku a v chaloupce* (1873) autora Vítězslava Háška, paní Ruska – protagonistka povídky *O měkkém srdci paní Rusky* (1875), slečna Máry z povídky *Psáno o letošních Dušičkách* (1875) a bezejmenná hrdinka povídky *U tří lilií* (1876) z *Povídek malostranských* (1877) Jana Nerudy, Caterina a paní Dragopulos z románového díla *Jan Maria Plojhar* (1888) od Julia Zeyera a Lucy – hrdinka románu ve verších *Magdaleny* (1893) Josefa Svatopluka Machara.

V praktické části práce nejprve provedeme analýzu každé z postav a poukážeme na společné rysy hrdinek a znaky naopak odlišující jeden typ postavy od druhé. Záměru dosáhneme podrobným popisem vnější podoby spolu s charakterovými vlastnostmi a hodnotami hrdinek. Pozornost přitom zaměříme na prožívání milostných vztahů a citů protagonistek, jelikož se domníváme, že láska je jednou z určujících složek v životě a v osudu těchto literárních hrdinek. Motiv milostného citu se zároveň jako významný faktor spolupodílí na motivaci v jednání postav. Nesmíme opomenout ani zmínku o prožívání víry a vztahu k Bohu některých hrdinek. Rádi bychom se věnovali biblickým aluzím k postavě Máří Magdalény patrných zejména u Lucy a hrdinky *Čtyr dob*. V neposlední řadě se zaměříme na způsob úmrtí hrdinek, jež často nese hlubší význam než jen zakončení života, a je úzce spojen s typem postavy.

V prvních dvou teoretických kapitolách se pokusíme nastínit problematiku prolínání literárních směrů a stylů v literatuře druhé poloviny 19. století v souvislosti s přístupem k ženské postavě. Shrneme především nejnovější diskuze nad pojmem *realismus* a *literární parnasismus*. Dále v této části vymezíme kriteria pro interpretaci

postav a stanovíme si jejich rozsah. V souvislosti se znaky, které naše vybrané postavy vykazují, považujeme za důležité letmo přiblížit společenské postavení ženy v českých zemích ve druhé polovině 19. století, její typické vlastnosti a především přístup společnosti k manželskému svazku.

V závěru vyvodíme několik společných tendencí ve vykreslení vybraných ženských postav a porovnáme je s dosavadními zjištěními. Zároveň poukážeme na předpokládané rozdíly v typologii ženských hrdinek v rozmezí let 1833 (*Marinka* Karla Hynka Máchy) a 1893 (*Magdalena* Josefa Svatopluka Machara).

2 PROBLEMATIKA „-ISMŮ“

Cílem této kapitoly není podat vyčerpávající profil všech literárních směrů a přístupů druhé poloviny 19. století. Je však potřebné poskytnout některá vysvětlení a porovnání ve vztahu k přístupům k ženským postavám. Neméně důležitá je také skutečnost, že v několika posledních letech se v literárněteoretických sférách objevují časté tendence o přepracování a zpřesnění výkladů stávajících teorií o literárních směrech. Jedná se zejména o snahu rozšířit úhel pohledu na daný směr a zabránit určitému stereotypnímu kategorizování. Již v roce 1926 Máchal ve své práci příznačně upozorňuje na problematiku pojetí literárních směrů: „Ostatně nezapomínejte, že obvyklé termíny idealism, romantism, realism jsou termíny dosti neurčité, jichž se často užívá nazdařbůh“ (MÁCHAL 1926: 20–21). Současní literární vědci proto většinou nabízejí více možných přístupů k problematice a zároveň se snaží literární termíny zkonkretizovat. V naší interpretaci vybraných ženských postav napříč literárními díly 19. století je, s přihlédnutím k soudobým literárněvědným diskuzím, často zřejmé překrývání poetiky více literárních směrů, popř. stylů v rámci jednoho díla.

Jedním ze směrů, který prochází literárněvědnou revizí, je romantismus. O nový pohled na české romantiky, romantična a romantismy se zasadil především Dalibor Tureček v kolektivní monografii *České literární romantično* (2012). Obzvláště z jeho modelu jsme vycházeli v předchozí bakalářské práci (viz KUBÁLKOVÁ 2013). Už podtitul *Synopticko pulsační model* naznačuje, že se jedná o problematiku stále se proměňujících a pulzujících jevů.

2.1 Realismus versus romantismus

Podobně jako je přezkoumávána definice romantismu, je v blízké současnosti vystavován revizi rovněž realismus. Martin Hrdina ve své studii zdůrazňuje, že „v literárněvědné produkci 19. a 20. století se setkáváme s mnoha představami o literárním realismu“ (HRDINA 2014: 372). Zároveň představuje dvě základní pojetí realismu, která se ustavila v průběhu minulých desetiletí. První přístup je založený na principu mimésis, jako nápodoba a zájem o problém reality známý už od Aristotela. Druhé pojetí tkví ve

spojování realismu s konkrétně vymezenou historickou epochou, a to především druhou polovinou 19. století (Tamtéž: 372–373).

Ve studii (stejně jako v naší interpretaci vybraných děl) je zdůrazněn protiklad (a zároveň prolínání) realismu a romantismu. Užité spojení „romantický realismus“ zavedené již Leanderem Čechem (Tamtéž: 376) se zdá příznačným termínem pro časté motivické a tematické překrývání v dílech vybraných autorů. Jedná se především o snahu vykreslit venkovský život spolu s častým romantickým, idealizovaným líčením přírody a vztahů v Hálkových povídkách, jež se do určité míry liší od prací kritického realismu v osmdesátých letech. Nejtypičtějším autorem pro realismus z našeho výběru je Jan Neruda, jehož *Povídky malostranské* Novák označuje za klasické dílo českého realistického genru (Tamtéž: 379). V dílech dvou zmíněných tvůrců se ve velké míře střetávají realistické prvky s romantickými, přičemž v Nerudových povídkách čtenář často vysleduje ironizování předchozích romantizujících tendencí (viz interpretační část).

Důležitým poselstvím Hrdinovy studie a zároveň zásadním poznatkem pro četbu textů literatury 19. století je skutečnost, že pojetí realismu je velmi rozrůzněné dle dobových přístupů. Zároveň nedochází k důkladnému rozlišení mezi realismem „ideálním“ a „kritickým“ a rovněž chybí podrobný popis realismu padesátých až sedmdesátých let (Tamtéž: 388–389).

2.2 Ruchovci a lumírovci?

V neposlední řadě je třeba se zmínit o směřování literatury v posledních desetiletích 19. století. Tradiční starší literárněvědný přístup označuje období jako boj takzvaných ruchovců a lumírovců (srov. např. NOVÁK 1936–1939). Posuzování literárních děl především na základě možnosti publikace v časopisu Lumír nebo Ruch se však zdá poněkud povrchní. Proto se „v současnosti pro období české literatury zhruba od poloviny sedmdesátých let do konce století užívá trojí označení: pozdní romantismus, novoromantismus a parnasismus“ (HAMAN 2015: 13). Haman se ve své studii přiklání z několika důvodů k označení autorů tohoto období jako „parnasistů“ (srov. Tamtéž: 16). Ve své interpretaci souhlasíme s jeho názorem, proto zde uvedeme několik rysů typických pro parnasistní literaturu.

2.2.1 Parnasistní Zeyer

Parnasismus jako takový je složité definovat. „Podobně jako v literatuře francouzské ani u nás se nestal událostí určující povahu epochy jako romantismus či realismus; nicméně nelze popřít jeho význam jako přechodové fáze k realismu, naturalismu (ale i k dekadenci a symbolismu), která zároveň svou tvárně obohacující působností vytvářela předpoklady k nástupu moderny s jejím odlišným modelem literatury“ (Tamtéž 2015: 34). Podle Hamana patří *Jan Maria Plojhar* a *Dům u tonoucí hvězdy* k typickým dílům parnasistní prózy u nás (srov. Tamtéž 2015: 27). Rádi bychom v souvislosti především s prvním románem vyzdvihli několik rysů textu, které dovolují dílo zařadit k parnasismu.

V první řadě se jedná o snahu autorů psát poeticky zdobně s vysokou mírou estetičnosti dosahované důrazem na lyrizaci i v prozaickém textu (Tamtéž: 21). Styl/směr se vyznačuje zejména kultem krásy. Ve spojení s ním Tureček příznačně užívá atributy jako „říše krásy“, „dekorativní malebnost“, „virtuozita“ (srov. HAMAN, TUREČEK 2015), jež jsou v *Janu Mariu Plojharovi* patrné v hojné míře jak v poetice díla, tak v zápletky a vykreslování situací, jako jsou například setkání Cateriny a Plojhara, myšlenky hlavních hrdinů či jejich pobyty v přírodě. V souvislosti s požadovanou přítomností krásy parnasistních děl se u Zeyera mluví o pitoresknosti a požadavku názornosti (srov. KREJČÍ 1901). „Vysněné postavy jeho pohybují se ve sceneriích, kde každý detail architektonický a přírodní, každý kus oděvu, zbraně nebo šperk je viděn a znám s důkladnou přesností archeologického a kulturně-historického monogramu, u něhož však je tato erudice pouhým prostředkem, pouhou výzbrojí ve službách vnitřního zraku malířského“ (Tamtéž: 48).

Důležitým specifickým rysem je rovněž „zasazování příběhů do cizích, exotických, prostorově i časově vzdálených prostředí“ (HAMAN 2015: 26). V románu *Jan Maria Plojhar* se v cizích zemích (Řecku a Itálii) odehrává většina událostí posunujících děj vpřed. Dokonce lásku svého života, Caterinu, nachází hlavní hrdina v cizině, v níž rovněž umírá.

„Citová exaltovanost“ (Tamtéž: 27) je jedním z ústředních motivů Zeyerových románů. Přemítání vlastního vnitřního života hlavních postav, jejich vysoká citovost a orientování života podle svých (často výstředních) citů tvoří základ celého příběhu. Zároveň si nelze v Zeyerově textu nevšimnout některých styčných ploch parnasismu s romantismem, z nichž některé budou uvedeny v interpretační části práce. Uvedený výrok a předpokládané získané poznatky o romantických motivech v Zeyerově románu můžeme

podpořit Turečkovým tvrzením: „Parnasistní tvorba v českém kontextu znamenala modifikaci různých typů romantismu, estetizující přehodnocení řady velmi produktivních a populárních motivických okruhů (exotika, středověk)“ (TUREČEK 2015: 165).

Přístupem k erotice a ke křesťanství se Zeyerův román liší od ostatních děl spadající do parnasistní tvorby. V literárním stylu, v němž se adoroval kult ženy a její nahoty (srov. Tamtéž: 123–125), Zeyer přistupuje k tematice lásky spíše konzervativně a erotické výjevy nezobrazuje příliš explicitně. V románu je hrdinův čistě fyzický milostný vztah k paní Dragopulos posuzován negativně a jediný náznak vášnivé scény mezi Plojharem a Caterinou je zobrazován jako prohřešek. K víře v Boha má autor v knize víceméně pozitivní vztah. „Oproti francouzskému parnasismu je v jeho /Zeyerově/ díle jasně vyjádřen kladný vztah ke křesťanství, který tlumí jinak výrazně přítomné pesimistické tóny. Odlišný je rovněž vztah k erotice – Zeyerova tvorba je ve své podstatě cudná, ačkoli se nevyhýbá zobrazení smyslné stránky milostné tematiky. Je jí bytostně cizí samoúčelnost v zobrazování erotických projevů“ (FRÁNEK 2015: 340).

Z výše uvedené literárněvědné literatury je tedy patrné, jakým způsobem se stírají hranice mezi jednotlivými literárními směry či styly. Jeden je ovlivněn druhým, což se projevilo i v naší analýze ženských postav v 19. století. V bakalářské práci vyplývala z rozboru vybraných textů převážně první poloviny 19. století viditelná plynulá linie od romantické, jemně naznačené dívčí figury (Miláda, Jarmila) spolu s typem literární ženy rovněž nekonkrétního vzezření, ovšem jasných ideálních mravních ctností adorující blaho rodiny a společnosti (Anežka, Ludmila).

S příchodem Nerudy a jeho reálným pojetím *biedermeieru* v *Povídkách malostranských* se linie rozšiřuje o postavy z masa a kostí, konkrétního vzhledu. Ideál krásy a ctnosti střídají vlastnosti obyčejné ženy, aby je pak nahradil opět vzor ztělesnění mravnosti a ušlechtilosti (Lucy), který ale v soudobé společnosti projektované do literární podoby nemá šanci. Na tomto místě ještě nedokážeme linii proměny postavy dokonale uzavřít. Dle dosud zjištěných teorií lze ale předpokládat, že z důvodu prolínání literárních směrů a stylů se ani jedna z hrdinek nedá zařadit jednoznačně pod určitou školu, aniž by v sobě nenesla rysy přístupu jiného.

3 KRITÉRIA PRO INTERPRETACI

Jako teoretickou základnu pro následnou interpretaci a celkovou typologii vybraných ženských postav v literatuře druhé poloviny 19. století budeme využívat především naši bakalářskou práci.¹ V té jsme se snažili podat podrobnou typologii šesti vybraných protagonistek, z nichž většina figuruje v dílech z první poloviny 19. století, s výjimkou Viktorky Boženy Němcové a Sylvie od Karolíny Světlé. V analýze jsme vycházeli ze základních pojetí a klasifikací postav, které už zde nepovažujeme za důležité zmiňovat (viz KUBÁLKOVÁ 2013). Ve stávající diplomové práci pro naše účely budeme pracovat s některými pojmy klasifikace literárních postav. Obzvláště budeme pracovat s dělením figur na hlavní a vedlejší, kladné a záporné a po uvedení celkového rozboru charakteru a života postav ukážeme, zda se jedná o hrdinky plošné či plastické. Nepřímo také budeme postavy analyzovat z hlediska charakteristiky přímé a nepřímé, vnější a vnitřní (srov. PETERKA 2007: 218–222).

Pro vyvození závěrů o tendencích vykreslování postav v několika posledních desetiletích předminulého století nebudou ale tyto základní literárněteoretické klasifikace tím nejdůležitějším kritériem. V naší diplomové práci se pokusíme zjištěné rysy jednotlivých postav problematizovat na základě společných motivů, motivických trsů. Směrodatnými ukazateli pro typologii hrdinek přitom budou závěry interpretační části bakalářské práce, v níž se ukázalo několik problémových jevů, které se v různých obměnách u protagonistek opakují. Vedle vnějšího vzhledu a morálních hodnot hrdinek se jedná především o jejich **přístup k lásce a prožívání milostných vztahů** jako takových. S tématem lásky úzce souvisí **role osudu v životech postav**, jež je ve vybraných dílech naší předešlé práce k hrdinkám většinou nemilosrdný. Důležitým momentem v údělu literárních ženských postav je i **atribut smrti** a s ním související **motiv oběti**. Právě výše zmíněné markery se stanou opět hlavními tématy naší rozšiřující práce, přičemž některé atributy budou chybět, jiné, nové se zase objeví. V neposlední řadě se pokusíme uvést postavy do specifického společenského (dobového) kontextu (viz KUBÁLKOVÁ 2013: 11). Jedním z cílů diplomové práce je rovněž vysledovat autorské a dobové posuny v jednání a typech postav.

¹ KUBÁLKOVÁ, T. *Typologie vybraných ženských postav české literatury 19. století*. Praha, 2013.

3.1 Markery²

Vnější podoba hrdinky často odráží i její vnitřní život a naopak, tedy **vzhled** a **charakter** jdou ruku v ruce. V naší bakalářské práci jsme odhalili zejména dva přístupy při vnější charakteristice postav: 1. Hrdinky jsou popsány vnějškově – jen letnými náznaky, tzn. jako půvabný stín s nepříliš konkrétní podobou (Ludmila, Anežka, Miláda); 2. Následují postavy s konkrétním vzezřením, detailně vykresleným obličejem a oblečením (Viktorka, Marinka, Sylva). Nejvýznamnějším znakem se ovšem v obojím případě stává **krása a spanilost** všech hrdinek, zahrnující často typický **atribut krásného oka**. Předpokládáme, že, ačkoli půvab a sličnost postav budou stále převládat, nebudou společným rysem všech vybraných hrdinek.

Mluvíme-li o příznačných vlastnostech typických pro vybrané postavy, nabízejí se kvality jako **poslušnost, pevná vůle, samostatnost, pokora, přímost, melancholie, obětavost, tvrdohlavost, konvenčnost/nekonvenčnost, otevřenost, mravnost a čest**. Všechny tyto charakterové rysy lze vysledovat u postav autorů první poloviny 19. století a nemáme důvod domnívat se, že by se projevy chování u později vytvořených hrdinek výrazně lišily. V rámci tohoto konstatování předpokládáme, že ženská postava zčásti reflektuje obraz dobové společnosti, ve které se pohybuje a která rovněž určuje v různé míře jednání protagonistky. Důležitou roli v konstituování charakteru a jeho typu hraje **náboženství a víra v Boha**, která se nějakým způsobem promítá do většiny postav.

Dalším sledovaným znakem je **osud hrdinek**, který je ve většině případů nešťastný. Postavy často končí svůj úděl **předčasnou smrtí**. Některé hrdinky umírají nedobrovolně, kvůli nemoci či nehodě. Jiné postavy volí smrt jako jediné východisko jejich smutného údělu či z důvodu sebeoběti. V první polovině 19. století se čtenář v souvislosti s příběhem ženských protagonistek neseťkává s mnoha šťastnými konci. Bude se i v druhé polovině století jednat jen o ženu trpitelku a oběť nešťastného osudu?

² Tento termín používáme v souladu s terminologií prof. Turečka zavedenou v *Českém literárním romantičnu* a používanou následně autorským kolektivem v knize *Český a slovenský literární parnasismus*. Jedná se o zastřešující pojem pro charakteristické znaky vysvětlovaného problému, kvality, kterých je nutné si všimnout – např. parnasismu, zde literární interpretace ženských literárních postav apod. (srov. HAMAN, TUREČEK: 2015).

3.1.1 Vhled do společenského života ženy v 19. století

Za účelem objektivního přístupu k analýze literárních postav považujeme za nutné ve stručnosti objasnit některé společenské tendence a konvence ve vztahu k ženám v tehdejší společnosti. Zaměříme se především na jevy dotýkající se naší interpretace. Jaké žena zaujímala místo ve společnosti, zda se očekávalo, že bude ideální a krásná, jaké měla mít charakterové vlastnosti a především její poměr k muži, lásce a manželskému svazku.

„Česká dívka byla většinou mravná a zbožná“. „Dokud jsou mladí, chtějí z nás mít hříčky, když zestárnou, máme být jejich služkami“. „Celý den na nohou, vše míti sama v rukou, večer pak vedle milého muže posedět a společně s ním čísti milou nějakou knihu: toť krátký a blažený obsah manželského žití z lásky. Netoužíš po ničem na světě než po spokojenosti mužově, vše ostatní jest ti lhostejné“. Uvedené citáty (srov. LENDEROVÁ 1999: 84–105) jasně poukazují na přístup společnosti k ženám a generují typické vlastnosti dívky a ženy: Každá správná žena musí být mravná a zbožná, svolná, poslušná, pracovitá a zcela odevzdaná svému muži. Podobné kvality je možné vysledovat u literárních postav biedermeierovské éry (srov. HAMAN 2007: 109). V našich interpretacích se jedná především o Tylovy hrdinky (Anežku a Ludmilu). Ve druhé polovině 19. století se setkáváme spíše s kritikou takových požadavků, například u postav *Povídek malostranských* nebo patricijských slečen v *Magdaleně*. Nejpodobnějším zobrazením ideálního prototypu dokonalé ženy je cizinka *Caterina*, hrdinka Zeyerova románu.

Rovněž v oblasti vzhledu byly na ženu kladeny značné nároky. Lenderová popisuje proměňující se tendence v pojetí ideálu krásy: „Romantismus dával nadále přednost ‚nehmotné ženě‘; hrdinky románů jsou útlé a jemné, nyněvě bledé, k půvabu patřily kruhy pod očima. Ve třicátých letech 19. století se do módy vrátily osvědčené atributy ženskosti. Znovu se klade důraz na plnost ženské postavy. Do módy přichází opět zdravá, účelová krása, dáma s útlým pasem, oblými boky a plným dekoltem. Proměna souvisela s rehabilitací ženství a s vytvořením kultu mateřství“ (LENDEROVÁ 1999: 140). Autorka dodává, že atribut krásy měl zůstat spojen výhradně s mládím (srov. Tamtéž: 141). Literární díla částečně odrážejí tento model soudobé společnosti – viz popis romantických postav, jako je Marinka, Miláda, Jarmila, hrdinka *Čtyr dob* apod. Naopak s příchodem Nerudových *Povídek malostranských* a jeho staršími „tělnatými“ ženskými postavami se v literatuře objevuje výsměch této nereálné kráse. Karolína Světlá v postavě Sylvy zase

odkazuje na krásnou postavu dívky nesoucí všechny atributy ženskosti. V *Kytici* je příhodně vykreslena žena jako matka, pro niž je mateřství tím nejzákladnějším posláním. Ve chvíli, kdy postava Erbenových balad neprokáže příslušné kýžené vlastnosti správné biedermeierovské ženy (trpělivost, poslušnost, odpovědnost, pasivitu, oddanost manželovi a dětem), je potrestána a poučena.

3.1.1.1 Do kláštera, pod čepec, nebo na ocet?

Podle Lenderové měly dívky v 19. století převážně tři možnosti. Mohly se vdát, odejít do kláštera nebo zůstat na ocet (srov. LENDEROVÁ 1999: 74).

Autorka se ve své knize vyjadřuje jasně: „Sňatek – až na výjimky – nebýval záležitostí citů, snad doznávaly představy středověkého lékařství, jež s posměchem řadilo lásku mezi choroby a hledalo proti ní rozličné léky. Sňatkem se žena dostala do područí muže a byla mu *povinna* láskou a úctou. Celá dlouhá staletí se manželství uzavírala na základě dohody rodičů a hrály v nich rozhodující úlohu společenské konvence, hospodářské, politické nebo rodové zájmy“ (Tamtéž: 75). Není se proto čemu divit, když některé dívky s takovým manželstvím nesouhlasily a požadovaly věc základní – lásku. Téma předepsaného sňatku rodinou či společností se nejednou v literárních dílech objevuje. Z našeho výběru literárních postav můžeme jmenovat Lidušku Hálkovy povídky či povídku Boženy Němcové.³ Podle Lenderové měly ženy v manželství zúročit všechny kvality, ke kterým byly od dětství vedeny. Takové vlastnosti jako poslušnost, submisivnost, pracovitost a trpělivost měly zajistit šťastné manželství (srov. Tamtéž 71). Příznačně satiricky na tyto výchovné tendence poukazuje Machar v *Magdaleně* svým popisem patricijských slečen (MACHAR 1894: 113–117) Vedle sňatků z rozumu se ovšem koncem století začaly prosazovat i svatby z lásky, jež byla považována za důležitý předpoklad k uzavření manželství (LENDEROVÁ 1999: 77).

Manželství bylo pro ženy jediným oficiálním prostorem pro uspokojování sexuálních potřeb. Ženy měly být v sexuálních otázkách nezkušené, málo informované. Byly určeny

³ Lásce Lidušky a Toníka stojí v cestě Liduščiny chamtiví rodiče. Peníze a postavení hraje důležitější roli než štěstí jejich dcery (srov. HÁLEK 1905: 32). Podobně hrdinka *Čtyr dob* je patrně donucena k manželství, které by si sama nevybrala. Svatební den je v díle připodobňován upálení na hranici či pohanské oběti kněze (srov. NĚMCOVÁ 1906: 397).

své muže milovat podobně jako Boha, proto pro ně vztah s manželem měl nabývat pouze duchovního rázu, v němž intimní styk představuje nepříjemnou nutnost a svatební noc často velmi negativní zážitek (srov. NĚMCOVÁ 1906: 399). Oproti ženám muži směli získávat zkušenosti v oblasti erotiky i před manželstvím. Otevřeně se respektovaly návštěvy svobodných mužů v nevěstincích (viz Macharova nepřímá kritika soudobé povrchní společnosti a těchto konvencí v románu ve verších *Magdaleně*) a jejich předmanželské milostné zážitky (srov. LENDEROVÁ 1999: 95–97).

Neruda ve svých *Povídkách malostranských* poukazuje rovněž na typ staré panny (srov. NERUDA 1878: 185). Takový osud čekal ženu, o kterou nikdo nestál, a zůstala takzvaně na ocet. Lenderová uvádí, že takové dáma se stávala „věčným námětem vtipů a satirických šlehů“ (LENDEROVÁ 1999: 74).

Je tedy patrné, že v 19. století měla společnost na ženu jasný názor. Žena jako hospodyně v domácnosti, jako vzorná manželka, dokonalá osobnost s ušlechtilými kvalitami nepřilíš aktivně se projevující, vzor všech mravních ctností a žena jako matka. V následující interpretaci se mimo jiné budeme zabývat i obrazem takto vnímané ženy v literárních dílech. Největší nesoulad očekávání soudobé společnosti s obrazem ženy v literatuře přitom očekáváme právě v otázce lásky, manželství a milostných citů a charakterových vlastnostech hrdinky.

4 VNĚJŠÍ PODOBA JAKO DŮLEŽITÁ SOUČÁST VNITŘNÍHO ŽIVOTA

4.1 Důležitost krásného zevnějšku

Dle Hegera se v Macharově románu ve verších – *Magdaleně* – objevuje mnoho deskriptivních (realistických) a sentimentálně-romantických prvků. Dílo „není sice parodií na staré literární žánry, ale nalezneme v ní vedle sebe žánrovou popisnost, kritickou analýzu společnosti, romantická gesta i ironické hodnocení skutečnosti“ (HEGER 1987: 120–121). V románu se objevuje i popisný realismus se schematickým popisem postav. Rovněž byl autor ovlivněn i naturalismem, jeho postavy jsou vykreslovány převážně z vnějšku a jejich jednání je determinováno společností. Uvedená charakteristika je patrná především na postavě Lucy, kterou do nevěstince vrhne okolí a ne její vlastní rozhodnutí či

příčinění. Se svým osudem nic nezmůže a je odsouzena k takovému životu okolím. Aktivita hrdinky by zde nebyla důležitá, protože vliv okolí je vždy silnější (Tamtéž: 122–126).⁴

Vnější popis osob se u Machara objevuje, není ovšem příliš explicitní. Obecně je román poskládaný v podstatě z popisů lidí, situací a okamžiků, ale poměrně značná aktivita v interpretaci je ponechána na čtenáři. Autor se snaží spíše o vykreslení doby a tehdejších poměrů než o podrobné vylíčení postav. Sám vypravěč otevřeně zmiňuje, že přímého popisu postav se u něj nedočkáme, vidí ho jako zbytečný.

„Čtenáři můj, prosím vážně,
vzpomeň, co už knih jsi přečet,
vzpomeň na popisy lidí,
jež tam s chvály hodnou pílí
každý autor pořídil!
Ruku na srdce a řekni:
dovedeš si představit
jenom jediného z nich?
Ani já ne. Kdybych řek ti,
že můj rek měl řídké vlasy,
jak ta nynější má mládež,
vous do špičky přistřižený,
tmavé, dosti všední oči,
nos též zvláštní ne, líc snědou,
postavu též nenápadnou,
na malících velké nehty,
modně oděn že byl – řekni,
znáš jej líp? Nu vidíš, že ne“ (MACHAR 1894: 25).

⁴ Tvzení provádíme na základě chápání *naturalismu* jako směru, ve kterém je literární hrdina individuálně determinovaný, jeho vůle a charakter jsou redukovány a je určen vlivem sociálního prostředí (srov. VLAŠÍN 1977: 172).

Vypravěč čtenáře nenásilným způsobem přesvědčí a ten pak rád přistoupí na jeho „hru“ a přizpůsobí se. Tak vypravěč manipuluje čtenáře a neustálými poznámkami k adresátovi si jej získává pro svou věc. Vypravěč se zde snaží upozornit na zbytečnost zdlouhavých popisů, jak tomu bylo u dosavadních literárních stylů. Nejdůležitější je pro něj současný okamžik a individualita jedince. Podstatné pro vypravěče je, aby čtenář poznal jeho postavy, k čemuž ovšem nepotřebuje podrobný popis zevnějšku.

Neznamená to ovšem, že hrdinové nejsou popisováni vůbec. Pro celkové vyznění příběhu je důležité, že Lucy je pohledná dívka. Její tělesnost a vzhled jsou přece jen klíčovým atributem v jejím počátečním zaměstnání. Čtenář se tedy dozvídá, že Lucy má na sobě *černé cudně upjaté šaty, že připomíná Markétku,⁵ má svěží lici, modré nezapadlé oko a pěkně rozčísnutý vlas*. Je i explicitně vyjádřeno, že Jiřímu se líbí:

„Reka mého provál ten smích modrých očí až do posledního nervu,... Oh, toť kouzlo ženských očí!“ (Tamtéž: 9)

Poměrně časté jsou situace, kdy se čtenář o Lucy dozvídá, co má právě na sobě. Takové pasáže jen podtrhují skutečnost, že Lucy je krásná dívka.

„V ploše zrcadla se jeví Lucy
Štíhlounký zjev lepé dívky:
Zvonovitá sukně klesá
Od útlého pasu dolů,
Věncem černých mašlí vine
Se jí středem [...]“ (Tamtéž: 59).

⁵ Postava Lucy je připodobňována Markétce z Goethova *Fausta*. Připodobnění není náhodné, jelikož postavy se nepodobají jen svým vzhledem, ale Machar patrně naráží i na pozdější Markétčin osud. Dívka se nechá svést a za své rozhodnutí platí životem potom, co zabíjí své nemanželské dítě. Ve Faustově příběhu ale Markétka zůstává postavou mravně čistou a ušlechtilou, podobně jako pro čtenáře vyznívá Lucy. Lucy neumírá nebo nezabíjí své dítě. Obě postavy jsou ale podobně odsouzeny svým okolím i přesto, že jsou spravedlivější než ona odsuzující společnost.

Pro srovnání: „Ne, jaké krásné dítě to! Co živ jsem neviděl hezčího! Tak bez hříchu a bez hany a přitom přec jen od rány! Té tváře světlo, ten svěží ret já budu vidět, co světem svět. Jak oči klopi, hluboce vtisklo se mi to do srdce. A jak mě tak zkrátka odbyla, v tom se mi nejvíc líbila“ (GOETHE 1957: 95). Jedná se o typ dívky pohledné a cudné.

4.2 Náznak jako hlavní marker postavy

Ze všech našich hrdinek je bezejmenná ženská postava z povídky *Čtyry doby* Boženy Němcové vykreslena nejméně. Nejvíce se blíží, řekněme, k levému okraji pomyslné osy konkrétnosti postav. Jako např. Máchova Milada či Jarmila je Němcové hrdinka popsána spíše náznakově, s některými romantickými prvky.⁶ Sama autorka se svou básnickou prózou hlásila k romantismu (srov. JANÁČKOVÁ 2007: 185).

Její vzhled je spojován s jejím životem a rozpoložením. Její zevnějšek je popisován s koloběhem roku. Celkovou podobu hrdinky čtenář nezíská pomocí konkrétního popisu, ale prostřednictvím obsahu a kompozice díla. Na začátku příběhu, kdy je dívka v podstatě nejšťastnější, je i nejkrásnější. Je mladá, v rozkvětu, na začátku života. V druhém obraze se o jejím vzhledu nedozvídáme téměř nic. Čtenářova představivost si asi domyslí, že je opět krásná a přitažlivá, její půvab se prohlubuje a ztělesňuje. Ve třetím obraze už panna bledne, třese se. Její neštěstí ovlivňuje i její podobu. Do jejího života přichází podzim.

„Nebe je šedé; krajina pokryta sněhem, a se stromů žlutý list, jeden po druhém – jako naděje zklamaného srdce –, opadává“ (NĚMCOVÁ 1906: 399).

V poslední části povídky se zdá osud i podoba hrdinky nejhorší. Žena má na sobě černý závoj, krvavé nohy a roztrhané šaty. Její půvab se ztratil. Trefně vystihuje podobu hrdinky a její proměnu Janáčková: „‘Mladinké děvče‘, pak ‚děvče‘ stávající se ‚pannou posvěcenou‘ – dychtící po povznášející moci lásky, nato ‚nevěsta‘ proměněná v ‚bledou ženu‘, posléze ‚žena‘ zahalená v černý závoj, povznesená mezi ‚Sestry‘ v lásce. To jsou ve Čtyrech dobách čtyři proměny hlavní postavy“ (JANÁČKOVÁ 2007: 190). Do výčtu by se dala přiřadit rovněž proměna nevěsty–panny v ženu. Změna úzce souvisí i s proměnou vzhledu, neboť žena po svatební noci je bledá, nevěstin věnec je zvadlý – indikátory pro nynější neblahé vzezření postavy, která také jako by vadla. Zároveň se dostavuje rovněž hluboká proměna hrdinčiny identity a určení. Od té chvíle ztrácí své ideály a proměňuje se i vnitřně.

⁶ Srov. KUBÁLKOVÁ 2013: 19

„Ráno při úsvitu vstává z lože bledá žena. Zmateně ohlíží se kolem sebe; vidí lože panenské, poskvrněné mužem, který duši její cizím zůstal, vidí zcuchané roucho svatební, zvadlý věnec!“ (NĚMCOVÁ 1906: 399)

4.3 Dokonalost jako důležitý znak

Liduška a Lenka z Hálkových povídek jsou nejen ctnostné a mravně čisté, hlavně jsou ale krásné. Jsou zidealizované ve všech směrech. Jejich krása je důležitým rysem v jejich osudu. Jsou to mladé krásné dívky s těmi nejpřímnějšími úmysly a pohledem, který většinou uchvátí jejich nápadníky.

„Svatý bože, což to za krásné oko! Kde jest v světě barva, která mu se může připodobnit? A kdyby ta barva i byla na světě: kde jest to, co za tou barvou se dívá z oka? Ani modré nebe není hezčí nežli Liduščino oko. Kdež je v nebi tolik lesku, tolik dobroty, tolik nezkalené čistoty? A ta milá duše, již je vidět skrze to vše, – až člověku přechází zrak, když to vše vidí pohromadě“ (HÁLEK 1905: 3).

Lidušce se svou dobrotou, leskem a krásou nevyrovná ani samo nebe. Na druhou stranu se ale čtenář o Lidušce nedozvídá nic konkrétnějšího. Nevíme, jaké má vlasy nebo co nosí na sobě.

Podobně je tomu i v pozdější autorově povídce, v postavě Lenky. Zde se čtenář setkává s hrdinkou už od útlého dětství, kde je o ní referováno jako o *děvčátku*. Žádná bližší specifikace se neobjevuje. Až později, když Lenka stárne, začne se pozornost obracet na její vyvíjející se krásu, nicméně popis ani zde není nijak konkrétní a detailní. Vnější vzhled totiž často odráží nitro postavy. Proto není důležitá barva vlasů ani očí, ale spíše se objevuje vyjádření souvislosti mezi zevnějškem a vnitřním životem.

„... počínala býti hezkou; rostla již, jak říkáme, do krásy. Podobou byla již celá nebožka matka. Pleť její byla vzdor vedru a slunci přece jako netknuta, byla jemná a lesklá. Z tváří svítila zdravost, a modré oko, poněvadž za ním se halily bolestné

zkušenosti mladé duše, dostávalo jakýsi nádech snivé zamyšlenosti, což k ní táhlo každého, kdo měl srdce. Postava její začínala se již nésti do té výše, kdy si děvčat počínáme všímat a kdy jim ženy prorokují budoucnost“ (HÁLEK 1873: 73).

Není náhodou, že oči obou Hálkových hrdinek jsou modré. Možná i to patří ke způsobům, jak vypočítat hrdinku ve všem ideální, pokud chápeme modrou barvu očí jako nějaký stereotypní prototyp dokonalosti. Autorova snaha je patrná a jasná: „I v ní /v povídce/ zůstal Hálek věren svému idealismu, nedbal toho tuze, je-li děj možný či nemožný, jsou-li karaktery osob vykresleny realisticky neb aspoň věrotajně; sledoval jen krásu a dobro“ (ANONYM 1917: 86). Je patrné, že se Hálek opravdu snaží o vytvoření ideálních postav zosobňujících jen ideál a dobro – jak charakterové, tak vzhledové. Lenka i Liduška jsou krásné, navíc nanejvýš spravedlivé a mravní v porovnání s postavami chamtivých rodičů či macech.

4.4 Nerudovy měšťanky

Obecně vzato se v *Malostranských povídkách* vyskytují postavy jen z nižších nebo středních vrstev. Sám autor oznamuje čtenáři, že „hrdiny jeho knihy jsou *neoholený žebrák a zcela obyčejná konduktorka*“ (SOLOVJOVOVÁ 1982: 233). Autor ve svých postavách prosazuje nové pojetí krásna, ideálem se stávají obyčejní či běžní lidé. „Skutečná krása zde byla nahrazena čímsi stříženým podle obecně přijaté šablony“ (Tamtéž: 257). Většinou se společně s postavou objevuje jedna typická věc nebo jeden typický znak, která se stává její součástí a podtrhuje její typ a chování.

„Paní Rusku, která viděla jediný smysl svého života v účasti na všech malostranských pohřbech, si nelze představit v jiném oblečení než v černé mantile a černém čepci, což nejvíce odpovídalo jejím zájmům i vizáži“ (Tamtéž: 258).

„Padesátnice, ale statná paní nadprostřední výšky. S ramenou jí splývala hedbávná černá mantila, černý, světle zelenými stuhami ozdobený čepec vroubil její kulatou a upřímnou tvář. Hnědé její oči [...]“ (NERUDA 1878: 109).⁷

U postav se sice čtenář setká s takto přímým popisem, není to ale nejčastější autorova technika. Charakteristiky je dosaženo často právě pomocí jednoho typického předmětu a také pomocí různých srovnání s ostatními postavami. Popis často také vyjadřuje vypravěčův vztah k postavě. Paní Ruska se svým zvykem a vlastnostmi může jevit sice jako povrchní, ale přesto je *dobrá* a její tvář je *vlídná*. I přesto, že je slečna Máry *poněkud přílišně tělnata*, je její tvář *pravidelná a příjemná*.

„Také nebyla oškliva, je to vidět podnes. Byla vysoké postavy, jak málokterá dáma, její modré oči byly přímo krásny, její tvář trochu sice široká, ale pravidelná a příjemná, – jen poněkud přílišně tělnata byla od nejprvnějšího svého mládí a to jí způsobilo příjmi ‚tlustá Máry‘“ (Tamtéž: 185).

4.5 Výsměch krásnookým

I v krátké povídce *U tří lilí* se objevuje konkrétní odstavec věnující se vzhledu hrdinky. Neruda zde volí analogický postup popisu hrdinčina zevnějšku například jako Božena Němcová u postavy Viktoriky před zešilením nebo jako Tyl u postavy Anežky či Ludmily. Jejich postavy jsou vyobrazeny jako krásné mladé dívky a právě jejich vnější krása odráží jejich ctnosti a příkladné vlastnosti. Neruda takový popis ale posouvá o krok dále. Jeho hrdinka je také krásná a mladá.

⁷ Vedle popisu měšťanského oblečení postav se objevuje i konkrétní pohled do hrdinčiny tváře. Nerudovy postavy mají tvář upřímnou a kulatou na rozdíl od postav např. Karla Hynka Máchy či jiných romanticky laděných figur, jejichž tvář v díle nebývá většinou zmíněna nebo bývá vyobrazena jako bledá, rozmlžená a nekonkrétní (viz Miláda nebo Jarmila). Čtenář tak nabývá dojmu, že Nerudovy postavy zná blíže a dokáže si je lépe představit.

„Vábilo mne tam krásné, as osmnáctileté děvče. Štíhlý vzrůst, plné, teplé formy, v týlu přistřižený volný černý vlas, oblý hladký obličej, světlé oko – krásné děvče!“
(Tamtéž: 148)

Jejího nápadníka zaujímá především její krásné oko, podobně jako u postav autorů dřívějších. Ovšem tato krása a oko už nejsou mravně čisté a nezobrazují charakterovou dokonalost protagonistky. Dívčin pohled není čistý a upřímný, ale vykazuje jiný rys hrdinky, který komentuje sám nápadník.

„Zvláště ale mne vábilo to oko její. Jak voda jasná, jak vodní hladina záhadná, takové neúkojná, které ti přivolává ihned slova: „Spíše se nasytí oheň dřev a moře vod, než krásnooká nasytí se mužů““ (Tamtéž).

Jedná se o pohled nenasytný, patrně flirtující. Prozrazuje na hrdinku, že si je své krásy vědoma, a to jí dává možnost být oblíbenou u mužů. V textu samotném je řečeno, že o nápadníkově obdivu ví, a jeho pohledy opětuje. S nikým nemluví, stačí jí její výmluvný pohled, který je oproštěn od bezelstnosti a dobrosrdečnosti jejích literárních předchůdkyň. Autor opět dokazuje, že se snaží o portréty postav obyčejných, jejichž ideálnost tkví právě v jejich mravní nedokonalosti i tzv. malosti.

Obecně vzato, Neruda věnuje značnou pozornost tváři svých hrdinek. Na ní si všímá především očí, které jsou většinou modré a vždy krásné. Pohled postavy a výraz tváře je vždy vlídný a příjemný. Často je tvář protagonistky „kulatá“ a „upřímná“. Důležité je také podotknout, že u Nerudových postav se neseťkáváme s dokonale krásnou ideální dívkou nebo ženou. Autor často vykresluje hrdinky starší, „tělnatější“, střední postavy, čímž postavy a jejich vzhled a typ ironizuje. Postavy jsou měšťankami jednak proto, že děj se odehrává na Malé Straně v Praze, ale také je jejich společenské zařazení naznačeno specifickým měšťanským oděvem. V popisu postav se setkáváme například s mantilou, čepcem se stuhami či nakrátko střiženými vlasy, což není zvykem u postav venkovských.

5 VNITŘNÍ CHARAKTER

5.1 Mravnější než „mravní“ tohoto světa bez vlastního přičinění

Souhlasíme s tvrzením Merhautové, že u postav jako je Lucy, je patrná značná psychologizace. Psychika postav je komentována vypravěčem. Postavy reagují impulzivně, jednání není logicky spojitě a uspořádané (MERHAUTOVÁ 2011: 379–380). Je nutné doplnit, že impulsivním se v románu jeví především Jiří. Je vznětlivý při rozhovorech se svou tetou, rovněž je příkladem jeho bezprostřední rozhodnutí o vyvedení Lucy z nevěstince bez hlubšího promyšlení následků. Psychika protagonistů (tedy ani Lucy) není v díle ve středu zájmu. Sám autor tuto myšlenku vyjadřuje v následující pasáži:

„(čtenáři můj, prosím, poslyš:
Psycholog mým lidem vůbec
vyčte asi kotrmelce,
nemožnosti v kresbě povah –
Proto předem prohlašuji:
Na to, co zde lidé zovou
povahou neb charakterem,
nevěřím – mám jiný názor
od nejlepších filosofů,
je v něm trocha materie,
trocha mystika a temna,
do veršů však musí jít.
Naše ‚já‘ jest pouhý otrok
žaludku, počasí, nervů,
nejčastěji však podvolí se
jinému ‚já‘ našich bližních,
buď že toto silnější je,
vábnější buď, neb že opak
našeho ‚já‘ – tak jsme všichni
jenom chameleoni tu,
pravda, přiznám, s jakous slabou

vrstvou barvy základní,
ta však obyčejně mizí
v spodu nanesených barev.
Čili rčeno řečí vědců:
Člověk jest zde výslednicí vlivů zevnějších, a duše
fotografickou je deskou“ (MACHAR 1894: 9–10).⁸

Na jiném místě vypravěč upozorňuje:

„Čtenáři můj, varuji tě
před autory psychology!“

A dále:

„Naše myšlenky víc nejsou
nežli stříbrolesklé rybky,
dcerky hlubiny, je vidíš
chvilkou v osluněné ploše
sborem táhnout pozvolna;
některá tu a tam kmitne
jako bílý peníz vzduchem,
kmitne jen a zapadne...
Kde tu stopy po logice?“ (Tamtéž: 33–34)⁹

⁸ Opět je zde patrný odkaz na naturalismus, viz např. definice Štěpána Vlašína: „Záměr podat co nejvýstižnější obraz všednodenní reality, zvláště jejích odpuzujících stránek, vede k tzv. fotografování skutečnosti, nezaujaté reprodukci faktů, dané pozorovatelským postojem autora“ (VLAŠÍN 1977: 172). „Pod pojmem psychologie se rozumějí vášně, určované prvkem dědičnosti a vlivem sociálního prostředí; úkolem romanopisce je experimentovat s nimi podobně jako fyzik nebo chemik experimentují s neživými předměty či fyziolog se živými tvory“ (Tamtéž).

⁹ Zde je zase možné vysledovat narážku na modernistický styl psaní, především impresionismus, v němž je „základem preferování smyslových vjemů a požitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti“ a v němž se impresionisté „zajímají o proměnlivé a pohyblivé objekty. Hlavním námětem se stává krajina ve své světelné proměnlivosti a prchavé neopakovatelnosti“ (Tamtéž: 95).

Výše zmíněný úryvek, zdánlivě nedůležitý, v sobě skrývá hned dva důležité aspekty autorova stylu. V první řadě si autor do jisté míry protiřečí. Vyznává sice, že na charakter a psychiku příliš nevěří, ale jsou okamžiky, kdy je čtenář v *Magdaleně* svědkem vykreslování nitra postav. Je samozřejmě především pozorovatelem příběhů a situací, které podrobně a živě líčí, a psychologie postav není rozhodně nejdůležitějším prvkem díla, ale myšlenky a city protagonistů mu nejsou lhostejné. Velmi často se čtenář dozvídá o vnitřních pocitech a přemýšlení Lucy z jejích promluv či vnitřních monologů. Mnohdy je popisována vypravěčem.

Lucyino chování a rozhodování není hnáno žádnou vyšší motivací. Jeví se jako nesamostatná, nerozhodná. Na přání otce se začala živit jako prostitutka, nebýt Jiřího, nikdy by z nevěstince neodešla – byl její hybnou silou. Následně jí byla motivací dobrá vůle staré tety. Stává se jí matkou, ale spíše proto, že takové chování nastavila Jiřího tetu svým vlídným přijetím Lucy a soucitem k ní. Nakonec byl důvodem jejího života a štěstí nemocný student. Když umírá, zřácí Lucy smysl žití. Její přirozeností je chovat se tak, jak se od ní očekává. Nedokáže své nejhlubší ideály a touhy vyplnit až do konce, což jasně poukazuje na determinovanost její postavy. Není pevná a stálá sama o sobě, je vždy jen závislou osobou na ostatních. Jako osobnost nemá pevný charakter, ve svém jednání vystupuje často pasivně.

„Duše její byla z oněch svlačcovitých,
které tehdy jenom rostou,
když se mohou vzhůru pnouti
kolem čehos silnějšího,
stromku, keře, neb je proutku.
Ten pak něžně ovinují
Stonky svými, lístky, květem,
Splývají s ním v jeden život,
v jeho život nerozlučně;
rána, na něj namířená,
i je stihne, smrtí jeho
končí se i žití jejich ...“ (Tamtéž: 75).

Na druhou stranu ale daný úryvek vyjadřuje hrdinčinu oddanost lidem, které miluje. Je věrná a odevzdává svůj život druhému bezvýhradně.

Nelze nezmínit, že v příběhu Lucy čtenář sleduje jakousi charakterovou proměnu, cestu za lepším životem. Postupně se ukazují různé hrdinčiny vlastnosti.

Lucy ze začátku působí na čtenáře velice povrchně, až spokojeně a žertovně.

„Přišla, klonila se hostu
s graciesní žertovností;
usedla si proti němu,
zadívala se mu v oči a dala se do smíchu“ (Tamtéž: 9).

Dokonce i později v textu Jiří touží slyšet nějaké vysvětlení, nějakou lítost, proč Lucy skončila na takovém místě. I on má pocit, že je spokojená tam, kde je. Je ale opravdu taková? Postupně Jiřímu a i čtenáři odhaluje své nitro a ukazuje, že v tomto způsobu života není příliš šťastná. Přemýšlí, je hloubavá, i když sama sobě namlouvá, že je spokojená a že nic jiného v životě nemá cenu, než vzít osud takový, jaký je.

„Naklonila hlavu. Smutek
jakýs zakmit‘ jejím okem,
však jen chvilku... Přejela si
dlaní čelo. Jako vzdorem
pohodila nazpět hlavou,
zasmála se. ‚Nu což dál?‘“ (Tamtéž: 15)

Sice se ocitla na společenském dně, v nevěstinci, ovšem ne vlastní vinou, a bere to jako jakousi samozřejmost, protože podle ní *pro někoho není místa než tu dole*. Snaží zaplašit své přemýšlení a myšlenky na budoucnost, jako by si zakazovala, že pro ni něco takového není. V myšlenkách úplně pasivní není, ovšem k činu a ke změně se sama neodhodlá.

Ve chvíli, kdy ji Jiří vyvede z onoho *mravního* bahna, zobrazují se už i její další vlastnosti. Umí být velice vděčná ke staré tetě a projevuje radost z toho, že už není v nevěstinci.

„Nitrem Luciiným pronik
mír a poklid toho rána
s úsměvem a silou jara.
V stísněné a zachmuřené
duši se jí náhle jasní.
Nový život, nový život! (Tamtéž: 57)

V neposlední řadě se také vyjevuje její mravnost a zbožnost. Často se v příběhu modlí, za svoji minulost se stydí a na čtenáře působí paradoxně jako mravně čistá.

„Moje přítomnost je hříchem.
Na Vás, milostivá paní.
Na tom pokoji. A na všem,‘
zasténala Lucy znovu.
,Patřím v bahno... kde jsem byla...‘“ (Tamtéž: 65)

Na venkově je spokojená, užívá si klidu, přírody, pomáhá staré tetě, ale postupně ztrácí své dosavadní iluze o lepším životě mimo nevěstinec kvůli zlobě venkovských lidí, kteří ji neustále soudí. Díky nim Lucy opět zahořkne a vrací se postupně do své melancholické nálady a ke svým názorům na svět.

„Lavice ta byla terčem
hledů zvědavých a přísných
s obou stran. Ba, rozhořčení
hrálo v lících zbožných lidí,
jak by říkaly ty zraky:
jak se ta můž‘ odvážiti

sem, v chrám Páně?“ (Tamtéž: 190)

Z mírnějších projevů lítosti a smutku se začne vyvíjet postupné zoufalství a neschopnost zůstat mezi lidmi, kteří ji neustále soudí. Připomínají jí, kam patří, až ji konečně přesvědčí, aby se vrátila tam, kde byla předtím. Její zoufalství se prohlubuje pohřbem studenta, v kterém nachází zalíbení. Hlavou už se jí honí jen ty nejčernější myšlenky, které jí postupně vedou až k úvahám o sebevraždě.

„Však sta zuřivých ruk cizích
rve ji nazpět – obraz tety
mizí...mizí...rozplývá se...
zas je sama...cizí ruce
míhají se..., rvou jí šaty...
smýkají jí kamsi dolů,
a hlas přísný urputně dí:
Konec, konec...“ (Tamtéž: 230–231)

Čtenář jednoznačně cítí z Luciiny postavy zoufalství. Román v přemítání smyslu života hlavní hrdinky značně koresponduje s povídkou *Čtyry doby*. Obě díla podobnými pasážemi vyjadřují neschopnost jedince obstát a realizovat se ve stávající společnosti. Societa se svými konvencemi a morálními předsudky hubí všechno jiné, odlišné a na ní nezávislé. Nárok na vlastní názor a edinečnost individua (ženy) jsou společností znemožňovány. Hrdinka z povídky Němcové podobně žaluje na svoje okolí, které jí vyčítá lásku a touhu po svobodě.

„Láskou horoucí objímám svět; lásku podávám lidem a oni špendlíkem mi srdce rozdírají! Že se lásce kořím, nazývají hříchem; že svobodu miluju, křížnou mne, pravdu když mluvím, zle je, a lhu-li, lajou mi! Jak to nést? Rámě moje není titánské!“ (NĚMCOVÁ 1906: 400)

Na rozdíl od Němcové, Machar ve svém románu přímo odkazuje na konkrétní vrstvu společnosti, kterou dílo kritizuje a které zazlívá pokrytectví a předsudky. Student jako typ společenského vydědence a rebela na pokraji smrti otevřeně odsuzuje buržoazii,

jež je příčinou Lucyina nezdaru v novém životě. Buržoa nedává druhou šanci, neodpouští a nezapomíná. Lucy tuto skutečnost později zjišťuje. Právě proto je pro ni i velký zásah úmrtí studenta jako někoho, kdo jí rozumí, dodává sílu k boji. Sama Lucy silná není.

Všechny výše zmíněné okolnosti ji přivádějí až k břehu Vltavy. Svoje rozhodnutí utopit se ale nakonec neuskuteční. Zalekne se a vede jakýsi vnitřní boj, je *rozpoltěna*.

„Náhle Lucy mávla rukou
a mdle šeptla: ‚Snad až zítra‘ ...
A šla nazpět...“ (Tamtéž: 259–260)

S jakousi rezignovaností a otupělostí se opět vrací zpět do nevěstince. Rezignuje na svou proměnu. Čtenář má pocit, jako by ani její cesta za proměnou neměla vůbec žádný smysl. Lucy je nestálá a snadno ovlivnitelná ve své povaze. V první řadě ani sama nestojí o svoji proměnu, nijak se o ni nezasluhuje. Následně se jí nový život líbí, ale ani toto nadšení si neudrží a okolnosti ji přimějí k sebevraždě. Zároveň ani toto rozhodnutí neuskuteční a pasivně se vrací k dřívějšímu způsobu života, protože v sobě nemá dostatek vnitřní síly na samostatné jednání. Obviňuje ale touto zápletkou a tímto typem postavy autor hrdinku samotnou? Ve společnosti, jak je popisována v knize, se nemůže svobodně rozvíjet osobnost, která nekriticky nepřijme všechny její zásady a zvyklosti.

5.2 Ideální individualita

Hálkovy hrdinky jsou na rozdíl od ostatních ženských postav výrazně idealizované. Nechybí jim ale ani jejich individualita, díky které se nenechají ovlivnit svým okolím, ale jednají spíše samy za sebe. Tato přednost se projevuje zejména v situacích, kdy je ohrožena nějaká všeobecná spravedlnost. Ve chvílích, kdy by se měla stát křivda, ať už postavě samotné, nebo někomu jinému. V tomto ohledu je možné postavy klasifikovat spíše jako postavy-definice, neboť jejich mravní a spravedlivé chování se dá vždy očekávat. Zároveň pomocí takto jasně kladných postav se autor snaží o vedení a výchovu čtenáře.

Liduška je mírná dívka, pro kterou je nejdůležitější láska k Toníkovi. Je velmi tvrdohlavá a samostatná. Proto se nenechá provdat za Krejzu, ale je aktivní, bojuje a nenechá se ovlivňovat. V protikladu ke svým rodičům či Krejzovi je mravně čistá a spravedlivá. „Ztrácí-li Liduška nakonec přece svoje životní štěstí, není to vinou její, ale Toníkovou. Ten příliš brzo pozbývá důvěry v dívčinu stálost a odvahu, kterou ostatně dovedl tak málo posilovat, a vdává se dříve, než byl přemožen. Celá tíha osudu doléhá proto na Lidušku; na vykreslení této krásné a statečné dívčí postavy soustředil básník celou svou pozornost a vytvořil tak první ze svých mistrovských studií charakterových. Na své bludné pouti za ztraceným milým hledá ‚muzikantská Liduška‘ nejen štěstí, ale i spravedlnost, která jí byla odepřena“ (JEŘÁBEK 1956: 386).

Na první pohled podobně pevnou a rozhodnou postavou je i Lenka. Po větším prozkoumání ale čtenář zjistí, že sílu a odvahu jí dodává jen Jíra. Ten je jí oporou a v hodně věcech ji vede. V příběhu vystupuje spíše jako pokorná a klidná dívka. Trpělivě snáší všechny příkazy macechy, ale jednoho dne už situaci nezvládne a uteče za Jírou. Je otázka, zda by měla dost odvahy na útěk a vzpouru nemít oporu ve svém milém. Její samostatnost a individualita se ale také ukazují, když odmlouvá maceše a otcí a zastává se Jíry nebo když neohroženě vyznává Jírovi lásku a chce se stát jeho ženou. Příběh nám ale neustále ukazuje, že taková je právě jen díky Jírovi a že on je její jediná motivace a síla k životu.

„Kdybych tě tu nebyla našla, Jíro, tady ta voda pod strání byla by můj hrob. Já nesmím více domů a nechci domů. Jíro, já chci být tvou ženou“ (HÁLEK 1873: 103).

„Lenka již nebála se ničeho – čeho by se bála s Jírou? (Tamtéž: 105)

Ve srovnání s Liduškou je Lenka závislejší postavou odkázanou na jednání jiných. Liduška je hlavním hybatelem děje, zatímco Toník je pasivním pozorovatelem. Liduška je v jednání odkázána sama na sebe, nese pak i všechny následky nezdaru. V pozdější Hálkově povídce se role vymění. Stabilnějším charakterem v jejich vztahu se stává muž, který je zároveň člověkem od dětství spojeným s přírodou a jejím řádem. Jen taková osoba je dokáže být silnou osobností. Obě postavy Hálkovy jsou ale ztělesněním dokonalých

ctností. Jsou mírné, trpělivé a laskavé. Touží po spravedlnosti, zároveň ale zlobu neoplácejí a raději samy trpí. V tomto smyslu je možné souhlasit s kritikou Hálek, která často říká, že děj ani postavy nejsou v jeho povídkách vykreslovány příliš psychologicky. Hrdinky povídek jsou plošné, jsou jednostranně kladné a jejich chování předvídatelné.

5.2.1 La femme fatale

Jestliže se Hálek snaží o zobrazení ženského ideálu krásy a ctnosti, Zeyer tuto snahu dovádí k dokonalosti. U všech našich hrdinek vnější vzhled odráží vnitřní život, hodnoty a životní aspirace. Na postavě Cateriny je toto zjištění nejvíce patrné. Krása jejího zevnějšku dokonale koresponduje s její vnitřní čistotou, ušlechtilostí a obětavostí. Slovy F. V. Krejčího: „Není u nás básníka, jenž by byl vyvolal takové legiony nejsličnějších zjevů žen, leč veškerá čarokrása tváří je mu jen viditelným odleskem krásy duše. Jen ta ho na ženě poutá“ (KREJČÍ 1901: 84).

Postava Cateriny je pro čtenáře velmi konkrétní. Hrdina v ní od začátku vidí svoji Beatrix Cenci, podle legendy italskou šlechtičnu 16. století odsouzenou na smrt pro vraždu svého krutého a surového otce. Obraz, dle kterého se Beatrix zobrazuje, vypovídá o hrdince její nebojácnost a neohroženost, se kterou hledí na svého pozorovatele.¹⁰ Tak i Caterina je vykreslena jako typ ženy statečné, spravedlivé a nevinné. „Obraz Cateriny di Soranesi, čisté dívky vykupující hrdinu poskvrněného světem, tíhne od konkrétních rysů chudé italské šlechtičny k ztělesnění principu čisté, obětavé, absolutní lásky“ (LANTOVÁ 1976: 380).

„Beatrice Cenci, poetický symbol čisté dívčí bytosti, se v průběhu děje mění v Beatrici Dantovu, průvodkyni do záhrobní říše blažených“ (Tamtéž : 380).¹¹ Takový obraz Caterina vystihuje také naprosto přesně, neboť se skutečně stává Plojharovou průvodkyní i ve smrti. Je jeho velkou láskou, stejně jako Beatrice pro Danteho, a umírá předčasně. Srovnáme-li ideální ženskou postavu Zeyerovu a Hálkovu, vidíme zásadní rozdíl. Caterina je aristokratického, vznešeného původu. Pro Plojhara je opravdovým smyslem života, téměř modlou, ke které se obrací a které se plně oddává. Je popisována

¹⁰ Viz Příloha č. 1

¹¹ Viz Příloha č. 2

jako téměř nadpozemská žena s výjimečnými schopnostmi. Naproti ní stojí venkovské dívky Hálkovy, které jsou rovněž vykresleny jako určitý prostý ideál. Svými vlastnostmi jsou si oba typy hrdinky podobné – jak Hálkovy venkovanky, tak Zeyerova aristokratka jsou čestné, spravedlivé, soucitné a mravné. Ovšem Hálkovy postavy jsou více pozemské, lidské. Pro nápadníka jsou „pouze“ milovanou krásnou osobou. Nejedná se o typ múzy či bohyně, jak je tomu u Cateriny, jež je pro Plojgara téměř zástupcem Boha na zemi a s takovou úctou k ní vzhlíží.

Podobně jako Machar, nechává Zeyer za vypravěče mluvit postavu samotnou. V knize se neobjevuje příliš mnoho deskriptivních pasáží. Popisy charakteru se dějí v pohybu, v událostech a v konání postavy (srov. KREJČÍ 1901: 40). Důležitým rysem contessiny di Soranesi je její aktivita, s kterou přistupuje k Plojharovi. Muž je v románu vykreslen mnohem pasivněji než žena. Caterina Janu Marii vyznává lásku, ona iniciuje jejich setkání, vede jeho léčbu a nakonec i ona sama navrhuje a realizuje svatbu bez Plojharova vědomí.

„Řekla jsem to a opakuji to; neboť vím, že i ty mne miluješ. Tvůj pohled odpověděl tenkrát za tebe,“ pravila prostě s hlubokým citem a nebeským klidem, noříc velké, nevinné, zázračně krásné své zraky v zraky jeho.

Tykala mu! Vyznala mu opět láskou svou!“ (ZEYER 1964: 234)

Caterina je pro Plojgara ženou osudovou, v životě i ve smrti. Je pro něj ideálem, téměř božským atributem, krásou a dokonalostí. Ideál ženy je vykreslen v dívce krásné, ctnostné, spravedlivé, vzdělané, mravně čisté, ale zároveň velmi aktivní a všehoschopné ve jménu lásky. Skvěle typ Zeyerovy hrdinky shrnuje literární kritik Krejčí: „Pravá „vyšší žena“ vyspělé kultury, zdravější rassou a pevnější vůlí nežli dekadentní muž, bohatá intelektem, čte Shelleye, duch její je prý nasycen velkými myšlenkami básníků a myslitelů Italie, Francie a Anglie; v lásce je čistá jak anděl a dovede s tragickým odhodláním antických hrdinek jít za ni v smrt – slovem žena–ideál“ (KREJČÍ 1901: 84).

5.3 Tragikomické charaktery

Mluvíme-li u Háalka a později u Zeyera o idealizování postav, u Nerudových hrdinek je zjevný pravý opak. Autor se snaží u ženských hrdinek zejména o vykreslení vlastností, které jsou něčím podivné, často až směšné. Z našich tří protagonistek není ani jedna dokonalá nebo mravně čistá, jak je tomu u našich ostatních autorů. Ženská postava už se tedy nestává jenom ztělesněním dobra, čistoty, mládí a krásy, ale jsou ukazovány spíše její negativní či směšné rysy. „Každá z malostranských figurek má svůj zvláštní životní příběh, obyčejně vyhrocený některou směšnou neb tklivou událostí, v níž takřka shrnuta a soustředěna jest její povaha (NOVÁK 1920: 37). Navíc vlastnosti postav nejsou často jednoznačné a nejdou snadno interpretovat. „Chvíli se jeví jako kladné, poté zas jako záporné, v určitém okamžiku jsou směšné, avšak vzápětí budí naši úctu či alespoň soucit; tradiční třídění postav na ně prostě nelze dost dobře uplatnit“ (MOCNÁ 2012: 168).¹²

Takto ambivalentní se jeví postava paní Rusky. Pro čtenáře není jednoduché označit ji za postavu jednoznačně kladnou či zápornou. Z jejích vlastností vyvstává nejvíce najevo povrchnost, se kterou se účastní pohřbu, a neštítí se negativně soudit zemřelého, pokukovat po ostatních a rozebírat nákladnost pohřbu. Dokonce je těžké zhodnotit, zda její pláč nad osobami, které téměř nezná, se dá přisoudit její citlivé povaze nebo opět jen povrchnosti. Do určité míry se dá s postavou sympatizovat, chápeme-li její soudy pronášené na pohřbu jako nebojácné upřímné komentáře, kterých se ostatní účastníci pokrytecky zdráhají. Zkrátka je na čtenáři, jak se rozhodne této postavě rozumět.

V povídce *Psáno o letošních Dušičkách* je protagonistkou stará panna, „tedy typ, jenž byl v soudobé humoresce častým objektem zesměšnění“ (Tamtéž: 117). Slečna Máry zde není popsána přímo jako negativní postava, ale spíše jako postava hodná soucitu. Autor nezesměšňuje její falešné námluvy ani její osud. Takový výsměch by si zasloužila žena příkrá a nepřijemná. Slečna Máry je ale vlídná žena, která by mohla být nepochybně dobrou manželkou i matkou, proto se jí od vypravěče nedostává posměchu (Tamtéž: 118). Navzdory svému podivínství má slečna bohatý vnitřní život. Zdá se jí až romantický sen o ženichu Smrti. Je upřímná, své dva domnělé nápadníky bere vážně a nechce ani jednomu

¹² Samozřejmě, že všechny postavy nejsou jenom negativní, slitování hodné nebo směšné. Objevují se i charaktery kladné, mladé a krásné, jako je například Josefka z povídky *Týden v tichém domě* nebo slečna domácí z povídky *Figurky*. Důležitá je ale skutečnost, že jsou čtenáři představovány rovněž postavy nedokonalé, obyčejné a se svými zlovyky či nedostatky.

z nich ublížit. Spíše než typ staré panny je možné slečnu Máry označit za typ dobrácké naivní podivínky.

Svým jednáním se nejvíce zdánlivě mravně odsuzovanou postavou jeví hrdinka povídky *U tří lilíí*. Dívka nemá jméno, ani v příběhu nepromlouvá. Veškerá interpretace se děje tedy jen na základě popisu vypravěče a skrze jeho prizma. Hrdinka je typem lhostejné povrchní svobodomyšlné dívky, která se hned po smrti své matky oddává tělesným radovánkám s neznámým mužem. Na rozdíl od předešlých dvou postav se jedná o hrdinku mladou, která využívá své krásy. Je sebevědomá, neboť dobře ví, že ji mladý muž pozoruje, a ani na okamžik nepochybuje, že by snad mohla být odmítnuta.

V popisech Nerudových postav je patrná značná ironie, srovnáme-li je například s postavami Hálkovými či Němcové. Neruda se nesnaží o vystižení ideálu, ale naopak poukazuje na skutečnost, že reálná společnost zahrnuje charaktery obyčejnější, velmi často povrchní, směšné a chybní.

S tím souvisí také skutečnost, že postavy *Malostranských povídek* neprožívají nějaké zásadní a velké osudy. Jedná se o „malé“ ženské životy v jejich každodenním procesu. Autor tak čtenáři nepředává zvláště důležitou myšlenku či kritiku politického systému. Svými hrdinkami možná občas poukazuje na některé negativní vlastnosti, vytváří tak „zobecněné skupinové charakteristiky“ (SOLOVJOVÁ 1982: 238). Rozhodně ale Nerudovy charaktery nemají za úkol změnit svět nebo vyburcovat k větší aktivitě, jak předesílá i literární teoretička: „Neruda líčil obyčejné, každodenní události ze života svých hrdinů a velmi zřídka se uchýloval k silně dramatickým situacím, které vedou k ostrým zvratům v lidském osudu a charakteru“ (Tamtéž).

Naopak v díle můžeme pozorovat autorův soucit s trpícími či „svěží a vlídný humor, zírající na celou krátkou a marnou hru lidského života s chápajícím, odpouštějícím úsměvem (NOVÁK 1920: 33). Vykreslí-li autor tedy hrdinky jako určité typy s některými špatnými vlastnostmi, neznamená to, že by je soudil a nějakými nápravami je dovedl ke správnému jednání. Neruda také idealizuje, ovšem v jiném smyslu než Hálek. Neruda „idealizuje a krásí svůj domov, své mládí, svou Malou Stranu; tlumí rysy chudoby a ponížení“ (Tamtéž: 36).

6 BOHEM VEDENÁ?

Jak je známo, literatura jde velmi často ruku v ruce s politikou a odráží kulturu a tradice dané doby. V našem reprezentativním vzorku děl druhé poloviny 19. století se určitým způsobem objevuje víra v Boha v osudech hrdinek a jejich vztah ke katolické církvi. Víra a církve mají v příbězích různou důležitost a jejich síla vlivu na život se u každé postavy liší. U postav, jako je hrdinka povídky *Čtyry doby*, je víra v Boha brána jako něco naprosto přirozeného a pro život nezbytného. Mnohem častěji se ale čtenář stane svědkem kritiky pokryteckého prožívání okázalých církevních rituálů nebo víry jako takové. U hrdinky Němcové v povídce *Čtyry doby* patří problematika víry mezi hlavní hybné síly v osudu postavy a stává se základním kriteriem pro vymezení jejího typu. U ostatních protagonistek není víra nejzákladnějším aspektem utváření typu postavy. I přesto je ale otázka náboženského vyznání důležitou součástí v typologii postavy jako celku.

6.1 Novodobé „máří magdalény“

Několik našich textů, které jsme vybrali ke srovnání už svým obsahem, tématem či názvem předznamenávají jednoznačné odkazy k Bibli. Jedná se především o Macharovu *Magdalenu* a *Čtyry doby* Boženy Němcové. Hrdinky obou příběhů lze do určité míry připodobnit k biblické novozákonní postavě Máří Magdaléně.

Pro účely naší interpretace je potřebné přiblížit biblickou postavu Máří Magdalény, jež ale není osobou vůbec jednoznačnou. Bible o ní referuje na několika místech jako o ženě, která následuje Krista spolu s jeho apoštoly, jak např. je uvedeno v Matoušově evangeliu.¹³ Zároveň je postavou, ze které Kristus vyhání sedm zlých démonů.¹⁴ V neposlední řadě je ženou, která setrvává s Kristem do poslední chvíle jeho života.¹⁵ Je to

¹³ Mt 27, 55–56

¹⁴ Mk 16, 9

¹⁵ Mk 15, 40

ona, komu se zmrtvýchvstalý Ježíš ukazuje jako první ¹⁶ (srov. URBÁNKOVÁ 2011: 12–13). Je jisté, že na základě Písma svatého o Marii Magdaléně můžeme mluvit jako o ženě, která je Kristu velmi blízko, přítomna téměř všem důležitým událostem. Je to ženská postava Ježíši velmi oddaná a věrná. V biblických textech ale nenajdeme explicitní zmínku o Marii Magdaléně jako o kající prostitutce. Tuto interpretaci provedl až papež Řehoř Veliký, který ztotožňuje bezejmennou cizoložnici přivedenou před Ježíše právě s Máří Magdalénou. „Tak se vytvořil obraz Máří Magdalény jako hříšnice, která se stala světicí, tedy určitým prototypem mravního obrácení“ (Tamtéž: 16). Nyní se soudobá církev kloní k rozlišování dvou postav, nicméně v 19. století převládala tradice ztotožňování bezejmenné hříšnice a Marie z Magdaly (Tamtéž: 17).

Už název *Magdalena* a zápleтка románu představují jasnou aluzi na Marii Magdalenu jako na obrácenou prostitutku. Pokud tedy podle církevní tradice 19. století připouštíme, že Marie Magdalena a neznámá cizoložnice jsou tatáž osoba, jedná se o postavu, která je předvedena lidmi před Krista, aby ji odsoudil za její nečisté chování. Kristus jí ale odpouští, ostatním zakazuje ji soudit a zve ji, aby už nehřešila.¹⁷

Při čtení Macharova románu čtenář pozoruje jistou analogii s biblickým příběhem, alespoň co do tématu. Nevěstka na okraji společnosti se vrací do běžného života, zdánlivě očištěná a očekávající nový šťastnější život. Na rozdíl od biblické postavy se Lucy o změnu ve svém životě sama nezaslouží, i když o svém životě přemýšlí. Nevidí smysl ve snaze odporovat svému osudu. Jelikož rozhodnutí pro nový život nevychází z jejího vlastního popudu, nemá sílu mu dostát a do nevěstince se i nakonec vrací.

Život v „morálně čistém světě“ (maloměstě) je ještě horší, zkaženější než v nevěstinci. Zde *Magdalena* jasně ukazuje politickou angažovanost literatury, při níž vypravěč/autor prostřednictvím postavy Lucy i dalších postav poukazuje na zkaženou a pokryteckou společnost té doby. „Morální a politická tendenčnost *Magdaleny* je spojena s tendencí generační, s výpady proti generaci otců, kteří zprofanovali národ politicky i morálně. Je to namířeno proti politické praxi staročeků i mladočeků, je to např. konkretizováno v postavě otce Lucy, který se ocitá až na dně společnosti, když podlehl ‚zabijáku‘ alkoholu. Ale zprofanování hrozí také mladé generaci, jak je to zobrazeno na

¹⁶ Mk 16, 9

¹⁷ J 8, 3–11

postavě Jiřího, nebo v typizovaných osudech mnoha maloměstských dívek“ (HEGER 1987: 121).

Postava Lucy se stává jakousi moderní Máří Magdalénou, která je mravně čistší než patricijské maloměstské dívky, k nimž tak stojí v opozici. Takové slečny čeká stejný osud předurčený jejich matkami a konvencemi ve společnosti. Podle vypravěče mají omezený a ochuzený život. Jejich životní náplň je tvořena malými událostmi, jako jsou společný výlet nebo staré vtipy jejich nápadníků. Ironicky je vylíčen celý jejich život. Od malička jsou řádně vychovávány u „zbožných sester“, z kláštera se vracívají cudně oblečené, zbožné, tiché, s pokorným pohledem a „šťastná máť“ je vede do světa. Postupně dochází k proměně, do kostela chodí jen ze zvyku, nacházejí si společnice, adorují milostné básně a sní o svém budoucím manželovi. Ve věku dvaceti čtyř let již uvádají a svým mladším družkám nepřejí manželství či krásu. Matka samozřejmě smluví výhodný sňatek, dcerky se podřídí a vzdají se svých snů o hrdinovi, neboť jsou šťastné, že je nečeká osud staré panny.

„Žije... srdce umlčené
znenáhla však začne sténat,
chvíli tlumí je – pak rázem
v první otevřenou náruč
uvrhne se – svědomí hlas
nekárá ji, vždyť tak žijí
všecky jiné – ona jinak
decentní je vzornou paní,
pevně vede správu domu,
o muže se řádně stará,
děti vychovává tak dobře,
jako ji kdys matka její,
tloustne při tom a je ctěná
celým městem...“ (MACHAR 1894: 113–117)

Román se tedy zabývá tématy intimními, osobními příběhy postav a jejich soukromím. Propojuje subjektivní s objektivním, zdá se ale, že intimita se stává spíše prostředkem k naplnění cíle političnosti uměleckého obrazu (HEGER 1987: 122). Tak se

stává postava Lucy jakýmsi zrcadlem tehdejší společnosti. Padlá nevěstka přichází do běžného života, aby se ukázalo, že je mravně mnohem čistší než obyvatelé maloměsta, kteří ji soudí, a že nevěstinec jí dává větší bezpečí a štěstí než okolní svět.

Machar je velkým českým básníkem. Přináší do literatury mnoho nových podnětů. Jedním z nich je i proniknutí do života se vším všudy, do obyčejného prožívání všech lidí, těch nepatřících do „smetánky“, lidí bezvýznamných a všedních, jak zdůrazňuje ve své recenzi i Karásek: „Z básníků našich Machar nejbliže přikročil k životu. To, co charakterizuje tak živě povahu českou, bázeň před přítomností, bázeň před účtováním s ní, jakoby pro něj neexistovalo. Neztrácí se v mlhách minulosti, ani v snech a visích budoucnosti, je básníkem doby, básníkem okamžiku. Musa jeho jde v ulice, na tržiště, ve vřav davu, stoupá na řečniště, usedá v parlamentě. Naslouchá všude, odváží se do všech míst, nebojíc se potřísnění“ (KARÁSEK 1894–95: 46-47).

Také v *Magdaleně* se tato skutečnost vyskytuje, vezmeme-li v potaz téma dosud zapovězené a negativní – prostituci. Téma, které vždy pobuřovalo vládnoucí vrstvy, které zrovna v Macharově době tolik apelovaly na dodržování etických norem (HEGER 1987: 122). Další příležitost pro autora, jak poukázat na pokrytectví tehdejší společnosti. Nebyl snad Jiří, kandidát do voleb v městečku, pravidelným návštěvníkem onoho nevěstince?

Zdá se, jakoby se Macharova Lucy vysmívala biblické Magdaléně, a přitom jí chybí něco, co Máří Magdaléna měla. Lucy totiž zjistí, že nemá cenu hledat dobro ve světě, nemá naději a vidinu lepšího života, vrací se. Pokud máme porovnat biblický příběh s Macharovým a hledat analogie, nabízí se důvod Lucyina zklamání. Ona svého jednání nelituje sama, ze svého rozhodnutí. Nemá vnitřní motivaci k osobní změně. Navíc je zklamána pokryteckým světem, který káže morálku a sám je ještě zkaženější.

Dalším společným bodem by mohla být absence lásky. Máří Magdaléna našla tu opravdovou Lásku – Krista, s ním život dává smysl. Nejedná se o fyzickou lásku, ale o pocit svobody a naplnění, protože je jí odpuštěno. Lucy lásku nenachází. Ve chvíli, kdy se zdá, že by ji mohla najít, nemocný student umírá. Z kontextu románu je možné usoudit, že, pokud člověku chybí upřímný, nepokrytecký cit, není dostatečně silný, aby obstál. Máří Magdaléna opravdové odpuštění dostává, ovšem jen od Boha. Lid ji chce soudit a potrestat, ale Kristus tomu zabraňuje a lidé si sice nedovolí ji ukamenovat, ovšem sami by jednali jinak. Lucy opravdové odpuštění a přijetí od lidí rovněž nedostává, měšťané mají právo ji soudit, proto nemůže dojít vytoužené změny, jak jí předpovídá i student.

„Buržoza to nedovolí,
utepe vás“, řekl teskně.
„Nový život ...“ opakoval,
„oč se jedná? Aby lidé
Na vás dívali se jinak?
Na vás jako sobě rovnou?“
Kroutil hlavou, „marno, nikdy.
Buržoza nic neodpouští,
Nezapomene“ (MACHAR, 1894: 154–156).

Jakkoli je tato myšlenka kritikou zvrhlé a pokrytecké společnosti, nelze Lucyin neúspěch prosadit se v novém životě nevidět i jako výčitku určité nesamostatnosti a neindividuality. Lucy potřebuje pro své jednání uznání druhých lidí. Větší míru kritiky si ale zaslouhuje doba, ve které se příběh odehrává. V předchozí práci jsme poukázali na některé typické rysy *biedermeieru*, jež jsou dílem nyní (na konci 19. století) ostře odsuzovány.¹⁸ Buržoazie jako zastánkyně hodnot, jako jsou pasivita, poslušnost, nevybojnost a určitá nesamostatnost, je nebezpečnou třídou pro Lucy, která v takovém prostředí nemá šanci na rozvoj, na změnu. Zároveň zde Lucy stojí jako zástupce za všechny lidi odlišné, průbojné a aktivní, pro něž je buržoza nebezpečím zrovna tak. Pro studenta, který nerespektuje přání své matky stát se doktorem, je lepší jeho smrtelná nemoc, neboť není hoden života mezi smetánkou (srov. MACHAR 1894: 131).

Podobné nenaplnění opravdovou láskou – a tudíž nemožnost dojít k radosti a ke štěstí – prožívá i hrdinka *Čtyr dob*. Protagonistka prožívá svou víru velmi živě, Bůh je pro ni ten, kterému chce slíbit lásku a věrnost, a v tomto smyslu je možné ji více připodobnit biblické postavě Máří Magdalény.

„... sepnouc nábožně ruce, se sklopeným okem kleká před obrazem na zem. Modlí se!“

¹⁸ Viz KUBÁLKOVÁ 2013: 12–13.

„Vroucněji a vroucněji se modlí! To nejsou již slova naučená, modlitby prosby a díků, to jsou slova nejhoroucnějšího zbožňování, jež se vyprýšťují co vřící zdroje z hloubí čisté duše. K Němu je zrak její obrácen, k Němu zdvíná sepjaté ruce; blížeji a blížeji k Němu lne a již klečí vedle Magdaleny“ (NĚMCOVÁ 1906: 393).

Kristus je pro hrdinku ženichem, kterému se chce zaslíbit. Když ji potom okolnosti donutí vdát se a žít sexuálním životem, bere svoje manželství jako hříšné a jako velké provinění.

„Kostelem zazní truchlivé ‚ano‘ – a zlatá páska, páska to nerozlučná, otáčí se kolem ruky nevěstiny. – Ó nevěsto, běda ti! – Co jsi to udělala v nevědomosti! – Tys zhřešila! – Jinému zadala jsi duši, jinému tělo, a tebe celou pojal ďábel v náruč!“ (Tamtéž: 398)

Cítí, že zrazuje svého Ženicha. Tento moment je možné také chápat jako kritiku církve a svazku manželského, který potřebuje přísah, a v řeči kněze je možné vycítit spíše ironii či výsměch. Vše se děje tak, jak si přeje okolí a jak se od nevěsty očekává i proti její vůli.¹⁹

„Krásně mluví kněz o povinnostech, o věrnosti manželské, o poddanosti, ale duše nevěstina dlí mezi vysokými fikusy u nohou vznešeného obrazu, který jí zvěstuje učení božské, svobodné lásky, při níž netřeba slibů ni přísah!“ (Tamtéž: 397–398)

„Od nevěsty žádá se přísaha, přísaha taková, že chce s mužem, který ruku její ve své drží, že chce s ním jít životem, s ním být v dobrém i zlém, až do smrti. Trpělivě

¹⁹ Zde můžeme odhalit odkaz k Českomoravskému společenstvu, jehož byli Božena Němcová s manželem členy. Bratrstvo se vyznačovalo snahou po rovnosti a svobodě všech lidí, po uznání člověka jako syna Boha Otce. Nejdůležitějším poselstvím je hlásat lásku, protože život je láska. Bratři a sestry Bratrstva věřili, že ve společenství je člověk silnější. Bratrstvo mělo pevná pravidla ohledně společných setkání a poplatků za účast ve spolku (srov. NOVOTNÝ 1951: 16–24).

že chce snášet vše, cokoliv na ni vloží, zapřít se v každé době, stát se dobrovolně otrokyní!“ (Tamtéž)

Nevěsta ale neposlouchá, přemýšlí o obraze a o Kristu, který jí slibuje svobodnou lásku, *při níž není třeba slibů ni přísah!* Zde se ale nabízejí dvě možné interpretace svobodné lásky.

Čtenář může daný obsah chápat jako klasickou kritiku manželství, které si nárokuje vznešené kvality jako věrnost, poddanost a úctu. Realita je ale většinou jiná, proto se mnoho žen stává doopravdy *otrokyní* a vypravěč tak dává najevo, že s takovým svazkem nesouhlasí.

Na druhé straně je svobodnou lásku možné chápat jako tu nejdokonalejší lásku, lásku k Bohu, Kristu. Taková se zdá být opravdu svobodná. Hrdinku klečící před obrazem nikdo nežádá, aby přísahala a slibovala lásku. Sama se rozhodne a Bohu odevzdává svůj život. Je v takovém rozhodnutí šťastná, láska je všude kolem ní, především v přírodě. Její přemýšlení o Kristu dostává často i milostný podtext, její vztah k němu je až fyzický. Jedná se tedy o vztah plnohodnotný a opravdový, navíc svobodný. Tuto myšlenku podtrhují i úvahy Jaromíra Loužila. Podle něj „v jedno splývá láska zbožná s probouzející se láskou erotickou, a v té zas vroucí milostný cit ke Kristovi s láskou k svaté hříšnici. Dívka objímá a líbá Kristova kolena a modlí se ‚k Němu‘ jako k milenci. Pláče a neví proč“ (LOUŽIL 2002: 18).

„Srdce se děvčeti chvěje, roztoužené oko obrací se k tváři Jeho vznešené. Vidí se jí, jak by ret Jeho mile se usmíval a oko s nevýslovnou láskou na ní dlelo. Děvče bledne a rdí se, objímá kolena Jeho, a pod vroucími polibkami měkne mramor“ (NĚMCOVÁ 1906: 393).

Nemůžeme už ale s autorem studie plně souhlasit v myšlence, že Kristus je v pojetí Němcové garantem volné lásky v pravém slova smyslu (LOUŽIL 2002: 22). V našem pojetí se jedná spíše o volnou lásku ve smyslu opravdovosti a dobrovolnosti, kterou umožňuje jen Kristus. S lidským zásahem a nároky se do vztahu dostává nesvoboda a otroctví. Jen ve vztahu s Kristem je člověk schopen dokonalé lásky.

Po svatební noci má hrdinka pocit, že doopravdy zhřešila, zradila Krista. Vžívá Marii Magdalénu, prosí ji o pomoc, aby takový úděl zvládla. „Hříšnice“ se kaje, protože dle svého úsudku onou nocí zhřešila a žádá si odpuštění. V posledním obraze ale čtenář vidí, že ji takový život poničil. Žije v beznaději a nikde nevidí východisko. Má pocit, že jí okolní společnost neumožnila takový život, jaký si přála. Podobnou analogii vidíme i u Lucy, kde jediné obyvatelé města jsou příčinou toho, že svůj život nedokáže změnit. U obou má ale identické východisko hrdinek jiný dějový průběh a zejména jiný konec.

Lucy příliš svědomí nezpytuje a o odpuštění neprosí. Někdy se v příběhu objeví moment, kdy se modlí nebo myslí na Boha. Její modlitby ale nejsou tak upřímné jako rozmluvy s Bohem hrdinky *Čtyr dob*.

„Lucy spjala ruce v klínu,
Modlila se – její rtové
Byli sevřeni – jen v duši
Mechanicky po paměti,
Bez cíle a bez účele
Modlila se ... byl to výron
Rozteskněné pobožnosti,
Která jala ji z té hudby,
Z upomínek, z toho vzduchu“ (MACHAR 1894: 191).

Většinou se Lucy modlí z důvodu nějaké nostalgie či vzpomínek na dětství. Když jde s tetou do kostela, necítí se tam dobře, protože ji všichni soudí a není zde přijímána.

„Lavice ta byla terčem
hledů zvědavých a přísných
s obou stran. Ba, rozhořčení
hrálo v lících zbožných lidí,
jak by říkaly ty zraky:
jak se ta můž odvážiti
sem, v chrám Páně?“ (Tamtéž: 190)

Ve chvíli, kdy je Lucy nešťastná a neví už kudy dál, přemýšlí nad sebevraždou. Tu neuskuteční, ale útočištěm se jí stane znovu nevěstinec, jako by celá její snaha byla marná a jí bylo lépe tam, odkud přišla. Utrápená žena v povídce Boženy Němcové má podobný průběh závěrečné cesty, přemítá o sebevraždě.

„Zdaž by nebylo lépe vrhnout se do chladného proudu, rázem ukojit všechny ty touhy, zlčít palčivé bolesti a touhy?“ (NĚMCOVÁ 1906: 399)

Nakonec čtenáři není úplně jasné, jestli umírá, nebo ne, ale závěr vyznívá pozitivně a nadějně, protože se potkává se svou láskou – Bohem a dostává se jí asi života, který si přeje už od začátku.

„K nebi zvedá žena rámě svoje. Šedý závoj padá s hlavy ženiny, čelo jasně svítí, chmury se rozptylují, kol kolem růžový svit. Na nebi třpytí se slunce, měsíc i hvězdy, země odívá se zeleně [...] A vstříc jí přicházejí krásné postavy s ozářeným čelem, vítají ji, nazývají sestrou. Nejkrásnější z nich zahalena v proudy zlatoskvoucích vlasů, objímá ji, kleká k nohám Jeho, plesajíc s tváří nadšenou: ‚To je náš Bůh! Bůh ten je láska!‘“ (NĚMCOVÁ 1906: 400–401)²⁰

Obě ženské postavy do určité míry odkazují k Marii Magdaléně jako k padlé dívce snažící se vyprostit z dosavadního života a žít lepší život. Hrdinka *Čtyr dob* není nevěstkou. Jen ve svém pojetí cítí, že podvedla svoji lásku, je hříšnicí, která prosí o odpuštění. Lucy je prostitutka v pravém slova smyslu, ale žádná vnitřní touha ji nežene ke zpytování svědomí. Postava Lucy tak poukazuje na zkaženost společnosti, kde i prostitutka je morálnější než „maloměšťáci“ odvolávající se na zbožnost a tradice.

6.2 Církevní versus přírodní řád

²⁰ Scénu je možné vyložit opět jako odkaz na Českomoravské bratrstvo, ve kterém se členové navzájem oslovovali „bratři“ a „sestry“. Zároveň se opět vzdává hold lásce – nejdůležitějšímu poselství Bratrstva.

V postavách Lenky a Lidušky není víra nejdůležitější motivací v jejich jednání. Rozhodně ale vztah k Bohu nechybí. Čtenář si může všimnout, že Bůh je svědkem všech důležitých událostí a situací. Ovšem postavy se s Ním nepotřebují ve svém jednání příliš radit, ani ve svém životě a rozhodování nepotřebují požehnání či navštěvovat církevní instituce. O Hálkovi víme, že katolickou církev spíše odsuzoval a ve světě hledal vlastní pravdu. Tu ve své literatuře projektoval především do přírody a světa kolem sebe (DOSTÁL 1951: 13). Řád a klid nehledal v kostele, ale v soužití mezi lidmi a přírodou. „Hálek se velmi odvážně ujímá chudých a potlačených lidí, je hlasatelem silné a vroucí lásky; jen láska je mu příčinou štěstí, nikoliv formality náboženské“ (PILARŤ 1941: 231).

Tento rozměr prožívání víry a vztahu k Bohu je patrný především v příběhu Lenky a Jíry, kteří si svůj sňatek žehnají sami, svědky je jim opět příroda.

„Když přišli v lese k hrobu otcovu mezi buky, poklekli u kříže, vzali se za ruce a Jíra pravil: ‚Bože, jenž jsi tu přítomen, přinesli jsme dvě srdce a žádáme, aby z nich bylo jedno. Bože, tys to již učinil; duchu mého otce, požehnej nám.‘

A Lenka řekla: ‚Bože, tys mi objevil, co jest láska; dej, ať láska naše jest věčná. Duchu mé matky, požehnej nám.‘

Oba políbili otcův hrob, pak políbili sebe; pak šli k blízkému pramenu, z něhož Jíra zaléval hrob, pokropili sebe, pokropili hrob a pak si řekli: ‚Nyní jsme muž a žena‘“ (HÁLEK 1873: 107).

„Jste oddáni?“

„Jsme“.

„Před knězem?“

„Před bohem““ (Tamtéž: 109).

Bůh se stává svědkem důležitých událostí v životě Lenky, ale není zapotřebí církevních hodnostářů a budov. Spokojený, dokonce lepší život požehnaný Bohem je možné prožívat i bez nich.

Lenka je v povídce popisována jako mnohem pokornější a laskavější než její macecha, která má sňatek požehnaný v kostele a odvolává se na poslušnost. Lenka i Jíra pak dokazují, že jejich svazek je trvalejší a plný opravdové lásky na rozdíl od svazku sedláka a macechy, jenž je plný zloby a hněvu i přesto (nebo právě proto?), že je uzavřen v kostele. „Ústy pasáka Jíry vyjadřuje básník svoji idealistickou víru ve vítězství ‚nového řádu‘, spočívajícího na zásadách přirozené lidskosti a přinášejícího spravedlivé uspořádání poměrů společenských“ (JEŘÁBEK 1957: 383). V díle je patrná nejen důvěra v přírodu a její sílu, ale také útok na církevní moc a vládnoucí náboženskou ideologii (Tamtéž).

„ ‚Hled’te, pantáto, vy jste se oženil se selkou při kněžském požehnání – a kde jest požehnání a kde jest selka? Jen já zachránil Lenku od smrti, že jsem se jí ujal, že jsem řekl: Tu, já jsem tvůj muž, já tě ochráním před celým světem. Kdybychom byli tenkrát přišli ku knězi, byl by nás zrovna tak od sebe odpudil, jako jste to vy učinil předtím. Zkusili jsme to tedy bez kněze. Řekli jsme si: Já budu požehnáním tobě, ty budeš požehnáním mně. Zkusíme to i nadále. A já myslím, že se tak obejdeme bez kněžského požehnání jako bez vašeho statku““ (HÁLEK 1873: 117).

Vladimír Dostál rozděluje Hálkovu tvorbu do tří etap. *Muzikantská Liduška* patří do první etapy, která kritizuje nadvládu peněz nad láskou (DOSTÁL 1951: 16). Není náhodou, že hlavní postava je nucena do sňatku pro peníze a ne z lásky. Ve jménu Boha a poslušnosti k rodičům by měla poslechnout a provdat se za někoho, koho nemiluje.

„ ‚Ale moje svatba nebude, to vám zde slibuju, matko, anebo ať mně bůh zavrhne z milosti své.‘

‚Nech boha. Tys beztoho již vypadla z milosti jeho. Neboť to nestojí psáno, aby rodiče jednali podle dítěte, jak se mu zlíbí. Rozumíš?‘“ (HÁLEK 1905: 31)

Liduška má ve svém životě Boha, není nevěřící. Je ale ochotná vzdát se Jeho požehnání, pokud po ní chce takovou oběť. Pro ni je láska v životě důležitější než peníze a poslušnost vůči rodičům a Bohu. Liduška „je už z rodu těch sebevědomých postav Hálkových (jak je známe z jeho pozdějších prací), které neustupují nátlaku falešné

konvence, nýbrž se směle stavějí na obranu svého milostného citu – i proti rodičům, kteří „prodávají dítě, jako by je celý čas odchovávali na prodej a čekali na kupce, kdo dá více“ (JEŘÁBEK 1956: 386).

7 VŠUDYPŘÍTOMNÁ LÁSKA

„Základem poměrně velkého počtu prozaických děl českých beletristů 50. až 70. let (19. století) byla milostná kolize“ (SOLOVJOVOVÁ 1982: 268). V našich vybraných dílech je tato skutečnost patrná především u Vítězslava Hálka. Autor je kritiky označován jako pěvec jara a čisté lásky (srov. DOSTÁL 1951: 7). „Ústředním thematem Hálkových povídek je láska. Je to láska vroucí a vášnivá, ustrojená často do romantických šatů, v podstatě je to však cit věčně lidský, viděný v celé šíři života, nikoliv povrchní a neprožitý prvek (PILÁŘ 1941: 232). Ve většině Hálkových povídek se objevují příběhy s milostnou zápletkou, často kritizující materialismus a chamtivost ve prospěch čistých citů a lásky. V povídkách *Muzikantská Liduška* je láska Lidušky a Toníka ústředním tématem spolu s kritikou chamtivosti a necitlivosti rodičů, kteří prodávají své dítě. V próze *Na statku a v chaloupce* se vedle obhajoby čisté lásky mezi Jírou a Lenkou objevuje silně motiv důležitosti života podle přírodního řádu. Není náhodou, že čisté lásky jsou schopny jenom postavy, které jsou s přírodou celkově spojené. Jenom ty chápou podstatu života.

U Němcové je idyličnost lásky a vztahů včetně propojení s vesnickou přírodou také jedním z hlavních motivů. „U Hálka najdeme podobné pojetí venkovského života jako u Němcové: vesnice je vytouženým obrazem harmonického soužití lidí mezi sebou i přírodou“ (HÉE: 248–249). Nicméně, v námi vybrané povídce *Čtyry doby* je ústřední motivací hrdinky láska svobodná a dokonalá, nikoli lidská a manželská. Jedná se o „mnohoznačnost ideálu lásky“ (LOUŽIL 2002: 18) oscilující mezi láskou erotickou, svobodnou, láskou k ideálnímu muži a ke Kristu.

Z klasifikace pisatelů o lásce a milostných vztazích se z našeho výběru jednoznačně vymyká Jan Neruda. V jeho povídkách není láska mezi dvěma lidmi ústředním motivem, jak uvádí Solovjovová. „Neruda se odchýlil od této tradice, neboť si byl vědom, že se v soudobé společnosti jednání lidí řídí méně láskou, ale daleko více materiálními pohnutkami, honbou za kapitálem, výhodným postavením a výnosným místem“ (SOLOVJOVOVÁ 1982: 268). Zobrazované motivy lásky bývají doprovázeny spíše

výsměchem a komikou, než že by v sobě nesly jakési životně důležité poselství či hloubku. Snad jen poukazují na lidskou každodennost, neheroičnost a běžnost. Paní Máry neprožívá vlastně lásku vůbec, jen si z ní lidé utahují. Hrdina krátké povídky *U tří lilí* prožívá lásku na jednu noc s dívkou, kterou ani nezná. Paní Ruska patrně podvádí svého manžela a o nebožtíkově manželství mluví jako o sňatku pro peníze.

Zeyer ve svém románu volí také jako jedno z hlavních témat lásku. Jedná se o lásku romantického/parnasistního typu, ve které dochází k modifikaci některých typických rysů romantického psaní. V souvislosti s ním se nejčastěji hovoří o českém neoromantismu (srov. TUREČEK 2012: 139), nově však také o českém parnasismu (viz kapitola 2.2.1). Autor znovu zpracovává motiv lásky nemocného umírajícího muže ke zdravé dívce (ASTUR 1891: 192). Caterina jako mravně čistá hrdinka, „idylicky“ romantická stojí v protikladu k představitelce „temněji“ romantické paní Dragopulos, jejíž láska je vášnivá, ale ničivá a sobecká.

Chronologicky poslední v našem výběru stojí dílo Josefa Svatopluka Machara. Možná netypicky společně s Nerudou ve svém příběhu nepřikládá milostnému citu mezi dvěma postavami příliš velkou důležitost. Podobně jako autor *Povídek Malostranských* vykresluje spíše poměry a vlastnosti maloměstských obyvatel, u kterých čistá láska ustupuje do pozadí ve prospěch pokrytectví, majetku a moci. Heger vidí situaci jasně: „Magdaléna tedy není románem milostným, ale je románem společenským, dokonce politickým“ (HEGER 1987: 121). S uvedeným citátem nelze souhlasit doslova. Myslíme si, že obě složky (milostná a politická/společenská) se v románu ve verších mísí. Autor není vskutku jen hlasatelem čisté lásky a zobrazovatelem milostných vztahů, jež by byly jediným ústředním motivem jeho díla. Ovšem zároveň se nedá tvrdit, že by se o lidské city a jejich prožívání vůbec nezajímal. V *Magdaleně* nedochází k humornému zobrazení lásky a milostných vztahů jako u Nerudy (když už, tak satirickému). Jde spíše o její tragickou absenci nebo absenci z důvodů výhodných majetkových vztahů, v neposlední řadě o lásku zaprodanou v nevěstinci.

7.1 Čistý cit

7.1.1 Láska s tragickým koncem

V našem výběru hrdinek lze vydělit typ hrdinky, jež prožívá ve svém životě pravou čistou lásku, v zápětí o ni ale přichází. Hálkova povídka *Muzikantská Liduška* patří do autorovy první etapy tvorby, ve které kritizuje moc a důležitost majetku a peněz nad láskou. Tato materiální příčina se také stane lásce dvou mladých osudnou a skončí tragicky. Nesmíme také opomenout Toníkovu pasivitu a předčasnou rezignaci na záchranu své lásky. I ony jsou důvodem neúspěchu lásky Toníka a Lidušky.

O Hálkově Lidušce už víme, že je postavou mravně čistou, aktivní, ve všem ideální. Na začátku jejího příběhu se dozvídáme o opravdové lásce, kterou prožívá spolu s Toníkem. Oba dva jsou zamilovaní a rozhodnutí jeden pro druhého.

„Ale i Liduška se zakoukala do Toníkových očí, a nemýlím-li se, neméně vroucně a opravdově nežli Toník do jejich. Následující písničku, kterou hrál Toník s ostatními muzikanty, netančila. Sedla si do kouta, ale s Toníka nespustila oko. Všecko v ní jen hrálo, ale příčina toho byla, že hrál Toník. – Nikdy se jí ještě písnička tak nelíbila jak tenkrát, a snad Toník ani o tom nevěděl, že se jí vtiskla do duše. Ty jeho oči – kým se možná do nich dívat tak dlouho, až se jich nasýtí! A proč by to nebilo možná? myslila si Liduška. Toník bude beztoho můj, tak jako jsem já jeho“ (HÁLEK 1905: 5).

Její lásce ale není přáno z výše zmíněných důvodů. Rodiče Lidušky, odvolávající se na poslušnost dítěte, ji donutí, aby se provdala za Krejzu, kterého nemiluje. Liduška trpí, ve své lásce je ale věrná Toníkovi. Připravovanou svatbu na oko ignoruje, nenechává se zlákat výhodným sňatkem pro peníze. Pořád se dál potají stýká s Toníkem a matčiných výhrůžek se nebojí.

„Já žádného ženicha neznám.“

„Skoro by tak mohlo být. Aspoň se tak chováš.“

„Tak jako vždy. A nezměním se nikdy.“

„No nešť. Ale ať to víš, že na druhý týden je svatba.“

„To nebude, matko!“

„Tot' se ví, zrovna tobě kvůli.“

„Máte-li jinou nevěstu nežli mne, možná. Ale moje svatba nebude, to vám zde slibuju, matko, anebo ať mne bůh zavrhne z milosti své“ (Tamtéž: 31).

Své rozhodnutí opravdu dodrží, udělá jen to, co musí a na svatbě si Krejzu odmítne vzít.

„Béřete si přítomného ženicha z lásky?“ tázal se.

„Neberu,“ byla nevěstina odpověď.

Kněz myslil, že se Liduška zmýlila, a ptal se ještě jednou hlasem nade všecku pochybnost zřetelným: „Béřete si přítomného ženicha z lásky anebo z přinucení?“

„Z přinucení!“ odpověděla Liduška hlasem nade vši pochybnost zřetelným“ (Tamtéž: 41–42).

Nepřítomnost Toníka ji ale natolik vyvede z míry, že se z neštěstí pomate na rozumu. Liduška zde stojí v protikladu k Toníkovi, který za jejich lásku nebojuje a odevzdává se osudu. Zdá se tedy, že autor nechává vyhrát zlou vůli rodičů a jejich chamtivost, aby poukázal na tragičnost, jakou jejich rozhodnutí působí. Na vině je ale jistě i Toníkova neaktivita. Autor tak vykresluje Lidušku jako plně samostatnou a aktivní dívku věrnou své lásce. Její oddanost a věrnost ji v takto poničeném světě přivedou k šílenství.

„Liduška vzala toho, který sedával u Toníka, k tanci.

„Tys můj Toník!“ pravila a tančila s ním.

Liduška si sedla a byla jako polomrtvá.

Pominula se rozumem. Za den tolik přežít – není divu“ (Tamtéž: 44–45).

„Na své bludné pouti za ztraceným milým hledá „muzikantská Liduška“ nejen štěstí, ale i spravedlnost, která jí byla odepřena. Její příběh není jen individuální tragedií, ale i obžalobou sil, jež ničí čisté lidské vztahy a na jejich místo stavějí ziskové zájmy majetkové“ (JEŘÁBEK 1956: 386–387). Typ pomatené hrdinky z neschopnosti prožívat

svou lásku jen dokazuje skutečnost, jak je pro autora tento cit klíčový v jednání postavy. Základní motivací Liduščina jednání je tedy bezesporu láska. Podřizuje jí svojí rozhodování a stane se kvůli ní nešťastnou. Z hlediska zakončení příběhu nelze příliš souhlasit s pojetím Háalka jako idealisty a autora naivního a vždy optimistického. Takovým autorem je pouze ve vykreslení Liduščiny postavy. Idyličnost a naivita v pravém slova smyslu by požadovala šťastný konec příběhu, kde by zvítězila spravedlnost, jak je tomu u jeho pozdějších povídek. „V prvních kratších pracích není vznik a průběh lásky ještě příliš komplikován vnějšími zásahy. Láska, která náhle vyšlehně mezi dvěma srdci, nezná překážek, jde bez rozmyslu vpřed, a tak je zakončení většiny povídek baladické s tragickou pointou (*Muzikantská Liduška*) (PILAR: 1941: 232).

Tragický konec má i původně opravdová a čistá láska Cateriny a Jana Marii v příběhu Julia Zeyera. Jestli v Háalkových povídkách zaznamenáváme některé rysy romantického stylu psaní, u Zeyera jsou tyto tendence mnohem častější. V souvislosti s láskou a milostnými vztahy se v příběhu vydělují dvě romantické tendence.

V Catarině vidíme cit romantický, tj. ideální, čistý a krásný. Jedná se o prototyp mravní dokonalosti, pročež i lásku prožívá dívka velmi upřímně a čistě (srov. KUBÁLKOVÁ 2013: 12). Jejich vztah k Plojharovi prochází proměnou. Jejich první setkání se odehrává v Římě, kdy čtenář poprvé vnímá, že by se mezi nimi mohl zrodit nějaký cit.

„Stejně neurčité, nevyslovitelné city snivého jakéhosi povznesení naplňovaly hruď obou mladých lidí. Nevědomky sblížili se těsněji k sobě a každý z nich dal se mlčky unášeti svými myšlenkami“ (ZEYER 1996: 20).

Později se ale jejich myšlenky i kroky rozcházejí a intenzivněji svůj vztah začínají prožívat až v Campagni. Caterininy myšlenky o Plojharovi jsou nesmělé, její chování je rovněž nesmělé a k Janu Marii často odtážité. Dlouho si neumí přiznat, že je zamilovaná, je spíše pasivní. Svoje city nedává najevo. Postupně se její prožívání mění a čtenáři je už jasné, že ke svému nájemníku chová hlubší city. Stále je ale nedává příliš najevo a zároveň věří, že on její náklonnost neopětuje.

„Zarazila se.

„Koho miluje as, pro koho as truchlí?“ tázala se sama sebe nesměle a lekla se. „Co mi po tom? Bože, jak jsem pošetilá!“ zvolala hlasitě a dodala smutně: „To jedno vím, že o mne nedbá. A proč by také měl?“

Neodvážila se déle mysliti, bylo to tak trudné. Sedla ku klavíru a nechala ty staré sladké, zašlé, zapomenuté melodie, o kterých netušila, jak jej byly dojaly, za sebe mluvíti a oděla všechen svůj smutek, všechen svůj stesk, všechny matné vzdech své těmi zvuky snivými a kouzelnými jako šero, zvuky, které se vlnily a které větřík po soumraké Campagni daleko, daleko zanesl až do šelestu rákosí, kde zapadaly a zmíraly“ (Tamtéž: 118).

Zde už je Caterinina náklonnost k Plojharovi opravdu zjevná, přiznává si ji už sama před sebou. Navíc své trápení prožívá pomocí hry na klavír, smutné písně mluví za ni a odevzdává do nich svůj smutek. Podobný scénář se odehrává i v Máchově *Marince*. Zeyer, podobně jako Mácha, nechává za svou hrdinku mluvit hudbu a ta se stává pro postavu útěchou a únikem ze skutečnosti (srov. KUBÁLKOVÁ 2013: 38). V neposlední řadě je patrná podobnost Zeyerova románu s Máchovou *Marinkou* i v motivu lásky zdravé postavy k umírající s tím rozdílem, že zde jsou prohozeny role: V Zeyerově románu je aktivnější a silnější žena zdravá a stará se o svého nemocného nápadníka, na rozdíl od Máchovy povídky, v níž je smrtelně nemocná Marinka a následně umírá.

Od chvíle, kdy Caterina a čtenář vědí, že k Plojharovi cítí lásku, je patrné, že je tato láska tichá a obětavá. „Obraz Cateriny di Soranesi, čisté dívky vykupující hrdinu poskvrněného světem, tíhne od konkrétních rysů chudé italské šlechtičny k ztělesnění principu čisté, obětavé, absolutní lásky“ (LANTOVÁ 1976: 380). Je plná soucitu nad jeho nemocí, obětavě se o něho stará. V nepříjemné konfrontaci s paní Dragopulos se dozvídá o Plojharově předchozím románu, ale je shovívavá a dokáže odpustit.

„Hled', přemýšlel jsem mnoho od té doby, co tě miluju, přemýšlela jsem sedíc vedle tvého lůžka a vidouc tě téměř umírajícího. Tvým obviňováním se krvácela mi duše, ale láska moje zároveň spíš rostla. Byl jsi nešťastný, příteli. Nevím, jaký tajuplný zákon nás k tomu nutí, ale pro dokonalé máme pouze obdiv, my ubohé, slabé tvory ženské, a lásky naši, tu pravou, uchvacující, která se neptá, která nezkoumá, tu poskytujeme toliko nešťastným a chybujícím“ (ZEYER 1996: 211-212).

Caterina sama přiznává, že její láska je opravdová, jež dokáže odpustit všechno. Dále o jeho minulosti nechce nic slyšet. V této scéně se Caterina ve své nekonečné lásce stává pro Plojgara odpuštěním a spasením. Především zde se objevuje znovu typ hrdinky čisté a obětavé.

I do jejich nevinné a ctnostné lásky se vkrádá jeden temnější a tělesný okamžik způsobený myšlenkou smrti. Plojgar s Caterinou se dostávají jakoby do snu, jsou jako v horečce a smyslní. Jejich těla se propojují pomocí krve a slz, jejich myšlenky i těla jsou jako jedno. Není spíše tohle pravý obraz jejich vztahu, myšlenek a přání? Neprojevila se v blízkosti smrti opravdová touha po splnutí i ve věčnosti?

„Klesla vedle něho, držela jej v objetí, horečka jeho přecházela v její mysl, vlnění jeho nervů zmocnilo se i jejího těla, poslední stopa klidu jejího zmizela, hrůza hleděla jí nyní tak divoce téměř jako jemu z očí, třásla se jak on, nebyla svých smyslů více schopna než on, byla šílená jako on. Začala jej vášnivě líbat. Tiskl ji k sobě.

„Caterino, zemři se mnou!“ zvolal pomaten. „Ach, ty nechceš, nechceš“

Líbala jej beze slova, líbala jeho ránu jeho krev a jeho slzy byly na její tváři, na jejích rtech a mísily se s jejími slzami.

„Zemru s tebou!“ blouznila horečně. „Piju slzy tvoje, piju krev tvou, jsem tvoje, tvoje, Jene Maria, s tebou předstoupím před Boha, a slituje se nad námi nad oběma nebo zavrhne nás oba – ale nerozloučí!“ (ZEYER 1996: 228)

Jako by ale splnutí trvalo jen malou chvíli, jen po dobu, kdy jsou oba zbaveni smyslů a neuvědomují si sebe sama. Ve chvíli, kdy Caterinu přejde mdloba, zalekne se Plojgarova chování a couvne. Najednou jsou zase oba při smyslech a uvědomují si své pochybení. V následném Caterinině vnitřním monologu ale čtenář vidí, jak usíná *s podivným, záhadným úsměvem*, když si uvědomí, že je teď jeho navěky, i ve smrti, protože pila jeho krev a slzy. Není tedy přece jen Caterina v takovém stavu spokojená? I později Plojgarovi přiznává, že s ním chce být spojená ve všem, i ve smrti. Zde se ale čtenář spíše musí přiklonit k závěru, že dívka touží po vyšším a vznešenějším spojení než

po splynutí tělesném. Oslavuje lásku jako ctnost nejsilnější, silnější než smrt, která dokáže dokonale spojit dvě bytosti v jednu právě pomocí naprostého duševního splynutí naproti lásce tělesné.

„Hled', můj Jene Marie, od té doby, co tě miluji, přestala jsem vlastně býti já, jsem jen tebou, v tobě! Býti s tebou jedno, splynouti úplně s tvou bytostí jest největší moje touha. A to je snad právě podstata lásky. To splynutí s tebou je touha po tom, co v tobě věčného, co je mimo to, co považuješ za své vlastní já. Proto je láska věčná, proto je silnější než smrt, jak v Písmě psáno“ (Tamtéž: 235–236).

Od té doby se Caterina rozhodne spojit se svým milým i ve smrti. Její láska nemá konce a Plojgara vnímá jako svého manžela, i když nejsou oddáni. Neumí si představit, že přežije truchlení po jeho smrti a že smutek odejde s časem, jak ji všichni utěšují. Caterina tedy umírá se svým novomanželem. „Caterina s Plojgarem následují příběh, spjatý s mytickou, ambivalentní podobou smrti. Je to příběh vyprávěný signorem Astuccim při nálezu etruského pokladu: krásná mladá žena milovala svého muže natolik, že se obětovala a dobrovolně s ním zemřela. Caterina se s tímto příběhem seznámí těsně předtím, než Plojgar poprvé stane na prahu San Catalda, vloží si na hlavu šperky mrtvé dívky a v tu chvíli je již zaslíbená smrti, stejně jako Plojgar, který – tak jako Načiketas, jehož příběh padělaný monsignorem Astuccim čte Caterina –, kráčí smrti vstříc“ (NOVÁKOVÁ, STEHLÍKOVÁ 2001: 364).

„A jak podivná to náhoda, že tyto verše našla právě v onen den, kdy Jan Maria poprvé do jejího domu zavítal! A v tentýž den našla onen šperk a psaní monsignora Astucciho, v němž o nalezení etruského hrobu mluvil, toho hrobu, v kterém spočíval král bohatýr a dívka, o které se domníval monsignore, že byla dobrovolně zemřela s mužem, kterého milovala ... Jaká to náhoda prapodivná!

„Náhoda?“ tázala se Caterina a zamyslela se hluboce. „Zemřítí s tím, jejž milujeme! Ach jaká sladká to smrt!“ Ta náhoda byla snad pokynem!“ (ZEYER 1996: 232)

Šperky má na sobě symbolicky i při svatbě, v den své smrti. I ona sama cítí, že se „zasvěcuje hrobu“. Ve chvíli, kdy umírá Jan Maria, umírá i Caterina. Je ale nutno

podotknout, že konec příběhu je vskutku tragický. Čtenář necítí pocit zadostiučinění, Caterina jako by v poslední chvíli litovala svého činu (sebevraždy). „Jakkoli viděl (čtenář), že jest nevyhnutelno, aby mladá láska, která je vlastním obsahem románu, končila smrtí, neočekával přece, že konec bude tak šedý. Byla-li kdy láska, která je ‚silnější než smrt‘, byla to tato; ale jak román končí, máme dojem, že láska ta skončila zároveň smrtí. Necítíme, že by láska se přenesla do nové oblasti životní, máme dojem, že, jak autor praví o Caterině, propadla se v tmu nebytí“ (ASTUR 1891: 192–193).

„Hlava její klesla na jeho klín a poslední záchvěv rozumu a chápavosti byl jí hrůzou nesmírnou: měla vědomí, náhlé vědomí, že páchala křivdu, nevěděla už jasně jakou, avšak s leknutím nesmírným, ochromujícím tělo a duši, propadla se v tmu nebytí... (ZEYER 1996: 279).

Druhou ženskou hrdinkou je paní Dragopulos. Milostný vztah, který s ní Jan Maria prožívá je oproti lásce s Caterinou bouřlivý, temný, erotický a vášnivý. Postava je pravý opak Cateriny svou sobeckostí a povrchností. Nováková staví dvě ženy do protikladu a vymezuje jejich lásku k Janu Marii. „Paralelně stojí proti sobě v kontrastu postavy paní Dragopulos a Cateriny a Plojharův vztah k nim prochází vždy třemi stadii. Šílená láska k paní Dragopulos v Řecku se mění v Římě v nenávist a hnus a v Campagni v opovržení, které přemáhá láska ke Caterině“ (NOVÁKOVÁ, STEHLÍKOVÁ 2001: 364). Paní Dragopulos vystupuje v příběhu jako typ smyslné svůdnice, se kterou Plojhar prožívá bouřlivou, především fyzickou lásku. Zde se potvrzuje Zeyerův spíše kontroverzní přístup k lásce a erotice, jímž se vymyká parnasistním tendencím.

V této době není Jan Maria schopen ovládat už sám sebe, podléhá léčkám paní Dragopulos a svodům bez rozmýšlení. Výstižně typ hrdinky vyjadřuje Ludmila Lantová, která postavu označuje jako *svůdnou ženu velkého světa*, jež „ve fabuli románu zastává jednoznačnou funkci ‚smrtonosné sirény‘, osudové zlé síly ničivě zasahující z minulosti“ (LANTOVÁ 1976: 381).

„Neměl více pro ni čar novosti, nebyl jí více tím čistým, jinošským zjevem, který ji tenkráté lákal, nebyl více bílým, poroseným květem, který by rozškubati mohla v kruté rozkoši. Byla jej k sobě snížila, budila všechny zlé pudy v jeho duši, trhala

jej z každé výše, na kterou se postaviti snažil, táhla jej do kalu k sobě, unavila jej duší i tělem, a pak jí ničím více být nemohl“ (ZEYER 1996: 59–60).

Jejich minulost opravdu do Plojharova osudu zasahuje. Sobeckost a touha paní Dragopulost získat Plojharovu lásku jen proto, aby dosáhla svého, ohrožují i vztah Cateriny a Jana Marii. V tomto smyslu proti sobě stojí dvě ženy v opravdovém protikladu: Jedna se svou láskou ničivou, fyzickou a nelítostnou a druhá s láskou chápající, odpuštější a mravní. Jediný styčný bod obou milostných vztahů je jejich nešťastný konec. Znamená to, že ani jedna není dostatečně silná, aby vydržela? První, ničivá láska hrdinu téměř zahubí. Druhá, čistá láska Plojharovi přinese mír, ale netrvá věčně a není silnější než smrt.

7.1.2 Jediný šťastný konec

V Hálkově povídce *Na statku a v chaloupce* autor zpracovává podobné téma jako v *Muzikantské Lidušce* – chamtivost a lakota brání mladé lásce ve vývoji. Je zajímavé, že uvedená povídka je jediné dílo našeho výběru, které končí až pohádkově šťastně. Dvě milované bytosti jsou spolu a zlo je potrestáno.

Hálkova obliba sociálních témat, jako jsou vztahy mezi dětmi a rodiči a nepřejícnost mladé lásce ze strany rodičů, se zde objevuje znovu, ovšem je tu patrný určitý posun. Lenka s Jírou se znají odmalička a postupně se do sebe zamilovávají. Problém nastává až ve chvíli, kdy na statek přichází selka právě jako ztělesnění oné chamtivosti. Mladým lidem je zabráněno v lásce. Musí to být opět aktivní žena Lenka (podobně jako Liduška nebo Caterina), která utíká ze statku za Jírou a vyznává mu lásku. On až následně ukazuje své nadšení a přijímá ji jako svou ženu.

Posun v autorově zobrazení prožívání lidské lásky versus chamtivost a lakota např. oproti příběhu v *Muzikantské Lidušce* je vyjádřen v Jeřábkově citátu: „Moc majetku narušuje lidský charakter i lidské vztahy; ale není natolik silná, aby jí podlehl čistý cit, vložený člověku do srdce samou přírodou, jako je tomu u Jíry a Lenky“ (JEŘÁBEK 1957: 383). Dobří lidé propojeni s přírodou a plni lásky jsou osobnostně silnější. Na rozdíl od nešťastné dvojice Lidušky a Toníka svoje překážky už překonávají snáze.

7.2 Láska v různých podobách

7.2.1 Tragikomičnost lásky

Láska a milostné vztahy mezi postavami nejsou vždy ústředním motivem Nerudových povídek. Pokud se milostná zápleтка objevuje, slouží většinou pro pobavení a zesměšnění. Vztahy Nerudových postav nejsou stálé a hrdinně tragické. V našem výběru se jedná o povídku s vykreslením postavy jako staré panny, která se nikdy neprovdá, následně krátké povídky s láskou na jednu noc nebo povídka o paní Rusce, kde láska není vůbec tématem příběhu. Neruda se odlišuje od svých předchůdců. Svými prózami spíše poukazuje na egoismus, každodenní osudy malých lidí, ve kterých prožívání nicotných a ubohých milostných vztahů poukazuje spíše na komičnost situace (srov. SOLOVJOVOVÁ 1982: 269).

Slečna Máry se nikdy neprovdá. Sama ale věří tomu, že má dva nápadníky, kteří o ni usilují. Jakási smutná komičnost vzhledem k hrdince, když čtenář zjistí, že oba nápadníci si z Máry dělají jen legraci. Protagonistka se skutečnost nikdy nedozví, což umocňuje její tragikomický osud. Svůj zbývající život zasvěcuje lži, o které věří, že je pravdou – památce dvou mužů, kteří pro ni měli jen posměch.

Mluvíme-li o povídce *U tří lilí* a milostném životě její hrdinky, setkáváme se do určité míry s láskou romantickou. V krátkodobém vzplanutí dvou sobě neznámých osob končícím fyzickým stykem je možné vysledovat také prvky jakési strašidelné/hrůzostrašné romantiky.²¹ K vzplanutí dvou postav dochází za bouřlivé noci, ve scénérii odkrytých hrobů, za deště a při velkém větru. Je až překvapivé, jak autor vykresluje otevřeně onu milostnou scénu za pomoci všech přírodních živlů.

„Bouře dostoupila teď svého vrcholu. Vítr hnal se jako přívál vodní, nebe i země ječely, nad hlavami se nám válely hromy, kolem nás jak by mrtví řvali z hrobů.

Přitiskla se ke mně. Cítil jsem, jak se mi k prsoum lepší vlhký její šat, cítil měkké tělo, teplý, sálající dech – bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“
(NERUDA 1878: 149)

²¹ Viz např. HRDINA 2009: 174.

„Zlotřilá“ duše hlavní protagonistky se v tomto ohledu podobá duši paní Dragopulos, která je vnímána jako bouřlivé zlo se svou vášnivostí a svůdností. Zde ale jako by autor spíše karikoval zobrazované motivy předešlých tvůrců romantických. Čtenář je zde svědkem naprosto dobrovolného setkání na jednu noc, které v sobě nenese žádné hrdinství, ani tragiku. Další důkaz autorova přístupu k lásce, která podle něj v životě lidí ztrácí význam ve své heroické podobě a naopak se vyskytuje ve své obyčejnosti a každodennosti.

S romantickými tendencemi v literatuře se vyrovnává rovněž Vítězslav Hálek ve své křídové kresbě *Poldík rumař* (1874). Láska přímočará, spojená se zajímavějším živějším životem na vodě pískaře Frantíka je pro Málku lákavější než jednotvárný nezajímavý denní řád rumaře Poldíka. Poldík nenabízí Málce tolik vášně, tolik citů a otevřených vyznání jako Frantík. Původně lákavé a zajímavé pískařské povolání se pro Málku nakonec stává utrpením a přináší smrt jejího manžela. Klid, stabilitu a jistotu později nachází ve zdánlivě nudném rumaři, jehož život není spojený s okázalými plavbami po vodě, významným řečnictvím a vášní. Nicméně je na rozdíl od prvního příkladu schopen poskytnout klidný a zabezpečený život pro Málku a jejího syna.

Jak Jan Neruda, tak Vítězslav Hálek se svými povídkami proti romantismu do určité míry vymezují nebo s ním alespoň pracují. Autor *Povídek malostranských* vnímá jakousi romantickou tradici v předchozích dílech, na situace nahlíží nezaujatě, pozoruje je a popisuje – viz povídka *U tří lilií*, kde hlavní hrdina zprvu nezúčastněně pozoruje tančící dívku a později s ní za bouřlivé noci odchází. Vypravěč situaci nekomentuje, interpretace a názor jsou ponechány na čtenáři samotném.²² Vypravěč Hálkových povídek naopak čtenáře více poučuje a varuje. Didakticky nabízí správná řešení a polemizuje se čtenářem: „Pánové a dámy! Jestli že již někdo z vás odsoudil Frantíka co člověka lehkovážného, snad i svůdníka a podobným způsobem Málku, snad co svedenou, prosím, abyste se neukvapili“ (HÁLEK 1874: 128). Rovněž se autor vymezuje proti romantickému typu milostného vztahu. „Netajím se tím, že poměr Málčin k Frantíkovi byl velmi nebezpečný a že bych tu mohl upadnouti v pokušení, zaplésti romantickou historii. Neboť nitky, které tak lehce se svážou, jako náklonnost Málčina a Frantíkova, obyčejně zrovna tak lehce se rozvážou, jen

²² Další odkaz k romantickému stylu psaní je patrný také např. v povídce *Figurky*, na jejímž začátku hlavní postava adoruje Malou Stranu jako ideální poetické, klidné místo pro studium, ticho a klid (srov. NERUDA 1878: 13).

že následuje na jedné straně k tomu omrzelost, na druhé dokonce zklamání, ne-li úplné roztříštění všech nadějí, jimiž děvče zachytá se za život. Avšak takovéto romantiky není nám třeba, a v tomto případě nebyla by pravdiva“ (Tamtéž: 132). Ani Jan Neruda, ani Vítězslav Hálek nevolí romantický směr jako styl svého psaní, ale spíše jej rozpracovávají či se k němu vyjadřují a určitým způsobem proti němu vymezují.

7.2.2 Zdánlivě milostný příběh

Při četbě prvních stránek Macharova veršovaného románu nabývá čtenář dojmu, že se stává svědkem průhledného milostného příběhu, ve kterém hlavní hrdina zachraňuje svou vyvolenou lásku z nevěstince a navrácí ji ke spořádanému životu. Postupem času se ale dozvídá, že Jiří Lucy nemiluje a že ani ona k němu nechová hlubší city. Naopak, u Jiřího je patrné, že svého rozhodnutí vzít si ji k sobě lituje a že svoje jednání ani nechápe.

„Jiří zase viděl sebe
v prapodivné situaci:
ze zápalu zašlé noci
vystřízlivěl, tato dívka
byla mu zde, v bytě tety,
při tom stole, v tomto šatě,
cizí, něco scházelo jí,
ano, ano, onen parfum
orgie a velký salon
v onom domě; co teď dále?
Vzpomíná, že vlastně nechtěl
učinit, co potom činil –
proč mu napadlo ji
vyvést a sem vést ji? Směšná hloupost!“ (MACHAR 1894: 71)

Lucy ke svému zachránci chová také spíše negativní city. Shledává ho najednou povrchnějším a prázdnějším, než se jí jevil v jejím dřívějším pokoji. Začíná si všimnout jeho negativních vlastností a hněvivosti vůči jeho tetě. Jediný cit, který k němu chová, je

vděčnost. Lucy správně odhaduje Jiřího povrchnost či nemorálnost, které později vyplývají na povrch, když se hrdina stává jedním z povýšených a nemorálních.

„Tu doktor stane:
„Ale teď mi řekni, Jiří,
Jak muž muži: je tvůj poměr
k oné holce docela tak
čistý, řekněm: platonický?“
„Je“ řek“ Jiří ostře, pevně.
Doktor vybuchl: „Víš, brachu,
Odpusť, řeknu, jak to myslím:
Pak jsi osel! (Tamtéž: 223)

Jiří doktora uposlechne a snaží se Lucy zmocnit. Zčásti proto souhlasíme s Hegerovým tvrzením: „Příběh Lucy je pouhým prostředkem k odhalení nemorálnosti a neschopnosti českých nacionálních politických stran“ (HEGER 1987: 120). Samozřejmě nelze tvrdit, že se v příběhu jedná o „pouhý prostředek“ ke kritice společnosti. Citát potvrzuje, že se nejedná pouze o milostný příběh, ale autor poukazuje rovněž na pokrytectví tehdejší společnosti. Dívku, která prodává své tělo, společnost soudí. Ale muž, který takovou lásku kupuje, je brán jako plnohodnotný člen lidu bez jakékoli morální poskvrny. Není tedy náhodou, že jediný zdánlivě milostný okamžik mezi Jiřím a Lucy se děje ve chvíli, kdy se Jiří snaží Lucy zmocnit jako prostitutky, a žádá od ní její služby.

Machar nepodává příběh, aby poukázal na snahu lidí milovat a prožívat lásku. Podobně jako u Nerudy jsou i v jeho textu vyzdvihovány spíše pokrytectví a sobectví nad čistými city, často i satirický obraz společnosti. Maloměstské slečny a paní vyhledávají vztahy, které jsou pro ně výhodné z finančního hlediska a z hlediska dobrého postavení ve společnosti. Jakási povrchnost v tomto ohledu je patrná při navazování kontaktu Jiřího s „štíhlou berních plavovláskou“ (Tamtéž: 151). Zalíbí se mu, ale přemýšlí především jen o jejím těle a vzhledu. Nijak hluboce netouží po životě stráveném s ní.

„Ať prý moudře ožení se:
berních Anda je prý dívka

plná žití, plná ohně,
její náruč slibuje prý
muži mnoho pěkných chviliek.
Jiří zamáv vždy jen rukou,
sliboval, že promyslí vše,
ale nepromýšlel. Neměl
k tomu času ani chutí“ (Tamtéž: 179).

Jedinou připomínkou čistého citu se stává krátký vztah nemocného studenta a Lucy. Právě on Lucy prozrazuje všechna tajemství pokrytecké společnosti, kterou je tak zklamán. V jeho přítomnosti je Lucy ráda, podvědomě jej vyhledává.

„Mlčí oba. Ona cítí,
že by zas už jít mohla,
ale divná sympatie
zdržuje ji“ (Tamtéž: 148).

„Ustrašeně na něj hledla:
rázem nekonečný soucit
uchvátil ji – soucit? ... jala
do svých dlaní tuto hlavu,
políbila jeho čelo,
držela ji, rozechvěle
prsty svými pohrávajíc
v jeho vlasech... v této chvíli
dunělo to v jejích prsou,
jak by širé řeky proudy
valily se jimi; mdloba
opojná se lila k hlavě,
k očím, k uším; kolem všecko
zmizelo – jen oni zbyli“ (Tamtéž: 155).

Čtenář se může ale jenom domnívat, že vzrůstající náklonnost mezi dvěma mladými lidmi by skončila láskou, kdyby student nezemřel. Obě postavy spíše shledáváme jako osoby, které jsou si podobné svým osudem. Ani jeden z nich není důstojným kandidátem pro spořádaného obyvatele města. Oba jsou souzeni a opovrhováni. Není to ale právě proto, že jsou nebezpeční svoji mravností, čistotou a upřímností? V soudobé společnosti ale není možná náprava. Student s Lucy nedostanou šanci se do sebe zamilovat a prožívat vztah, stejně jako nemají šanci pokračovat v životě – student umírá a Lucy se nepovede obstat v novém životě.

7.3 Svobodná Láska

Hrdinka z povídky *Čtyry doby* Boženy Němcové je představena čtenářskému publiku jen velmi náznakově, opřádá ji mnohé tajemství. Stejně tak nejednoznačný a nejasně uchopitelný je i její přístup k lásce. V průběhu celé povídky není jasné, jakou lásku postava obhájí. Do určité míry se dá souhlasit s tvrzením Janáčkové. „Čtyry doby nejsou osobní zповědí Boženy Němcové, ale její smělou projekcí odvahy k lásce jako síly osvobodivé, sdružující ženy a muže, svaté hříšnice“ (JANÁČKOVÁ 2007: 187). Povídku lze skutečně chápat jako vyjádření touhy po svobodné lásce, ovšem domníváme se, že přídavné jméno *svobodná* zde není zcela jednoznačné.

V prvním obraze se setkáváme s *mladinkým děvčetem*, které vyznává svou lásku Kristu. Její slova modlitby se stávají slovy *zbožňování*, *své roztoužené oko* k Němu obrací a červená se pod Jeho pohledem. Její zbožná láska stává se i značně tělesnou. V druhé části povídky se fyzičnost lásky ještě prohlubuje pomocí adorace přírody. Květinám jsou přisuzovány různé lidské atributy především v souvislosti s vášní a erotikou. Dívka sedí uprostřed rozkvetlé zahrady obklopena vášní a láskou. Dokonce i jí „se ňadra šíří touhou nikdy ještě nepocítěnou“ (NĚMCOVÁ 1906: 396). V závěru tohoto obrazu se dívka zasvěcuje bohyni. Je to ale Máří Magdaléna, Panna Maria či snad bohyně vášnivě lásky, které dívka slibuje celý svůj život?

V dalších dvou obrazech se nálada povídky výrazně mění. Lehkost a barvitost příběhu najednou zastíňuje představa svatebního dne, ve kterém rodina nevěstu oplakává a obřad je přirovnáván k upálení na hranici či oběti pohanské modle. Nepochybně v této

pasáži dochází ke kritice manželského svazku. Nepřímo autorka satirizuje manželský slib, ve kterém nevěsta musí slíbit poslušnost svému muži.

„Od nevěsty žádá se přísaha, přísaha taková, že chce jíti s mužem, který ruku její ve své drží, životem, v dobrém i zlém, dokud smrt jich nerozloučí; že chce snášeti trpělivě, co na ni vloží, že se chce zapřítí v každé době, dobrovolně státi se otrokyní!“ (Tamtéž: 398)

V tomto smyslu by se dalo chápat pojetí svobodné lásky jako lásky, ke které není dívka donucená. Lásky, ke které není třeba manželského slibu, jenž dělá z manželky otrokyni svého muže. Vztah dvou lidí má být dobrovolný bez nutnosti slibů a přísah. Na druhé straně ale v této svobodě lásky vnímáme něco víc než jen nezávazné spolužití dvou lidí. Máme za to, že svobodu, která je zde požadována, nemůže dívka dát žádná lidská láska. Jedná se spíše o Lásku dokonalou, prožívanou ve vztahu k Bohu. Podobně myšlenku vyjadřuje i Loužilova interpretace: „Skutečností zůstává, že v radikální verzi své kritiky manželství se Božena Němcová vyslovuje otevřeně pro ‚svobodnou lásku‘, což lze v dané souvislosti chápat jako obhajobu volné lásky. /Až později se ukáže, že její koncept ‚svobodné lásky‘ je hlubší/“ (LOUŽIL 2002: 21–22).

Hrdinka trpí při představě, že zrazuje svého ženicha – Krista. Přislibuje své tělo muži, kterému musí o svatební noci darovat. Zde není už fyzická láska popisována s takovým nadšením jako v obrazech předešlých. Tělesný styk hrdinka považuje za *poskvrnění* a prosí Máří Magdalénu o pomoc a Boha za odpuštění. V tomto smyslu bychom rádi polemizovali s Loužilovým vysvětlením dané scény.

Nakonec hrdinka nalézá lásku a štěstí až na konci příběhu. V pozemském životě je nešťastná. Nenachází lásku, o kterou stála a které se zaslíbila. Svou záchranu chce najít v sebevraždě. I zakončení příběhu je nejednoznačné. Nevíme, zda hrdinka skutečně umírá. Je ale patrné, že se jí dostává toho, co si přeje. Potkává se s Bohem – Láskou. Láskou, kterou jí žádný člověk na zemi není schopen dát.

8 SMRT JAKO TÉMA

Téměř v každém námi vybraném příběhu hraje důležitou roli téma smrti. Ať už se jedná přímo o smrt hrdinky, nebo o úmrtí jinak důležité postavy, vždy tato událost v sobě nese důležitý prvek pro celkové vyznění díla. V různých dílech má smrt různý význam a způsob ukončení života hrdinky souvisí i s jejím typem.

8.1 Smrt z lásky

8.1.1 Unáhlená sebeoběť

Caterina je jediná hrdinka našeho výběru, u které je čtenář svědkem dobrovolně zvolené sebevraždy. Už předchozí kapitola o lásce naznačuje, že téma smrti a lásky jsou v románu silně propojeny. Hlavní hrdina trpí nevy léčitelnou nemocí a je jen otázka času, kdy zemře. Když se Caterina o této skutečnosti dozvídá, je jí Jana Marii velmi líto. V průběhu jejich příběhu se její vztah ke smrti proměňuje, snaží se ji pochopit a nalézt její pozitivum. Něco, co protagonistku od začátku příběhu spíše děsilo a znepokojovalo, se v průběhu stává žádoucím stavem, který jediný dává v jejím životním údělu smysl.

„A byla-li sama, myslila ustavičně jen na smrt, na smrt, které se byla dříve bála, kterou byla nenáviděla. Posléze však začala jí klidně do tváře hleděti. Každý večer vyhledávala si nyní ty básně monsignora Astucciho a přemítala o těch slovech: „Pak jesti někde místo bezpečné, kde z tebe, Smrti, více není strach, kam hrůza tvoje nikdy nevnikne, a slzy ne, ni strasti života...“ Zdalo se jí, že v těch slovech velká útěcha“ (ZEYER 1996: 232).

Vidina smrti se jí stává jediným možným řešením a útěchou. Děsí ji pocit, že by snad čas mohl odnést lásku, kterou k Janu Marii cítí. Je si jistá, že smrt je jediná šance, jak zachránit jejich lásku. Věří, že ukončení života neznamená konec jejich milování. Hrdinka stále připodobňuje svou situaci s příběhem Naciketase. Dříve jeho jednání nechápe. Měl by si vybrat život, když je mu nabízen. V tu dobu ještě ale nepoznala lásku, která ji v budoucnosti tolik změní.

„Vzpomněla si teď také na to, že si byla řekla, že Načiketas se měl vrátit zpět, když Smrt mu to povolila a dary mu dávala. Co mohl šťastných učinit, byla si tenkrátke myslila. Tomu se však nyní jen usmála.

„Tenkrátke nemilovala jsem,“ řekla si, „a nevěděla tedy, že celý svět mizí a neexistuje vedle milovaného předmětu. Je to snad hříšné, ale je tomu tak““ (ZEYER 1996: 232).

Její zbožnost ji sice chvíli zdržuje od myšlenek na sebevraždu. Postupem času je si stále více jistá, že to je to, co si přeje. O to překvapivější je pro čtenáře závěrečné vyznění příběhu. Caterina se otráví jedem a v posledních chvílích života jako by litovala svého rozhodnutí. Cítí tíhu nebytí, které smrt přináší. Od začátku má čtenář pocit, že román je příběhem Jana Marii, očekává tedy, že jeho smrt bude nejdůležitějším okamžikem knihy. Podobně situaci vidí i Jan Pišna: „Překvapivým rozuzlením děje není smrt samotného hrdiny, ale sebeobětování mladé Catariny“ (PIŠNA 2003: 365). Její oběť se ale zdá zbytečnou. Caterina cítí ve chvíli smrti úzkost a jejich láska patrně končí. „Jedná se o paralelu ke skutečnému životu, nikoli o pouhou variaci končící happyendem“ Jde o snahu „ukázat tragédii v utrpení člověka konce století bez nadějných vyhlídek na budoucnost nebo naopak hledícího vstříc jasnému konci“ (Tamtéž).

8.1.2 Nezbyvá jiná možnost

Závěrečná scéna hrdinky v povídce *Čtyry doby* není opět jednoznačná. Hrdince utýrané životem se zdá jako jediné vysvobození smrt. I když nic není v povídce jednoznačně řečeno, přikláníme se k interpretaci, že postava skutečně nějakým způsobem zakončuje svůj život. Sebevražda se jí zdá jako nejlepší řešení pro život, ve kterém je na všechno sama, bez pomoci či cíle. Smrt je tu vnímána jako jediný lék na bolesti a trápení.

„Zoufale dívá se do ječících vln. Zdaž by nebylo lépe vrhnouti se do chladných těch vln a rázem ukojiti všechny ty palčivé bolesti a touhy? K čemu se plížiti životem

déle? „Kde jaké ukojení, usjednocení? Kde cíl mé cesty?“ (NĚMCOVÁ 1906: 399–400)

Během života patrně obětuje svůj život konvencím a nenásleduje svoji touhu prožít život v dokonalé lásce s Kristem. Ke konci své cesty si podobně jako Lucy stěžuje na lidi kolem sebe, kteří jsou příčinou jejího neštěstí. Nedávají hrdince šanci podobně jako protagonistce Macharova románu. Přesto ale se v jejích slovech objevuje obvinění sama sebe, nazývá se hříšnicí. Čeho ale lituje? Dostáváme se opět k problematice „svobodné lásky“, která v povídce není určena jednoznačně.

„Láskou horoucí bych objala celý svět, lásku podávám lidem, a oni mi srdce rozdírají špendlíkem. Že se lásce kořím, nazývají hříchem, že svobodu miluji – za to mne křižují, pravdu-li mluvím, zle, a lhu-li, lají mi! Jak to nésti? Rámě moje není titánské. Slabá jsem žena – nemocná – jsem hříšnice!“ (Tamtéž: 400)

Co postava myslí slovy, že *láskou horoucí objímá svět* nebo že *miluje svobodu*? Není čtenář nakonec svědkem jejího přiznání, že byla svému muži nevěrná? Že ve svém přesvědčení podává lásku (fyzickou) lidem a podobá se tak Máří Magdaléně ve svém údělu mnohem víc, a proto ji tak intenzivně vzývá? Nebo je význam jejího sebeobviňování a nazývání se hříšnicí opravdu mystický ve smyslu lítosti nad tím, že nezůstala věrná Kristu?

Pravděpodobnější je ale spíše Macurova interpretace, kde prohlašuje, že „rovina intimní zповědi přerůstá v reflexi obecného údělu ženy, vyčleňující se ze společnosti svou odlišností“ (MACURA 2002: 40). Hrdinka odmítá *biedermeierovský* model života, ve kterém se očekává, že bude spořádanou manželkou.

Na konci života se jí ale dostává naplnění. Všechno její trápení končí ve chvíli, kdy končí svoje působení v pozemském světě a setkává se s Bohem. Ponurá a temná scenerie se mění v jasnější prostředí, vrací se obraz svěží přírody.

„Kol kolem růžový svit. Na nebi třpytí se slunce, měsíc i hvězdy, země odívá se zeleně, květiny dýší vůní, s hory zaznívají harmonické tóny čarovného stromu jako harfy znění, hlahol zpěvů andělských, klokot slavíka“ (NĚMCOVÁ 1906: 400).

Bůh je zde znovu vyobrazen jako jediný smysl života, jen s ním dojde hrdinka klidu a štěstí. Ačkoli příběh končí patrně smrtí hlavní hrdinky (nemůžeme ale tvrdit s určitostí, že umírá; není to ani pro význam příběhu příliš důležité), je jeho vyznění naprosto kladné. Hrdince se dostává zadostiučinění a kompenzace za dosavadní útrapy.

8.2 Smrt ironizovaná

V Nerudových povídkách se setkáváme s hrdinkami „z masa a kostí“. Vždy představují určitý typ, zastávají ve svém okolí konkrétní roli a povahový rys. Velmi často je postava ve svém počínání ironizována či zesměšňována, i když vypravěčovým jemným a shovívavým vtípem. Podobně je vykreslována i smrt v životě člověka. V povídkách se objevuje jako obyčejná a přirozená součást lidského žití. Dokonce i úmrtí je něco, co je v dílech mírně ironizováno, zesměšňováno a nejednou bráno na lehkou váhu.

Slečna Máry žije v přesvědčení, že má v životě dva vážné nápadníky, kteří k sobě chovají přehnané přátelství a loajalitu, proto ani jeden nemůže být jejím manželem. Čtenář ví, že dva „flamendři“ si z ubohé slečny Máry pouze utahují. Vypravěč ale nechce dopustit, aby se o žertu dozvěděla i hrdinka. Dostavuje se tedy smrt obou nápadníků, aby nedošlo ke konfrontaci mezi nimi a slečnou Máry. Dokonce se slečna domnívá, že se oba páni utrápili nešťastnou láskou.

„A uplynul trapný rok druhý a pochovali Rechnera. Umřel souchotinami. Slečna Máry byla zdrcena. Ten praktický Rechner, jak paní Nocarová vždy tvrdila, a utrápen?“ (NERUDA 1878: 192)

Smrt je tak postavena do role prostředníka, který si odvádí pachatele a spolu s nimi i celou pravdu. Grotesknost situace se zesiluje ve chvíli, kdy slečna zakupuje jejich hroby a jak je naznačeno na konci povídky, třetí pro sebe mezi hroby obou pochovaných mužů.

Podobné nevážnosti se dostává obrazu smrti v povídce *O měkkém srdci paní Rusky*. Okolnosti úmrtí a pohřební rituály jsou poněkud zesměšňovány vdovou, která pravidelně navštěvuje všechny pohřby v okolí a usedavě pláče.

„Paní Ruska jedla vdoví chléb svůj již za pětmecítma let, žila bezdětna v domě svém na Selském trhu, a kdyby se byl někdo zeptal, co pořád dělá, bylo by se odpovědělo: Chodí na funusy“ (Tamtéž: 109).

S její postavou se na místo rozloučení dostavuje materiální a povrchní rozměr situace. Smrt označuje jako „zlodějku“, která obírá nebožtíka o všechnu jeho „zámožnost“ a vyčísluje cenu truhly na „dvacet zlatých v stříbře“. O zemřelém přímo u rakve roznáší klepy a celému úmrtnímu aktu je tak brána důstojnost. Je ironizujícím paradoxem, že událost, jako je smrt, se pro hrdinku stává klíčovou součástí jejího života, každodenním programem. Tématu smrti podivný zvyk paní Rusky poněkud ubírá na vážnosti, jíž je čtenář zvyklý u ostatních autorů. U obou zmíněných povídek není smrt líčena jako něco tragického jako např. u Zeyera, ani jako událost vysvobozující či zadostiučinění.

Nelze si nevšimnout autorova jemného satirizování aktu smrti v některých povídkách s romantickými znaky či v dílech některé romantické tendence ironizující. V povídce *U tří lilií* se celý děj odehrává v noci v blízkosti hřbitova a odkrytých hrobů. Slečna Máry naznačuje, že její nápadník umírá zničen láskou²³. V neposlední řadě paní Ruska odkazuje k ženě zesnulého kupce Velše jako k osobě romantické, která „by byla bývala ráda, kdyby ji byl muž ze zlosti otrávil, a kdyby se byl muž sám oběsil, taky, alespoň by ji byl svět litoval“ (Tamtéž: 110).

Okolnosti kolem smrti jsou v osudech Nerudových hrdinek velmi časté a mají v nich podstatné místo. Nicméně smrt jako taková je v jejich podání karikována. Z povídek čtenář nabývá pocitu, že smrt je všudypřítomná a všední záležitost, pro niž není nutné dělat příliš povyku.

²³ Podobně Vilémovi v *Máji* je osudná láska k Jarmile, Viktorka v *Babičce* je dle všeho zbavená smyslů kvůli lásce k myslivci, Ludmila v *Křivokladu* umírá kvůli milovanému králi atd.

9 ZÁVĚR

V práci jsme se zabývali podrobně devíti ženskými literárními postavami české literatury druhé poloviny 19. století. Diplomová práce se snaží plynule navázat na předchozí bakalářskou práci, která rozebírá převážně hrdinky české literatury první poloviny a padesátých let 19. století. Postavy byly vybrány jak z kanonických děl naší literatury, tak z textů menšího formátu a proslulosti. Na základě podrobné analýzy a srovnání vybraných postav jsme vyvodili několik hlavních rysů či motivů (markerů), které se více či méně u našich vybraných postav opakují, a jsou důležité pro celkový obraz ženské postavy. Jedná se především o vnější charakteristiku jdoucí částečně ruku v ruce s charakterem postav, vztah hrdinek k Bohu a k víře, jejich milostné vztahy a role smrti v osudu protagonistek.

V souvislosti se vzhledem a technikou popisu postav se oproti postavám bakalářské práce objevuje nové téma. Nelze už tvrdit, že všechny ženské postavy jsou nutně mladé, krásné a dokonalé. Půvab, mravní a vnější dokonalost stále převládají, ovšem například s postavami Jana Nerudy přicházejí do literatury i postavy vyššího věku, ne bez vady, do značné míry i ironicky vykreslené. Je tedy patrná proměna a rozdíl od postav do padesátých let, které jsou vždy jen ušlechtilé pohledné a půvabné.

Romantické hrdinky jsou popsány většinou jen na základě jemného náznaku, obětující se pro svou lásku a zasvěcují svůj život takto ušlechtilému cíli (viz Miláda, Viktorka, hrdinka *Čtyr dob*, do značné míry i Liduška, Lenka a Caterina). Texty pracující s biedermeierovskými motivy už své postavy nezobrazují tak idylicky. Setkáváme se s postavami směšnými, hodnými soucitu, ne jen čistě mravními a usilujícími o vyšší velkomyslný cíl. Často čtenář přistihne postavy při vykonávání úplně obyčejné, směšné až nesmyslné činnosti (viz navštěvování hrobů slečny Máry nebo účast na pohřbech cizích lidí paní Rusky). U žen různého stáří a různých společenských vrstev už není krása a dokonalost určujícím znakem. Parnasistní tendence popsané v teoretické části se v interpretaci jediné potvrdily. Caterinina krása, čistota a mravnost jsou vykresleny v největších superlativech. Velmi živě a konkrétně autor poukazuje téměř až na božské atributy mladé aristokratky srovnávané s Dantovou Beatricí. Oproti Hálkovu zobrazení venkovské upřímné dobré dokonalosti a mravnosti postava Cateriny (potažmo parnasistní díla) vykazuje větší vzletnost, poetičnost a vznešenost. Částečně mimo obě zmíněné

skupiny stojí Macharova Lucy se svou pohlednou postavou, ale pasivní osobností. Obraz mladé dívky, jež nemá svůj vlastní ideál, kterému by podřizovala svůj život, a jež zároveň není ani směšná nebo záporná. Do určité míry v této postavě dochází ke kritice pokrytectví a šosáctví. Hrdinka je příznačným příkladem, jak negativní dopad může mít společnost na osud jednoho člověka vymykajícího se ideálu soudobé society.

Mluvíme-li o vlastnostech a vnitřní motivaci hrdinek, vidíme opravdu velkou souvislost s popisem zevnějšku. Pokud jsme vybrané postavy (Lidušku, Lenku, Caterinu, částečně hrdinku *Čtyr dob*) označili za krásné a dokonalé postavy, rovněž u nich sledujeme i pozitivní charakterové kvality. U zmíněných hrdinek je možné vysledovat atributy, jež společnost u žen očekávala a jež jsme předeslali i v teoretické části. Jedná se především o poslušnost, trpělivost, mravnost, dobrosrdečnost a spravedlnost. Co se ovšem vymyká soudobému očekávání, je jakási tvrdohlavost hrdinek a touha dosáhnout svého záměru (nejčastěji právě své životní lásky). Jako nejdůležitější a nejzajímavější rys jsme objevili projevy značné aktivity v jednání některých postav, především Lenky, Lidušky a Cateriny. Ve srovnání s ostatními postavami mají jasně vytyčený cíl, za kterým jdou, a nenechají se ovlivnit konvencemi a přáními společnosti. Aktivita je patrná zejména v chování k mužům – svým životním láskám. Jsou to právě tři zmíněné postavy, které pohybují svým milostným vztahem kupředu. Lenka jako první vyzná svou lásku Jírovi, Liduška pro svého Toníka neuposlechne přání svých rodičů a sama ho zve k oltáři, stejně jako Caterina se dříve než Jan Maria vyzná ze svých citů k němu.

Zbývající postavy ve svém jednání tolik aktivní nejsou, rovněž je nežene dopředu důležitý smysl jejich života. Především u Lucy je patrná značná pasivita. Její osobnost není natolik silná, aby sama obstála v předsudcích a soudech společnosti. Svým vlastním přičiněním v příběhu nedosáhne vlastně ničeho, dokonce ani nedokončí pokus o sebevraždu. Ve svém jednání působí laxně a celá postava pak vyznívá dokonce tragicky.

Víra v Boha je do určité míry nějakým způsobem zastoupena u každé z hrdinek. Za nejdůležitější jsme považovali podrobněji rozebrat především postavu Lucy ve srovnání s hrdinkou *Čtyr dob*, jakožto dvou figur odkazující svým osudem či jednáním na biblickou Marii Magdalenu. Stručně řečeno, postava Lucy (připodobňována k Marii Magdaléně-cizoložnici na základě výkladu Bible podle tradice 19. století) má poukazovat na fakt, že dívka z nevěstince, zdánlivě mravně zkažená, je morálnější a mravnější než společnost, která ji soudí (podobně jako příběh Krista a před něj předvedené cizoložnice

k ukamenování). Naproti Lucyinu příběhu povídka Boženy Němcové zobrazuje ženu, která chce svůj život patrně zasvětit Kristu, resp. všeobjímající Lásce (stejně jako Marie Magdaléna). Když je lidmi od svého Ženicha odtrhnuta, strádá a její život nemá smysl. Štěstí nalezne opět až ve spojení s ním – zřejmě po smrti. V nepochybné kritice manželského svazku a prázdných nucených slov při manželskému slibu stojí na piedestalu láska dokonalá a svobodná, prostá všech přísah a povinností – láska ke Kristu. Obecně vzato lze tedy Marii Magdalénu považovat za symbol svobodné lásky. Nejprve v doslovném významu, lásky za úplatu, později ve významu přeneseném, a to dokonalé lásce nepotřebující slibů, blízkosti dívky s Kristem.

Za zmínku ve vztahu s církví a Bohem stojí rovněž díla Vítězslava Hálka se svým principem přírodního řádu jakožto zástupcem Boha na zemi. Ve všech důležitých momentech Hálkovy postavy nepotřebují církevní hodnostáře ani obřady, ale bývají obklopeni přírodou či vyššími ideály, jakými jsou například spravedlnost nebo láska.

Láska a prožívání vztahů se bezesporu prokázaly jako určující složky v typologii postav. V podstatě každé námi vybrané dílo v různé míře téma lásky zpracovává.

Máme zde již zmíněnou skupinu aktivních hrdinek – Lenky, Lidušky a Cateriny –, jež jsou schopné obětovat svůj život lásce a pro lásku. Lenčin příběh končí šťastně a její odhodlání prožít šťastný láskyplný život má smysl. Liduška jaksi nevědomky postupuje své zdraví a celý život zdánlivě šťastné lásce. Její osud ale končí tragicky a ona zůstává s následky. Caterinina oběť je přivedena do krajnosti a završena zcela dobrovolnou smrtí s milovaným nemocným Plojharem. Celá její osobnost před smrtí prochází procesem proměny od chvíle, kdy zjišťuje, že je zamilovaná. Ke třem zmíněným postavám přidáváme hrdinku povídky *Čtyr dob*, jejíž osud je také řízen prožíváním vztahu, i když ne úplně fyzického a milostného. Nějakou dobu svého života prožívá nešťastně s mužem, kterého nemiluje, aby pak mohla dojít štěstí při setkání se svým vytouženým Ženichem – Kristem.

Druhou skupinou v souvislosti s milostnými vztahy tvoří postavy, jež mají lásku ve svém příběhu sice do určité míry zasazenou, ovšem nejedná se o nejdůležitější téma nebo jde spíše o negativní konotace spojené s tímto citem.

V postavách Jana Nerudy se ukázala jakási tragikomičnost lásky, v níž autor poukazuje na spíše směšné či ironické milostné zážitky hrdinek (viz staropenství slečny

Máry nebo láska na jednu noc v povídce *U tří lilií*). Neruda, podobně jako Hálek, polemizuje s romantickými přístupy k lásce a milostným vztahům a nepřikládá citu příliš určující roli v životě postavy. Podobně v Macharově *Magdaleně* není láska hlavním tématem, jak by se na první pohled mohlo zdát. V příběhu je absence lásky zobrazována z důvodu maloměst'áctví a pokrytectví společnosti, které nedovolují čisté a upřímné city. Jediným milostným záchvěvem se zdá počínající vztah mezi nemocným studentem a Lucy. Studentova smrt ovšem jen podtrhuje nemožnost rozkvětu opravdové lásky dvou „společensky padlých“ osob.

Jedním z cílů naší práce bylo rovněž poukázat na tendence vykreslování postav v rámci jednoho literárního stylu. Zmíněný cíl jsme splnili jen zčásti výše popsanými charakteristikami postav v rámci romantismu, biedermeieru a parnasismu. Zásadní je nicméně poznamenat, že stanovení takových závěrů je nemožné zčásti kvůli příliš specifickému a úzkému výběru postav pro typologii. Zároveň se domníváme, že dosáhnout takových zjištění by bylo stejně složité i na obecnější rovině z důvodu prolínání jednolitých literárních směrů a zmíněné nejednotnosti v současném bádání za účelem klasifikace některých literárních pojmů, jako je romantismus, biedermeier, realismus či parnasismus.

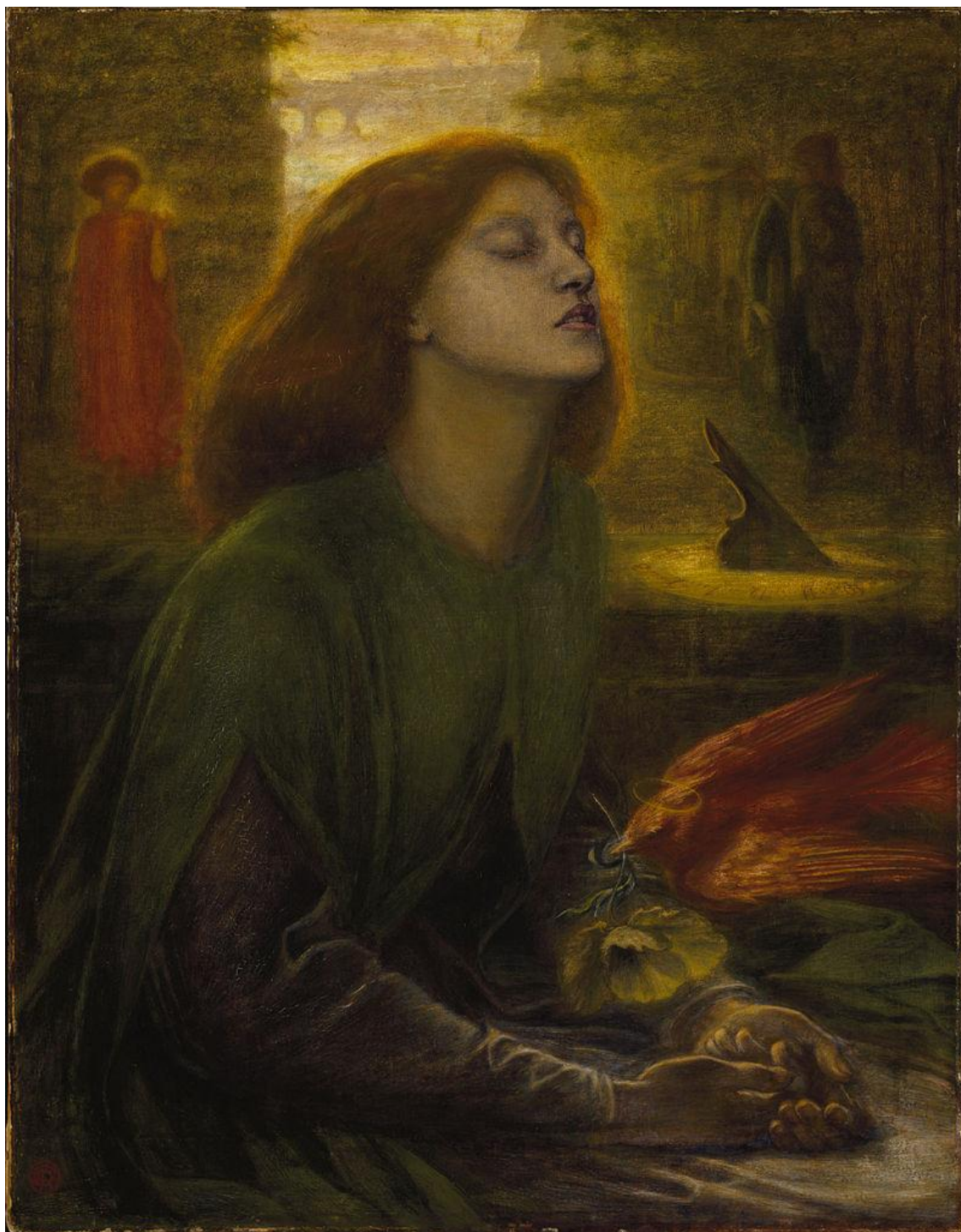
Na samém závěru naší práce je nutné podotknout, že uvedené analýzy a s nimi spojené závěry jsou vytvořeny na základě vlastní interpretace vybraných textů za pomoci příslušné odborné literatury. Práce tohoto rozsahu a zadání nemůže poskytnout kompletní a vyčerpávající poučení o tendencích ve vykreslení ženských postav v literatuře 19. století. Spíše je možné vysledovat některé zajímavé skutečnosti a použít je pro další bádání. Na základě těchto zjištění můžeme tedy konstatovat, že v typologii ženských postav české literatury druhé poloviny 19. století se objevuje spíše malé množství rozdílů oproti hrdinkám první poloviny století. Typy postav spolu s jejich rysy a motivací jednání jako by se jen cyklicky proměňovaly. Dostávají se sice naprosto nové atributy a motivy v podobě Nerudova karikování figur nebo symbolický obraz biblické Marie Magdalény. Ovšem s jistotou můžeme tvrdit, že dochází ve většině případů (i když v nějaké částečné obměně či nadstavbě) k zobrazení hrdinek kladných, jež jsou zmítány různě nešťastným osudem, ve kterém má láska hlavní slovo. Rovněž téma smrti se v různých proměnách opakuje a obzvláště motiv (sebe)oběti pro milovaného muže není v literárních dílech ničím novým.

10 PŘÍLOHY

Příloha č. 1



Příloha č. 2



11 RESUMÉ

Diplomová práce se zabývá typologií devíti vybraných literárních ženských postav české literatury druhé poloviny 19. století. Jedná se o ženskou postavu z povídky *Čtyry doby* Boženy Němcové, Lidušku z povídky *Muzikantská Liduška* a Lenku z venkovské povídky *Na statku a v chaloupce* Vítězslava Háška, paní Rusku, protagonistku povídky *O měkkém srdci paní Rusky*, slečnu Máry z povídky *Psáno o letošních Dušičkách* a bezejmennou hrdinku povídky *U tří lilií* z *Povídek malostranských* Jana Nerudy, Caterinu a paní Dragopulos z románového díla *Jan Maria Plojhar* od Julia Zeyera a Lucy, hrdinku románu ve verších *Magdaleny* Josefa Svatopluka Machara. V teoretické části práce nastiňuje problematiku směrů druhé poloviny století (romantismus, realismus, parnasismus), dále vymezuje rozsah markerů pro interpretaci literárních postav a stručně představuje společenskou situaci pro ženy ve společnosti 19. století. V praktické části dochází k podrobné analýze všech hrdinek se snahou o poukázání na společné rysy a rozdíly vybraných postav. V závěru práce jsou vybrané hrdinky porovnány a jsou shrnuty hlavní proměny vykreslení ženské literární postavy napříč stoletím.

12 ABSTRACT

The diploma thesis deals with the typology of nine chosen literary women characters of the second half of 19th century Czech literature. The woman character from the *Čtyry doby* short story by Božena Němcová, Liduška and Lenka by Vítězslav Hálek, lady Ruska, miss Máry and the unnamed protagonist of the *U tří lilií* short story from *Povídky malostranské* by Jan Neruda, Caterina and lady Dragopulos from *Jan Maria Plojhar* by Julius Zeyer and Lucy from *Magdalena* by Josef Svatopluk Machar, are at focus. The theoretical part outlines the issues of literary styles of the second half of 19th century Czech literature (namely Romanticism, Realism, Parnasism). Also it delimits the extension of markers for interpretation of women literary characters and, moreover, it briefly presents the women social position in 19th century society. In practical part, the thesis aims to analyze thoroughly the chosen characters, trying to point out all the common features as well as the differences among them. The thesis concludes with the comparison of all chosen characters and, at the same time, it sums up the main changes in the depiction of a women literary character throughout the century.

13 KLÍČOVÁ SLOVA

Literární postava

Romantismus

Realismus

Český literární parnasismus

Charakteristika

Víra

Motivace

Láska

Smrt

Nešťastný osud

Ideál

14 POUŽITÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ ZDROJE:

HÁLEK, Vítězslav. *Muzikantská Liduška*. Praha: nákladem J. Otty, 1905.

HÁLEK, Vítězslav. *Na statku a v chaloupce*. Praha: J. Otto, 1873.

MACHAR, Josef Svatopluk. *Magdalena*. Praha: F. Šimáček, 1894.

NERUDA, Jan. *Povídky malostranské*. Praha: nákladem Knihkupectví dra Grégra a Ferd. Dattla, 1878.

NĚMCOVÁ, Božena. Čtyry doby. In *Sebrané spisy Boženy Němcové*. Editor M. Gebauerová a Jaro. Vlček. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1906, 392–401.

ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: SNKHLU, 1964.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE:

ASTUR. Jan Maria Plojhar. *Literární listy*. 1891, roč. 12, s. 192–207.

BALAJKA, Bohuš. Nerudovské střípky. *Tvar*. 1991, roč. 2, s. 4.

DOSTÁL, Vladimír. *Hálek sociální*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury 2*. Praha: Academia, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Praha: SNKHLU, 1957.

HÁLEK, Vítězslav. *Poldík rumař*. Praha: Tiském a nákladem dra. Edv. Grégra, 1874.

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně*. Praha: ARSCI, 2007.

HAMAN, Aleš a TUREČEK, Dalibor. *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko–pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2015.

HEGER, Vladimír. Romantické a naturalistické tendence Macharovy Magdalény v dobovém literárním kontextu. In *Škola – jazyk – literatura, Sborník prací Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně*. 1987, č. 19., s. 119–128.

HRDINA, Martin. *Literárněhistorický pojem romantismus*. České Budějovice, 2009.

HRDINA, Martin. Realismus v české literatuře 19. století. *Česká literatura*. 2014, roč. 62, s. 372–394.

- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Božena Němcová: příběhy, situace, obrazy*. Praha: Academia, 2007.
- JEŘÁBEK, Dušan. Doslov. In *Povídky I*. Autor Vítězslav Hálek. Praha: SNKLHU, 1956, s. 383–387.
- JEŘÁBEK, Dušan. Doslov. In *Povídky II*. Autor Vítězslav Hálek. Praha: SNKLHU, 1957, s. 379–384.
- KARÁSEK, JIŘÍ. Magdalena – Zde by měly kvést růže. *Niva*. 1894–95, roč. 5, s. 46–47.
- KREJČÍ, F. V. *Julius Zeyer*. Praha: Hejda a Tuček, 1901.
- KUBÁLKOVÁ, Tereza. *Typologie vybraných ženských postav české literatury 19. století*. Praha, 2013.
- LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- LOUŽIL, Jaromír. Poznámky k „filozofii lásky“ ve Čtyrech dobách Boženy Němcové. In *Božena Němcová: sborník k 140. výročí úmrtí*. Editor Marta Zahradníková. Praha: Památník národního písemnictví, 2002, s. 17 – 25.
- MÁCHAL, Jan. *Boj o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Praha: Nákladem jednoty českých filologů, 1926.
- MERHAUT, Luboš a kol. *Lexikon české literatury 4*. Praha: Academia, 2008.
- MERHAUTOVÁ, Lucie. *Mezi Prahou a Vídní: česká a vídeňská literární moderna na konci 19. století*. Praha: Academia, 2011.
- MOCNÁ, Dagmar. *Záludný svět Povídek malostranských*. Praha: Academia, 2012.
- MOCNÁ, Dagmar a PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- Na statku a v chaloupce. *Naše řeč*. 1917, roč. 1, s. 86–87.
- NOVÁK, Arne a NOVÁK, Jan Václav. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Olomouc: Promberger, 1936–1939.
- NOVOTNÝ, Miloslav. *Život Boženy Němcové. Dopisy a dokumenty II. Česomoravské bratrstvo (1848–1851)*. Praha: Československý spisovatel, 1951.
- OPELÍK, Jiří a kol. *Lexikon české literatury 3*. Praha: Academia, 2000.
- PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Jíloviště: Mercury Music, 2007.
- PILÁŘ, Jan. Duchovní tvář Vítězslava Háška. In *Vesnické povídky*. Editor Josef Šup. Praha: Národní klenotnice, 1941, s. 221–236.
- PIŠNA, Jan. Zeyerův Plojhar. *Souvislosti*. 2003, roč. 14, s. 363–366.

SOLOVJOVOVÁ, A. P. *Jan Neruda a konstituování realismu v české literatuře*. Praha: Lidové nakladatelství, 1982.

TUREČEK, Dalibor a kol. *České literární romantično*. Brno: Host, 2012.

URBÁNKOVÁ, Zuzana. *Úcta a ikonografie sv. Máří Magdaleny*. Praha, 2011.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1977).

NOVÁKOVÁ, Zdeňka; STEHLÍKOVÁ, Eva. Komentář. In *Jan Maria Plojhar*. Autor Julius Zeyer. Praha: Lidové noviny, 2001, s 349–371.

LANTOVÁ, Ludmila. Doslov. In *Jan Maria Plojhar. Tři Legendy o Krucifixu*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 375–388.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Beatrice Cenci. *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*.

Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 26 Nov. 2015

<<http://www.britannica.com/biography/Beatrice-Cenci-Italian-noble>>.

Beatrice Portinari. *Wikipedia, The Free Encyklopedia*. Web. 26 Nov. 2015

<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Beatrice_Portinari&oldid=683510488>.