

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav bohemistiky

Bakalářská práce

**ŽENSKÉ POSTAVY V PRÓZÁCH
JANA NERUDY A VÍTĚZSLAVA HÁLKA**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, CSc.

Autorka práce: Tereza Gvoždiáková

Studijní obor: Bohemistika v praxi

České Budějovice

2008

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci na téma ŽENSKÉ POSTAVY V PRÓZÁCH JANA NERUDY A VÍTĚZSLAVA HÁLKA vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

11. srpna 2008

Tereza Gvoždiáková

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce, prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSs., za podnětné připomínky a rady, které se podstatným způsobem promítly do finální podoby tohoto textu.

ANOTACE

Tato práce si klade za cíl zmapovat ženské postavy, jejich morfologii, funkce i typy, ve vybraných prózách Jana Nerudy a Vítězslava Háška. Nejprve podáme stručný vhled do Doleželovy teorie vyprávěče a fikčního světa a poté se již zaměříme na 3 nejdůležitější roviny textu, kterými jsou postavy, prostředí a vyprávěcí schémata. Jejich analýzu budeme provádět zejména s přihlédnutím k funkcím ženských postav v konkrétních dílech. Jako první tedy vytvoříme typologii ženských postav, následně se budeme věnovat vlivu prostředí na jejich percepci a naposledy vytvoříme přehled nejčastějších vyprávěcích schémat. V práci se opíráme především o výsledky vlastní analýzy a o nově vytvořené termíny pojmenovávající jak typy postav, tak vyprávěcí modely.

klíčová slova: ženské postavy, Jan Neruda, Vítězslav Hálek, typologie postav

ANNOTATION

This work proposes to chart female characters, their morphology, functions and types, in selected prose by Jan Neruda and Vítězslav Hálek. At first the compendious theory of narrator and the fiction world by Lubomír Doležel is introduced and after that we focus on three most important planes of the text and these are characters, background and narrative schemes. We do their analyses especially with regard to the functions of female characters in the concrete works

of fiction. First of all we create the typology of female characters, next we continue with the background's influence on their perception and at the end we make a survey of the most frequent narrative schemes. We derive benefit primarily from the consequences of our own analyses and we also make use of the new terms of the characters and narrative schemes, which we introduced.

key words: female characters, Jan Neruda, Vítězslav Hálek, typology of the characters

OBSAH

1 ÚVOD	8
2 VYPRAVĚČ	11
3 FIKČNÍ SVĚT	14
4 POSTAVY	16
<u>4.1 Typologie ženských postav v díle Jana Nerudy</u>	<u>16</u>
4.1.1 Žena Ošklivá	17
4.1.2 Žena Hezká	18
4.1.3 Žena Prostá	19
4.1.4 Matka	20
<u>4.2 Typologie ženských postav v díle Vítězslava Hálka</u>	<u>21</u>
4.2.1 Žena Obyčejná	21
4.2.2 Prostduchá Berta	25
4.2.3 Světlá Karla	26
4.2.4 Žena Půvabná	29
4.2.5 Matka	32
<u>4.3 Specifický typ matky</u>	<u>33</u>

<u>4.4 Komparace Nerudovy a Hálkovy typologie ženských postav</u>	36
5 PROSTŘEDÍ	38
6 VYPRÁVĚCÍ SCHÉMATA	42
7 ZÁVĚR	50
8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	52

1 ÚVOD

Tématem této bakalářské práce jsou ŽENSKÉ POSTAVY V PRÓZÁCH JANA NERUDY A VÍTĚZSLAVA HÁLKA. Ženskou hrdinku obecně vnímáme jako zajímavý fenomén a předpokládáme, že zkoumání těchto postav v literatuře jakéhokoli období by jistě přineslo podnětné výsledky. Důvodů k této domněnce máme hned několik – žena měla ve společnosti vždy neobvyklé postavení, a to se jistě náležitým způsobem odráželo i v jejím zobrazení v uměleckých dílech; jako lidský zástupce bývá navíc žena často vymezována vůči svému mužskému protějšku (silné a slabé pohlaví apod.) a opominout nesmíme ani výsostné postavení ženy v roli matky, dárkyně života.

My se v následujícím textu zaměříme na reflexi ženy v literárních dílech dvou významných českých spisovatelů, Vítězslava Hálka a Jana Nerudy. Předmětem našeho bádání se stane mimo jiné to, jakým způsobem jsou zde ženské postavy utvářeny a jaké představují hodnoty, a vytvoříme také jejich stručnou typologii. Jedním z cílů naší práce je zjistit, do jaké míry a zda vůbec lze ženské postavy u Nerudy a Hálka uzavřít do těchto šablon. Z předešlých setkání s těmito autory usuzujeme, že Neruda bude spíše volněji smýšlející i volněji tvořící, kdežto Hálek bude patrně škálu svých ženských postav užívat opakovaně a bez větší míry invence. Potvrdí-li se naše hypotézy, to ukáže až naše bádání.

Chceme také předem prohlásit, že si uvědomujeme, že vzhledem k paradigmatu české literatury 19. století by bylo přehnané očekávat od analyzovaných děl psychologický vhled do jakékoliv postavy, nejen do té ženské,

a proto se této problematice nebudeme v žádné z následujících kapitol příliš věnovat. Považujeme za nutné na tuto skutečnost upozornit, aby nám pak nebylo vyčítáno, že jsme tento důležitý fakt opomněli zmínit. Ale samozřejmě vyskytneli se v textech nějaká nečekaně psychologicky propracovaná postava, neopomineme toto dostatečně zdůraznit.

Objektem našeho studia se staly vybrané krátké Hálkovy a Nerudovy prózy. Jsou to jmenovitě tyto Nerudovy arabesky: *Byl darebákem!*, *Josef harfenista*, *Blbý Jóna*, *Z pamětí kočujícího herce*, *Erotomanie*, *Franc*, *Starý mládenec*, *Štědrovečerní příhoda*, *U okna*, *Pražská idyla*, *Z notiční knihy novinkářovy*, *Páně Kobercova ženitba*, „Ty nemáš srdce!“, *Mému vrabci*, *Papoušek*, *Z povídek měsíce*, *Z tobolky redaktorovy*, *Dva divadelní kuplety*, *Krátké „les confessions“ kohokoliv z nynějších českých Jean-Jacquů*. Budeme používat jejich texty tak, jak souhrnně vyšly v Knihovně klasiků v nakladatelství Československý spisovatel v r. 1952. Prózy *O Loretanských zvoncích* a *Den a noc* zařazené v tomto titulu do oddílu *Arabesek* záměrně vypouštíme, neboť se svým charakterem i původním zařazením do většího cyklu *Pražské pověsti* ostatním arabeskám vymykají a vzájemná komparace těchto by byla neopodstatněná. Dodejme ještě, že arabesky, jimiž se budeme zabývat, vyšly poprvé v Praze na podzim r. 1863.

Také u Vítězslava Háška jsme sáhli po souborném vydání jeho díla, které vyšlo postupně v letech 1956 a 1957. Konkrétně se jedná o soubory jeho povídek s jednoduchými názvy *Povídky I* a *Povídky II*. Z těchto jsme ale zvolily pouze povídky některé, jmenovitě: *Z Amorova deníku*, *Kterak se pan Suchý rozhněval na*

svět, Mladá vdova a starý mládenec, Jiřík, Přívozník, Kovářovic Kačenka, Samička, Muzikantská Liduška. Všechny tyto prózy jsou obsažené v *Povídkách I* a byly vydány do r. 1861. Z následujícího svazku, tedy z *Povídek II* jsme se rozhodli podrobnějšímu bádání podrobit pouze povídku *Mariška* (1862), která nám svou datací ještě vyhovuje. Chtěli jsme totiž, aby porovnávané prózy obou autorů vyšly ve stejném časovém období. Jedinou výjimkou v tomto požadavku se stala povídka *U panských dveří* (1866), tu jsme však mezi analyzované prózy zařadili kvůli její naprosté odlišnosti a zajímavému vyprávěcímu schématu.

Zbývá nám ještě odůvodnit výběr autorů – proč se zabýváme zrovna Nerudou a Hálkem? Chtěli jsme se zaměřit na dva zcela rozdílné autory, kteří jsou i z hlediska literární historie chápáni spíše jako protiklad jeden druhého, třebaže pracovali na svých dílech a vydávali je v tutéž dobu. Doufáme v jejich díle objevit shodné, nebo alespoň podobné rysy, které by tento navyklý pohled na hálkovsko-nerudovskou problematiku setřely a ukázaly nám nová východiska. Výběr těchto dvou nepotopitelných titánů české literatury 19. století byl záměrný i ve smyslu nazírání na tradici české literatury. Tito dva autoři patří totiž bezesporu mezi nejlepší české spisovatele 3. čtvrtiny 19. století, ale proč tomu tak je? Položme si velmi opatrně i otázku, zdali by Hálek a Neruda obstáli v konkurenci světové beletrie své doby. S největší pravděpodobností odpověď na poslední položenou otázku zůstane nezodpovězena, můžeme se však alespoň pokusit o nastínění jejich východisek, kterým se stanou závěry naší práce.

2 VYPRAVĚČ

Doležel ve svých *Narativních způsobech v české literatuře*¹ říká, že text se skládá z promluv vypravěče a promluv postav, přičemž fikční svět narativního textu je tvořen postavami, prostředím a dějem. Zároveň také zdůrazňuje, že si musíme uvědomit jeden základní fakt a to, že postavy textu jsou vždy součástí fikčního světa, kdežto vypravěč může být v něm, nad ním, nebo mimo něj. Potvrzuje nám tak naprosto ojedinělou funkci a pozici vypravěče, kterou při našem studiu a analýze textů budeme plně respektovat. Zároveň se také budeme držet rozboru textu na jeho základní složky tak, jak je předestřel Doležel – tedy budeme se postupně zabývat postavami, prostředím a nakonec vyprávěcími schématy.

Jak se dále zmiňuje Doležel, má vypravěč zejména konstrukční a kontrolní funkci, která záleží v revizi obsahu řeči postav, přičemž je vypravěč na hierarchickém žebříčku výš než samotné postavy. Abychom určili, jakých narativních promluvových typů Neruda a Hálek užívají, udělali jsme si podrobnou analýzu textů, kterými se zabýváme, a na základě distinktivních rysů, které od sebe jednotlivé typy rozlišují, jsme určili, jaké typy vypravěčů se v prózách objevují. Tyto distinktivní rysy jsou osoba, čas, deixe, apel a exprese, významové znaky, slohová rovina a grafické znaky. Na základě těchto znaků pak Doležel rozlišuje klasický narativní text a moderní narativní text. V prvním typu je typickým promluvovým typem objektivní Er-forma užitá vypravěčem a přímá řeč

¹ DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993.

v projevu postav. Naopak moderní narativní text rozeznává promluvových typů mnohem více – jedná se o neznačenou přímou řeč, polopřímou řeč a smíšenou řeč. V souvislosti se subjektivizací vyprávění a vypravěčovým přejímáním funkcí, které původně patřily postavám, pak Doležel dále hovoří o rétorické a subjektivní Er-formě a Ich-formě objektivní, rétorické, osobní a polopřímé řeči v Ich-formě. Přdestřeme si nyní alespoň základní charakteristiku těch vyprávěcích typů, které jsou u Hála a Nerudy nejčastější. Vypravěč ve formě **rétorické Er-formy** se vyznačuje tím, že zastává konstrukční, kontrolní a interpretační funkce, přičemž kombinací těchto se ruší objektivnost vyprávění. Důležitým znakem tohoto narativního typu je, že vypravěč fikční svět nejen konstruuje, ale zároveň jej i hodnotí; stále stojí mimo fikční svět a subjektivita v textu obsažena nevychází z určité postavy, ale z anonymního vypravěče. Pro vypravěče v **subjektivní Er-formě** je typické, že na konstrukčním faktu se podílí fikční subjekt, individuální sémantická perspektiva, osobní náhled a hodnocení, a to všechno je maskováno 3. osobou. Nejčastějším vypravěčem v námi analyzovaných dílech je vypravěč v **osobní Ich-formě**, který je charakterizován tím, že vypravěč sám se podílí na příběhu, fikční svět zároveň konstruuje, hodnotí ho i v něm jedná. Podle Doležela se jedná o nejoblíbenější narativní promluvový typ, což se ukázalo být pravdou také u nás. Zaměříme se na něj tedy trochu podrobněji. Doležel píše: „*Tento způsob využívá plně těch možností, které poskytuje polyfunkčnost osobního vypravěče. Vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou. Jakožto úplný subjekt vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje*

bez zábran své sympatie či nesympatie.“² Promluvivému typu **rétorické Ich-formy** zůstává interpretační funkce fikčního světa, který konstruuje a hodnotí, ale protože se jedná o vypravěče akčně pasivního, sám v něm nejedná.

Jak jsme již zmínili, nejčastějším promluvivým typem v Nerudových prózách je vypravěč užívající osobní Ich-formu (*Blbý Jóna, Z notiční knihy novinkářovy, Z tobolky redaktorovy, Štědrovečerní příhoda, Z pamětí kočujícího herce*), u Hála je to spíše rétorická Er-forma (*Z Amorova deníku, Kovářovic Kačenka, Jiřík, Přívozník, U panských dveří*). Právě v případě tohoto promluvivého typu varuje Doležel před ztotožňováním vypravěče s autorem: „Anonymita vypravěče tohoto způsobu vybízí, ba svádí k tomu, aby čtenář nebo kritik přisoudil rétoriku vyprávění autorovi. Toto pokušení je zvláště silné, když se dá prokázat, že názory vyjádřené vypravěčem jsou blízké názorům historického autora. Ani tato afinita nás však nesmí vést k teoreticky neudržitelnému a prakticky zhoubnému ztotožnění vypravěče s autorem.“³

Budeme-li upřímní, musíme přiznat, že i nás mnohokrát lákalo přiřknout myšlenky pronesené vypravěčem jejich autorům, ale včas jsme si uvědomili, že fikční svět je entita s vlastními pravidly, zákony a řádem. Přestože eventuelní spojování fikčního světa vytvořeného v uměleckém díle se skutečnou historickou postavou, tedy autorem a tvůrcem tohoto fikčního světa, pro nás znamenalo velké pokušení, uvědomujeme si, že podlehnutí tomuto pokušení by bylo velkou chybou v našem přístupu k textům.

² DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 48.

³ DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 45.

3 FIKČNÍ SVĚT

Jak je to vlastně s fikčním světem a odrazem reality v něm? O pomoc se obracíme znovu na Doležela: ten říká, že propouštění tvárných prvků textu do fikčního světa je záležitostí procesu, který nazývá autentifikace. Musíme si tedy uvědomit, že vypravěč vlastně konstruuje nový fikční svět, který neexistuje před jeho aktem. Pro čtenáře je samozřejmě zrádné, že skutečnost fikčního světa je v mnoha okolnostech podobná skutečnosti reálného světa, v němž žije, ale je opravdu důležité pochopit, že fikční svět každého jednotlivého díla je samostatným fikčním světem. Některá skutečnost z nerudovské Prahy, např. z arabesky *Byl darebákem!*, tedy může v jiné arabesce ze stejného prostředí být nepravdivá, či dokonce neexistující. Pro nás je tento fakt zajímavý především s ohledem na námi zkoumaném téma – koresponduje zobrazování ženských postav u Hálek a Nerudy se skutečností 2. poloviny 19. století? Každý umělec, ačkoliv vytváří svébytný svět, je samozřejmě ovlivňován skutečností, kterou prožívá a jejíž je součástí, a tak je velmi pravděpodobné, že najdeme shodné rysy reálného žití české společnosti 60. a 70. let 19. století a fikčních světů Nerudy a Hálek. V této otázce nám poslouží kniha Mileny Lenderové *K hříchu i k modlitbě : žena v minulém století*⁴. Lenderová ve své knize píše: „(...) za svého života se ženy totiž definovaly vždy ve vztahu k mužům, k mužskému světu. Byly manželkami, milenkami, dcerami, matkami dětí, které zplodil otec.“⁵ Právě tento

⁴ LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě : Žena v minulém století*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1999.

⁵ LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě : Žena v minulém století*, s. 14.

fakt jsme nezávisle na prohlášení Lenderové vypožorovali i v Nerudových a Hálkových textech – žena zde totiž nikdy není postavou sama o sobě, vždy je charakterizována a definována ve vztahu k mužům. Nejčastěji je to vztah příbuzenský, či jinak obecně lidský. Tento fenomén tedy není nijak specifický, je to skutečnost, která byla z reálného světa autentifikována (držíme-li se Doleželovy teorie) do světa fikčního.

V následující práci dokážeme, že častou příčinou neštěstí v Hálkových povídkách, jejichž děj se odehrává na vesnici, je dohodnutí sňatku rodiči. Jak to tedy bylo s manželstvím? Lenderová tvrdí, že „*daleko spontánnější byl výběr životního partnera u skupin obyvatelstva stojících na spodních příčkách sociálního žebříčku. V prostředí venkovských podruhů, městské chudiny a formujícího se proletariátu probíhala volba partnera bez omezení jakýmkoli pravidly (...). Rodiče zasahovali do života svých dospělých dětí sporadicky.*“⁶ Toto tvrzení se však ve fikčním světě Hálkových povídek naprosto nepotvrzuje, spíše to na nás působí dojmem, že autor aplikoval modely manželství z vyšší společnosti na vesnický typ. Vyskytla se tu tedy skutečnost, která byla autentifikována zvláštním způsobem – fakt, který v reálné skutečnosti platil v určitých intencích, byl ve fikčním světě realizován v naprosto odlišné situaci.

V naší práci se také dobereme mimořádného zobrazení postavy matky. Lenderová v této souvislosti tvrdí, že mateřství bylo v 19. století chápáno jako svátost a na ženy, které děti neměly, bylo pohlíženo s opovržením. I tento fakt fikčního světa námi zkoumaných textů odpovídá tedy skutečnosti.

⁶ LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě : Žena v minulém století*, s. 80.

4 POSTAVY

Postavy jsou jedním z nejdůležitějších stavebních prvků každého textu, moderního i klasického. V této kapitole podáváme typologii ženských postav tak, jak jsme ji vytvořili podrobným analyzováním textů. Upozorňujeme, že jména jsme jednotlivým typům stanovili podle svého nejlepšího vědomí, a označujeme je tak, jak je tomu zvykem i u jiných taxonomií, tedy vždy počátečním velkým písmenem jak u jména rodového, tak druhového.

4.1 TYPOLOGIE ŽENSKÝCH POSTAV V DÍLE JANA NERUDY

Nerudův ideál krásy (a tím i časté vzezření žen v jeho povídkách) je snadno definovatelný: černé oči, stejně tak černé, havraní vlasy, bílé zuby, bělostná, alabastrová pleť a důležité je pro něj samozřejmě oko (jako u všech, tedy nejen ženských, postav), které má mít v sobě jiskru, záři. V kontextu současné literatury se dá o „jiskrném oku“ hovořit jako o klišé, ale v paradigmatu 19. století můžeme jednoznačně hovořit o typickém Nerudově motivu. To je však pouze vnější profil, podle vnitřních charakterových rysů jsme se rozhodli nerudovské typy klasifikovat následujícím způsobem.

4.1.1 ŽENA OŠKLIVÁ

Víme, že ošklivost není rysem charakterovým, ale pro všechny zástupkyně tohoto typu je to rozhodně nejpříznačnější znak, podle kterého lze dále usuzovat na jejich mravní a povahové profily. Stejně jako je ošklivost málokdy vnímána pozitivně, či dokonce vítána, pojí se se Ženou Ošklivou i další negativní charakteristiky - jedná se nejčastěji o dámu klevetivou, která nezřídka na své krásnější družky žárlí, nadto ještě sama sebe pasuje do role jakési ochránkyně žen a společnosti před neštěstím (ženská policie z *Kupletu oněginského*). Leckdy to bývá i žena zámožná, to jí však nic neubírá na hlouposti a protivnosti (ošklivá ženská z *Pražské idyly* s půlmilionovým věnem). Je pozoruhodné, že i Žena Ošklivá dovede využívat takových vlastností, jakými jsou pomstychtivost a posměvačnost, protože ty bychom čekaly spíše u krásných, sebevědomých žen. To nás přivádí k velmi specifickému podtypu Ženy Ošklivé, kterou jsme pojmenovali jako ŽENU OŠKLIVOU SNAŽIVOU, pro kterou je charakteristická nejen její nepěkný vzhled, ale ještě další nežádoucí vlastnosti: je to žena podlézavá, ulhaná a její snaživost je většinou důsledkem přespřílišné touhy po sňatku (tento motiv je Nerudou často karikován). Žena Ošklivá Snaživá by se také dala charakterizovat jako „pavlačová drbna“, která je pro své pomluvy častou příčinou neštěstí, nebo k němu alespoň ukazuje (sousedky z *Byl darebákem!*, Helena-Emmina sestra ze *Starého mládence*). K dovršení všech nehezkých vlastností jsou to většinou dívky bez talentu, které však horečně touží po úspěchu. K němu však nemají vůbec žádné předpoklady (pěvkyně z arabesky *Z notiční knihy novinkářovy*).

V tomto typu tedy Neruda vytváří jednoznačně záporné postavy, které čtenáře jasně navádí k tomu, jakým způsobem o nich má být smýšleno. Snoubí se zde tedy nežádoucí rysy vnějškové s těmi vnitřními. Zároveň také musíme dodat, že postavy tohoto typu jsou většinou postavami epizodními až komparsovémi, autor jejich užitím sleduje spíše dotvoření určitého typu prostředí, či situace, a nejsou pro něj příliš důležité.

4.1.2 ŽENA HEZKÁ

Samozřejmým opakem Ženy Ošklivé je ŽENA HEZKÁ, jejíž signifikantní rys je evidentně její krása. Ani na tuto líbeznost však není z pozice vypravěče pohlíženo vždy příznivě – nejednou totiž vystupuje ženina sličnost spíše v hanlivém významu. Mnohdy jde o ženy, které své fyzické předpoklady využívají ke koketerii, vyzývavosti a na úspěšnější účastnice této hry pak nebetyčně žárlí (Márinka i Márinčina maminka z *Mému vrabci*), v horším případě pak svůj půvab využívají k nekalým činnostem (promiskuitní cigánka v arabesce *Z paměti kočujícího herce*). Na opačné straně spektra podtypů Ženy Hezké se pak nacházejí přitažlivé dívky, jimž není predikována žádná hanlivá vlastnost (žalářnickovy dcery v arabesce *Z paměti kočujícího herce*) a dokonce krásy, které jsou i přes svou relativní dobrotu vmanévrovány do role ubližující postavy. To je případ dívky z arabesky *Byl darebákem!*, která je nucena Horáčka odvrhnout na jeho vlastní popud. Nalézáme zde ale také tradiční nerudovský cynismus, se kterým je zesměšňována krásná a bohatá „husarská princezna“ v arabesce

Z paměti kočujícího herce. Za vrchol tohoto cynismu pokládáme pak náruživé, sexuchtivé postavy marionetářky (*Z paměti kočujícího herce*) a Márinky (*Erotomanie*), třebaže u Márinky se jedná spíše o jemnější modifikaci tohoto podtypu.

Rádi bychom se také zmínili o neobvyklé postavě bohaté šlechtičny z arabesky *Erotomanie*. Třebaže jí (stejně jako většině ženských postav) není vypravěčem poskytnut příliš velký realizační prostor, je to postava osudová. Její krása totiž zapříčiní pomatení smyslů kreslíře Maryta, který v ní viděl Madonu. Paradoxní je vyvrcholení této situace, kdy se netečná šlechtična uzdraví a z léčebny odchází, nechávaje za sebou pohromu v podobě šíleného Maryta.

4.1.3 ŽENA PROSTÁ

Další typ ženské postavy jsme se rozhodli pojmenovat jako ŽENU PROSTOU, protože se ve své podstatě jedná o ženy a dívky bez větší míry specifčnosti a pojmenování „žena průměrná“ nám nepřipadalo přiměřené. Jsou to tedy většinou osoby hodné, nemají větších morálních kazů, nebo jsou napravené jako paní Stránská z *Pražské idyly*. V této arabesce je zpracován námět nevěry a jejího odpuštění a pro čtenáře Nerudových próz je smířlivý konec arabesky a vzatí paní Stránské na milost poněkud překvapivé, možná bychom čekali výsměch, satiru, sarkasmus, ale tímto (do jisté míry) konvenčním vyvrcholením je čtenář zklamán a udiven. Pro Ženy Prosté zralého věku je nejdynamičtější rysem jejich povahy rozhodnost a temperament (Francova žena z *France* popisovaná jako

hromotluk a obr, která však svého unaveného muže zvedá jemně z podlahy; direktorka v arabesce *Z paměti kočujícího herce*, jež hlavní postavě sama nabídne sňatek), naopak pro mladé Ženy Prosté je příznačná jistá míra naivity, se kterou důvěřivě přistupují k mužskému světu (Kateřina ze *Starého mládence*, sousedka-židovka v arabesce *Z notiční knihy novinkářovy*), nebo jsou zataženy do událostí, jež nemůžou ovlivnit (Bětuška z *Páně Kobercovy ženitby*, ve které Bětuška působí pouze jako objekt, který nepřímo odkazuje na směšnost dvořícího se muže; Márinka z *Blbého Jóny*, jejíž jedinečný vztah s bratrem, jehož důsledků ani nemohla dohlédnout, nepřímo zavinil neštěstí). Třebaže existují některé shodné rysy mezi nerudovskou Ženou Prostou a hálkovskou Ženou Obyčejnou, v žádném případě se nejedná o jeden používaný typ u různých autorů, jsou to dvě svébytné, samostatně existující skupiny postav.

4.1.4 MATKA

Tento typ ženské postavy zpracovává Neruda oproti ostatním velmi specifickým způsobem. V naprosté většině případů (vyjma matky z *Blbého Jóny*) je to postava hodná, trpělivá, starostlivá a milující. Symbolizuje určité pozitivní hodnoty (domov, láska, bezpečí); je zde také dobře patrný ochranný aspekt matčiny role. Právě pro tyto své nenadálé pozitivní konotace jsme se postavě matky rozhodli věnovat ve speciální podkapitole 3.3.

4.2 TYPOLOGIE ŽENSKÝCH POSTAV V DÍLE VÍTĚZSLAVA HÁLKA

Předem našeho typologického třídění chceme zmínit, že následující klasifikace ženských postav se neobejde bez jejich vymezení vůči postavám mužským. Obzvláště u Hálka lze totiž poměrně snadno vysledovat, že kontrast mužských a ženských postav je nezřídka uměle vyhrocený až do krajnosti. Dle našeho mínění se tím sleduje pouze jednoznačnější, omezenější interpretace fikčního světa a postav v něm vystupujících; ubírá se tím čtenáři také svoboda samostatného a jedinečného chápání příběhu a jeho porozumění.

4.2.1 ŽENA OBYČEJNÁ

Pro většinu Hálkových próz je příznačné striktní rozlišení světa na jeho dobrou a zlou část. Můžeme zde dokonce vystopovat jisté pohádkové rysy, jelikož dobro v mnoha případech ztělesňuje osoba chudobná a zlým je povětšinou bohatý sedlák, který nabyl svého bohatství nevysvětlitelnými způsoby, jisto však je v tom, že byly nekalé. Tento model vládne i v povídce *Jiřík*, jejíž děj se opět odehrává na typické hálkovské vesnici se všemi jejími atributy (zvyklostmi, tradicemi). Nutno podotknout, že právě povídka *Jiřík* je v mnoha ohledech pro Hálkův styl velmi příznačná, a tak se jí budeme věnovat vzhledem k Ženě Obyčejné poněkud podrobněji. Není tedy ani náhoda, že k nejzávažnějším dějovým zvrátům dochází na místě pro Hálka více než charakteristickém – na hospodské zábavě (více v kapitole *Funkce prostředí*). Hlavní ženské postavě v této próze, tedy Márince,

opět není poskytnut takřka žádný prostor. Podstatné pro ni je, že vůbec existuje a že je půvabná. Nebudeme zde rozvíjet teorie o tom, jak je toto vnímání ženy a světa povrchní a pokrytecké, protože si uvědomuje, že se jedná o stereotyp převládající v celé tehdejší společnosti, která jej nepovažovala za špatný či nemravný. Budeme-li dále pokračovat v příměru k pohádkovým obvyklostem, i zde se ve své podstatě jedná o to, že mladý a chudý čeledín/poddaný chce získat lásku a ruku půvabné dcery/princezny strašlivého otce/krále. Na rozdíl od lidové moudrosti však v Hálkových prózách nedojde k šťastnému vyvrcholení příběhu, během něhož by se sociální a třídní rozdíly smazaly, naopak u Hála dojde k ještě většímu prohloubení těchto rozdílů, které jsou dokonce dohnány až k Jiříkovi-žebrákovi.

Žena Obyčejná je typem postavy, kterého Hálek používá poměrně hojně. Její základní charakteristika spočívá v tom, že se nechává volně unášet děním kolem sebe a příliš do něj nezasahuje. Tento rys v nás vzbuzuje dojem z jednání loutky, kterou vodí osud/rodina/tradice/společenský stereotyp.

Nepřekvapuje nás už ani, že vypravěč nepřikládá větší důraz na ponoření se do vědomí a myšlenek postavy, přesto je však mírně zarážející, jakým způsobem je v této próze pohlíženo na Jiříka a jakým na Márinku. Mužským postavám obecně je totiž přiznán alespoň nějaký duševní život, emoce, které se projevují i navenek: „*Dnes ale seděl Jiřík celý zamyšlený ...*“⁷, „*Jiříkovi šla hlava*

⁷ HÁLEK, V. *Povídky I. Jiřík*, s. 233.

kolem. On sám si netroufal myslit o tom, že myslí.“⁸, „*Ba Jiřík chvílemi nevěděl, má-li rozum ještě, anebo je-li blázen ...*“⁹. Na Jiříkův stav je samozřejmě vždy pohlíženo z pozice vypravěče, všechny vjemy o Jiříkově psychickém rozpoložení máme tedy zprostředkované pouze vypravěčovo optikou, to však nic neubírá na významu faktu, že Márince se nedostává z pozice vypravěče ani tohoto malého zájmu. Hlavní ženské postavě, která je však ve skutečnosti svým ztvárněním i rozsahem poskytnutého prostoru postavou epizodní, jsou pouze predikovány již navyklé hálkovské ženské rysy – jedná se o dívku velmi sličnou, podřízenou otcovské autoritě i autoritě vesnice, jejíž povaha je nám spíše skryta. Usuzujeme, že se nejedná o ženu zlou, či vypočítavou, ale pouze o ženu obyčejnou, která ctí pravidla a řád dodržovaný v její komunitě po několik staletí. Takto si vysvětlujeme také smích, kterým Jiříkovi odpověděla na jeho vyznání lásky: „*Márinka se dala do smíchu, zanechala mu hedvábnou vestu v ruce, a smějíc se, lehkým krokem zase odběhla. Ubohý! Co mohl jiného očekávat nežli smích? On to skoro věděl napřed. Ale tak jest člověk! Čeho se bojí, tomu nerád věří, pokud se nepřesvědčí!*“¹⁰ Márinčin smích tedy nebyl škodolibý, ani jízlivý, jak by se mohlo zprvu zdát, šlo spíše o projev překvapení nad nezvyklostí.

Jak jsme se přesvědčili, tak ačkoliv mají Hálkovy prózy mnohé ze znaků tzv. kouzelné pohádky, tak v Hálkově modelu nelze uplatnit pohádkové pravidlo LÁSKA VŠE PŘEKONÁ, protože dívka je příliš vázána na zvyklosti a obyčeje,

⁸ HÁLEK, V. *Povídky I. Jiřík*, s. 230.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ HÁLEK, V. *Povídky I. Jiřík*, s. 246.

ze kterých se nedokáže (a se vši pravděpodobností ani nechce) vymanit. Nedostatek vlastní Márinčiny aktivity dnešního čtenáře udivuje, ba rozhořčuje, Márinku lze totiž v těchto intencích chápat dokonce jako jakousi šablonu.

Typ ženské postavy, jehož výsostnou představitelkou se pro nás stala Márinka, nazýváme Ženou Obyčejnou. Další charakteristiky Ženy Obyčejné naplňuje postava paní Klíbachové z povídky *Mladá vdova a starý mládenec*. Opět se jedná o velmi krásnou dámu, na kterou je zde bezostyšně pohlíženo jako na pouhý estetický objekt bez možnosti vytvoření si svébytné individuality. Zajímavá je zde také pozice vypravěče, který nám umožňuje na tuto postavu nahlížet pouze zvnějšku – čtenář sleduje, jak mladá vdova chodí po pokoji, je zádumčivá, ale nenastává zde absolutně žádný psychologický ponor do této postavy, nedozvídáme se tedy nad čím paní Klíbachová přemýšlí, ani co přesně se v pokoji děje. Uvědomujeme si, že se jedná o osvědčenou narativní formu, která čtenáře ponouká pokračovat v příběhu, identifikovat se s vypravěčem. Stejný způsob identifikace pak nastává i v postavě starého mládence, zde však nejde o rozluštění zatajovaného, ale o jistou morální převahu, kterou má čtenář nad postavou, jež je vypravěčem vykreslována jako hloupá. Optika vyprávění je tedy úmyslně nastavená tak, aby mezi pozorováním ženy výlučně zvnějšku a naopak provázením recipienta myšlenkami muže, vznikalo (čtenářsky velmi přitažlivé) napětí.

4.2.2 PROSTODUCHÁ BERTA

Nejvýraznější ženskou figurou v povídce *Kterak se pan Suchý rozhněval na svět* je mladá Berta, která oproti jiným ženským postavám vyniká jedním zvláštním příznakem - značnou měrou satiry a ironie. Bohužel však těmito jazykovými prostředky nevládne ona sama, nýbrž jich je využíváno k Bertině zesměšnění. Jedná se o druhý velký model, který Hálek ve svých prózách využívá, tento typ můžeme (podle jména hlavní postavy této povídky) označit jako PROSTODUCHOU BERTU. Jaká je? Oproti Ženě Obyčejné u tohoto druhu postavy není kladen absolutně žádný důraz na zevnějšek, čtenáři není sděleno, je-li žena krásná, či ošklivá, vypravěčova pozornost se totiž (poměrně překvapivě) soustředí na zobrazování jejích duševních a mravních hodnot. Dalším podstatným rysem Prostoduché Berty je totiž pokrytecká hra na vzdělanost, kterou vypravěč čtenáři odkrývá pozvolna – nejprve prostřednictvím vlastního hodnocení a prohlášení: „*Slečna Berta byla velká milovnice divadla; málokdy se stalo, že jí tam nebylo. Byla-li ale v divadle, pak četla ráda referáty, aby přece věděla, co o kuse, co o hercích soudit.*“¹¹, „*Čtla-li slečna Berta již referát, pak také zajisté věděla, jak se jí líbil kus; nebyla-li ale posud čtla, pak to byla voda na páně Suchého mlýn.*“¹², později se tak děje v kontrastu k mužské postavě (zde konkrétně pana Hrdličky), který přejímá vypravěčův styl nazírání na Bertu a v porovnání s mužovým skutečným vzděláním je Bertina primitivnost myšlení ještě viditelnější. Očekávaná dvojice CHYTRÝ-HLOUPÁ tedy nevzniká podle

¹¹ HÁLEK, V. *Povídky I. Která se pan Suchý rozhněval na svět*, s. 28.

¹² HÁLEK, V. *Povídky I. Která se pan Suchý rozhněval na svět*, s. 30.

našich předpokladů mezi Bertou a panem Suchým, ale mezi ní a jeho sokem, panem Hrdličkou. Jako pozoruhodný se nám ovšem jeví fakt, že přestože není Bertin zevnějšek nijak akcentován (vlastně ani nevíme, zda byla hezká), tak Berta zde přejímá jiný charakteristický rys dalšího typu postavy, kterou je ŽENA PŮVABNÁ. I Berta totiž v povídce funguje jako jakási dynamická síla, kvůli které začne zástupce druhého pohlaví (pan Suchý) přehnaně dbát o svůj vzhled.

Zřetelně zde tedy vidíme, že přestože Hálek užívá určitých typů postavy pro určité modelové situace, tak i tyto typy se mohou dále vnitřně diferencovat a proměňovat. Berta v této konkrétní povídce také například nabývá až karikovaných rysů své postavy. Stejně je tomu u komparsových postav na Žofině: „(...) staré dámy a povídaly si o časech, kdy ještě nebyly tak starými; vedle jedné z nich seděla slečinka a bavila se, až zívala. U jiného stolu šilhal jeden obstarožný vdovec za jednou neobstarožnou vdovičkou (...)“¹³. Míra satiry, které je zde vypravěč schopen, je pro nás snad až překvapivá.

4.2.3 SVĚTLÁ KARLA

V povídce *U panských dveří* aplikuje Hálek v 19. století velmi oblíbený a hojně užívaný model napravení pyšné, hloupé ženy, která teprve po tragickém neštěstí (zde smrt dcery a manžel ve vězení) dospěje k poznání a osvojení si určitých morálních kvalit a hodnot života. Oproti jiným ženským postavám prochází tedy Karla Hůrková určitým vývojem, ten je však poměrně předvídatelný a čtenáře do jisté míry nudí. Tuto transformaci můžeme rozdělit do několika etap:

¹³ HÁLEK, V. *Povídky I*. Která se pan Suchý rozhněval na svět, s. 40.

A) šťastné období, ve kterém si ale postava neuvědomuje své možnosti, výhody,
B) stádium stagnace, během něhož veškerý cit odumírá, vše se stává stereotypem,
C) fyzická a sociální krize, jejíž trvání je již konečné, avšak právě v této fázi se v postavě znovu probouzí jakési lidské cítění a pochopení „životní pravdy“. Pro poslední etapu vývoje je typická až glorifikace ženy. Ta se stává zbožnou, trpělivou, souhlasící se svým údělem a snažící se ochraňovat muže. Nám do značné míry připomíná ženské postavy v díle Karolíny Světlé, a tak jsme se rozhodli tento typ postavy (který však u Háalka není tak častý) pojmenovat SVĚTLÁ KARLA. Pokud se pro Prostoduchou Bertu stalo typickým způsobem zobrazování karikování, tak pro Světlou Karlu je to jednoznačně moralizování. Právě to však současného recipienta této povídky silně rozrušuje a při čtení mu to ve své podstatě překáží: „*Neodsuzujte přenáhleně tvory, které z hladu zahodily svou důstojnost, neodsuzujte ženy, které z hladu zaprodaly tělo své. Pokud společnost uzavírá své dveře jeho křiku, nemá práva, aby o lidech těch soudila, a křivě soudí, odsuzuje-li jich.*“¹⁴ Dnešní poučený čtenář cítí nátlak z vypravěčovy strany i na jiných rovinách – již po přečtení několika mála stran zpozorní, protože vypravěč potenciálního příjemce svého díla staví (bez možnosti jiné volby) do pozice, ve které musí s Karlou soucítit, a toto manipulování je současnému čtenáři samozřejmě nepříjemné. Jak tomu bylo u čtenářů z doby vzniku povídky (1866) dnes již bohužel samozřejmě nezjistíme, ale vezmeme-li v úvahu fakt Háalkovy čtenářské oblíbenosti, můžeme si připustit domněnku, že tato vyprávěcí strategie nebyla Háalkovým současníkům nepříjemná.

¹⁴ HÁLEK, V. *Povídky II*. U panských dveří, s. 92.

U této konkrétní Karly z povídky *U panských dveří* jsme si také všimli zvláštního přístupu vypravěče k postavám z hlediska rodového. Vypravěč totiž přiznává, že duševní život obou manželů Hůrkových je prachmizerný, nicméně ve svém pohledu se zaměřuje výhradně na ženu. V prvním plánu tuto specifickou orientaci na jedno pohlaví chápeme samozřejmě negativně (diskriminačně?), v druhém plánu je nám ovšem zřejmé, že vypravěč ani nemůže jinak, pokud chce splnit svůj vypravěčský cíl, tedy čtenáře dojmout.

I Světlá Karla je (jako všechny ostatní hálkovské ženské postavy) schematizovaná v určitých svých specifikách, ve kterých není vždy vnímána kladně. Skrze ni i další typy vypravěč fakticky kritizuje společnost, poukazuje na její nedostatky, a to vše pokud možno zábavnou formou: „*Karlino vzdělání bylo jako mnohých děvčat a žen; vědít' ledacos, ale nikdo s nimi přece nechce o tom mluvit.*“¹⁵

Vraťme se ještě k jednotlivým fázím přerodu Karly a zaměřme se na druhou etapu transformace její postavy, tedy naprosté vymizení citu. Výraz „kamenné srdce“ chápeme v dnešní době jako klišé, budeme-li však usuzovat v kontextu doby 3. čtvrtiny 19. století, jednalo se jistě o téma oblíbené (patrně pro určitou míru skandálnosti) a čtenáři žádané. Jak jinak si lze vysvětlit, že tak dva odlišní autoři, jakými jsou právě Neruda a Hálek, používají tento motiv velmi podobným způsobem a jistě se stejným cílem? Vzpomeňme Nerudovu slavnou povídku *U Tří lilií* z *Povídek malostranských*, ještě předtím si však model nemilosrdné, lhostejné a vypočítavé dcery vyzkoušel v arabesce „*Z povídek*

¹⁵ HÁLEK, V. *Povídky II. U panských dveří*, s. 80.

měsíce“, pro Hála je tento motiv spíše výjimečným a jeho použití v povídce *U panských dveří* souvisí pravděpodobně i s dalšími odchylkami (nezvyklá lokace příběhu ve městě) od jinak aplikovaného vesnického modelu. Hálek ale navíc u Karly tuto necitelnost, která je u ženy chápána jako velký prohřešek, posunuje na jinou hranici vnímání, protože v Karle neprobudí cit ani vlastní dítě, a tak není naplněno hlavní poslání ženy, kterým je v kontextu *biedermeieru* poslání matky.

4.2.4 ŽENA PŮVABNÁ

Tento zvláštní typ ženské postavy, ŽENA PŮVABNÁ, se vyznačuje zvláštním druhem fatality pro sebe i své okolí, což je také jednotícím prvkem všech žen tohoto typu, tedy Kačenky z povídky *Kovářovic Kačenka*, Marišky z povídky *Mariška*, Lidušky z povídky *Muzikantská Liduška* a Marjánky z povídky *Přívozník*. Všimněme si také faktu, že ve 3 ze 4 zmiňovaných krátkých próz je jméno hlavní ženské postavy obsaženo již v samotném názvu povídky a tím se také určuje její významné místo v následujícím dění.

Na rozdíl od předešlých popisů typů ženských postav si zde neurčíme jednu vzorovou postavu, na níž budeme ukazovat všechny její charakteristické prvky, nýbrž deskripci Ženy Půvabné učiníme komparací čtyř výše zmíněných postav. Nejprve se tedy věnujme jednotícím prvkům: Žena Půvabná je mladá, samozřejmě sličná vesničanka, jejíž hlavní dominantou je náruživé prožívání vztahu k zástupci, resp. zástupcům, mužského pohlaví. Vyprávěcí model je zde poměrně jednoduchý – buď ona miluje jeho, ale musí se ho vzdát, nebo on miluje

ji, přičemž zároveň ona miluje i někoho druhého. Vždy se však jedná o milostný trojúhelník.

Nyní si rozdělíme Ženu Půvabnou na dva podtypy: ten první nazveme ŽENA PŮVABNÁ MILUJÍCÍ, jejímiž představitelkami jsou Kačenka a Liduška, ten druhý jsme pojmenovali ŽENA PŮVABNÁ TRÁPÍCÍ, a tou je jak Mariška, tak Marjánka. Jejich hlavní distinktivní rysy jsme se snažili vystihnout už jejich pojmenováním – Žena Půvabná Milující je naprosto oddaná svému vyvolenému, je ochotna vzdát se pro něj svého štěstí (Kačenka), nebo přelstít své rodiče a neuposlechnout jejich příkazu (Liduška), což je samozřejmě ve venkovské hierarchii hodnot na předních místech povinností. Naopak Žena Půvabná Trápící citů svého milého příliš nedbá a nebrání se navazování intimnějšího vztahu ani s jinými muži. Tyto dva podtypy Ženy Půvabné však opět sjednocuje jejich nejdůležitější charakteristika, kterou jsme zmínili již výše, a tou je fatalita a tragičnost. Všechny námi zmíněné krátké prózy totiž skončí nešťastně – ve 3 případech smrtí (Kačence při Vojtěchově svatbě pukne srdce, on zemře rok poté; Frantík umírá na taneční zábavě při pohledu na tančící Marišku s Barešem; Marjánce se utopí oba její milí, Frantík i Toník), v tom posledním zešilením hlavní postavy (Liduška). S trochou nadsázky můžeme tedy říci, že Žena Půvabná je pro své okolí spíše zátěžovou postavou, protože je příčinou smrti buď své samé, nebo někoho jiného. Vrátime-li se však k našemu rozdělení, musíme ještě podotknout, že role Ženy Půvabné Milující je těsně spjata s rolí jejích rodičů. Například povídka *Kovářovic Kačenka* dokonce končí slovy: „*Tak se děje, když*

dětem rodiče brání.“¹⁶ Vypravěč tak tedy ukazuje na neblahé výsledky dojednaných manželství bez lásky, kritizuje určitý model uzavírání sňatků. Zvláštní je také určitá míra nedořečenosti vypravěče při vytváření Ženy Půvabné Trápící, vztahy mezi jednotlivými postavami totiž nejsou jasně definované a čtenář si vyvozuje jejich povahu z nejasných vypravěčových narážek. Nevíme tedy určitě, zda Marišku vázal k Frantíkovi nějaký opětovaný vztah. Znovu nám nezbyvá než pouze usuzovat z jednotlivých indicií, které ovšem považujeme za nezpochybnitelné: „*Co to máte za prstýnky, Mariško?*“ *„Neznamenají nic.“* *„Tož byste mi mohla dát jeden na památku.“* *„Odpusťte, jsou od družek na památku.“* *„Oba? A tak věrně je strážíte?“* *„Ne oba; tento s kamínkem.“* (...) *„Neubližujte mně. Který prstýnek chcete?“* *„Ten, na kterém vám málo záleží. Chci ho jen pro dnešek.“* *„Tedy si vezměte ten bez kamínku.“*“¹⁷; „*Frantík vzal Marišku za ruku, hmatal po prstech, až nahmatal ten, na kterém nosila prsteny. Ale jako by nic. Pak podával ruku panu Barešovi a držel ji dlouho, jako by na ní něco hledal.*“¹⁸

Explicitně tedy není nikde v textu řečeno, že Frantík s Mariškou spolu vedly nějaký důvěrný vztah, čtenář je však k této domněnce vypravěčem umně doveden.

Potvrzení výjimečného postavení krásy v Hálkově narativním modelu se nám dostává také v jiné povídce, *Z Amorova deníku*. Jedná se o neobvyklou povídku v mnoha ohledech, a tak se jí nebudeme zabývat mnoho, poslouží nám

¹⁶ HÁLEK, V. *Povídky I.* Kovářovi Kačenka, s. 309.

¹⁷ HÁLEK, V. *Povídky II.* Mariška, 11.

¹⁸ HÁLEK, V. *Povídky II.* Mariška, 18.

pouze k dokreslení námi načrtnuté situace, opět jsou zde totiž v hlavní úloze krásné ženy, a to dokonce krásné do té míry, že dokáží vzbudit cit i v samotném bohovi: „*Tak krásna, že kdybych jí byl už nebyl poslal šíp do srdce, že bych to s chutí udělal teď znova. Věru, kdybych nebyl Amorem, já nevím, co bych udělal. Bezpochyby, že bych Amora prosil, aby ji nastřelil pro mne.*“¹⁹

4.2.5 MATKA

Postava MATKY má u Hálek zvláštní místo, tuto její nevšednost ale odhalíme teprve ve srovnání s postavou matky u Nerudy, tím se však budeme zabývat v příští kapitole. Charakterizujme si tedy prozatím alespoň hálkovskou matku – je totiž pozoruhodné, že Hálek se matce příliš nevěnuje, dokonce se u něj snad ani nedá hovořit o typu Matky jako takovém. Ve svých prózách totiž vypravěč matce nepřisuzuje žádné významnější postavení, nedá se hovořit o jejích specifikách typických pouze pro ni, na postavu matky jako stvořitelky života není kladen žádný důraz. Matky jsou vždy pouze epizodními (až komparsovémi) postavami, které z prostředí nijak významně nevybočují, naopak s ním velmi dobře splývají. Jedinou výjimkou v tomto pohledu je povídka *Samička*, která je ale v kontextu Hálekova díla také netypická svým zpracováním, jedná se totiž o alegorii. A právě v *Samičce* nabývá tato reprezentantka ženského pohlaví všech atributů opěvujících ženu jako matku – na výsostné místo je zde vyzdvížena mateřská láska a matka se též stává důležitým prostředníkem mezi mládětem/dítětem a světem. Domníváme se, že v této souvislosti se dá hovořit až

¹⁹ HÁLEK, V. *Povídky I.* Z Amorova deníku, s. 9.

o emblematické roli matky, a snad ještě o to víc nás tedy zaráží, že podobné typy postav v ostatním Hálkově díle nenalézáme. Došli jsme k jedné domněnce, která by tuto nevšednost vysvětlovala, ale jedná se pouze o hypotézu, protože faktů k jejímu dokázání se nám bohužel nedostává: je možné, že Hálek si biedermeierovské matky váží natolik, že se rozhodl nezačlenit ji do svých tradičních vyprávěcích forem, ale vytvořil pro ni zvláštní strukturu, ve které jí patřičným způsobem vzdává hold. Přiznáváme však, že tato teorie nevychází přímo z textu, vykonstruovali jsme ji nad ním proto, aby nám pomohla pochopit zvláštní chování tradicionalisty Hála v tak jasném a klasickém tématu jako je žena=matka.

4.3 SPECIFICKÝ TYP MATKY

V minulých kapitolách jsme doložili, že ani u Nerudy ani u Hála nelze hovořit o jednotlivých výlučných charakterech, které by svými specifickými vlastnostmi, projevy chování a způsobem myšlení a jednání dokazovaly schopnost samostatného bytí a které by se tak vymanily z typologického třídění, které jsme načrtli. Přesto však považujeme za nezbytné, věnovat se jednomu typu postavy blíže, a tou je postava matky.

Postava matky se, především v Nerudových prózách, výrazně odlišuje od ostatních typů ženských postav už v plánu povahové charakteristiky – je nám vyprávěčem představena v drtivé většině případů jako žena hodná, trpělivá, starostlivá a milující, a to je skutečně diametrální rozdíl oproti ostatním ženám

zlým, panovačným, hloupým, vychytralým a zlolajným. Matka tak symbolizuje určité pozitivní hodnoty, jakými jsou domov, láska, bezpečí, klid, harmonie, které s největší pravděpodobností nabyly na důležitosti v důsledku vlivu *biedermeieru* na tehdejší českou společnost. Při čtení některých arabesek (*noc první Z povídek měsíce, U okna, Mému vrabci, Pražská idyla*) se čtenář neubrání komparaci vykreslení postavy matky v literárním díle se zobrazením matky na tak oblíbených rodinných portrétech představujících pohodu a mír domovského krbu. Samozřejmě si uvědomujeme, že reálná skutečnost 2. poloviny 19. století a fikční svět Nerudových próz jsou dvě odlišné oblasti, přesto považujeme za nutné upozornit na tuto zvláštní shodu s realitou pometternichovského údobí.

Je zajímavé, že v určitých polohách nabývá matka až idealizovaných perspektiv, což je u Nerudy, kterého chápeme spíše jako pragmatika, poměrně zajímavé zjištění: *Tebou, matko, na Tvých prsou jsem se stal pěvcem, kéž bych nebyl se nikdy vzdálil od srdce Tvého! Tys píseň nejdojemnější, Tvůj život je nejkrásnější melodií; slávou by byl korunován, kdo by dovedl zapět Tebe, píseň vtělenou!*²⁰ Tímto až adorativním vyznáním se hlavní postava (mladý muž) veřejně přiznává, že když se vyprostil z matčina vlivu, tak ztratil určitou část sebe sama a svou největší inspiraci. Cítíme zde jakýsi návrat k matriarchálnímu společenství, kdy matka sice byla uctívána, avšak její povinnosti i práva zůstávaly ryze ženského charakteru.

Pozitiva matky jako postavy však nepřesahují rozměr rodiny a ochránkyně rodinného krbu, nejedná se o ženy vzdělané (nebo se o jejich vzdělání alespoň

²⁰ NERUDA, J. *Arabesky. Z povídek měsíce*, s. 173.

nehovoří) a ani jejich vzhled není pranic důležitý, a tak se vlastně absence důrazu kladeného na vzhled i na vzdělání stávají podstatnými distinktivními rysy. Dalším rozlišovacím znakem je poměrně malý prostor, na kterém jsou matky představovány – jedná se většinou o postavy, které jsme si označili jako postavy epizodní, tudíž v konkrétní fabuli nezaujímají význačnější místo a slouží spíše jako dotvoření charakteru jiné postavy, většinou mužské (nejčastěji syn). Ostatně to, že ženské postavy obecně jsou v textech vždy vymezovány vůči postavám mužským (milenka, matka, snoubenka, dcera, sestra, tchýně), je jedním ze základních principů Nerudových i Hálkových děl.

Výjimečnou se jeví pouze matka v *Blbém Jónovi*, která je pravým opakem biedermeierovského typu matky – je zlá, necitelná, nemilující. Matka je zde v silném kontrastu k Jónově sestře Márince, jež zde naopak přebírá všechny výše predikované vlastnosti a charakteristiky matek. Role a funkce, které jsou většinou dominantou matek, se tak pouze přesouvají na jiného člena rodiny ženského pohlaví.

U Hála toto emblematické pojetí matky lze vysledovat pouze v jedné próze – v povídce *Samička*, kde se mateřské nerudovské ctnosti redukuje (třebaže v alegorii) na pouhou reprodukční funkci matky.

Tento reduktivní princip zobrazování ženy jako pokračovatelky rodu je v plném souladu se světem představ a hodnot biedermeieru. Nahlížíme-li na Nerudovy matky z tohoto hlediska, je tedy výsledek našeho pozorování velmi pozitivní. Avšak z hlediska genderu se jedná o velmi stereotypizované vyjádření, snižující chápání ženy na pouhou nádobu, která dítě povine a následně jej

vychová. Již jsme si ozřejmili, že u Nerudy ani u Hálovy nelze očekávat propracovanější psychologickou strukturu postav, proto tento nedostatek opomineme.

Jak je to tedy s postavou matky? Na první pohled se nám zdálo, že se jí zjednodušené vykreslení vyhnulo, ale zohledníme-li dobový kontext a prostudujeme-li texty pečlivěji, je evidentní, že se jedná o jedno z nejtýpističtějších zobrazení ženské postavy v literatuře a zjištění, že ani takovému satirikovi jako je Neruda, se nevyhnul (ač mírný) patos, je minimálně pozoruhodné.

4.4 KOMPARACE NERUDOVY A HÁLOVY TYPOLOGIE ŽENSKÝCH POSTAV

Předcházející klasifikace ženských postav, kterou jsme pro tyto potřeby vytvořili, je jistě zajímavá, ale její existence nám nebude prospěšná, neučiníme-li výslednou komparaci obou zmíněných typologií. Jedním z podstatných zjištění, ze kterých budeme vycházet, je míra diferenciací a různost modifikací v jednotlivých typech postav. Z minulých kapitol je zřejmé, že v Nerudových prózách je ženským postavám poskytnuta přeci jen širší možnost realizace a jejich ukotvení v námi načrtnutých šablonách není tak silné. Zato u Hálovy se striktní dodržování jednotlivých ženských typů snoubí také s přísně sjednoceným užíváním určitých dějových i vyprávěcích modelů, které šablonovitost postav ještě více umocňují. Co naopak obě třídění spojuje, to je naprostá absence psychologizace postav, Hálovy i Nerudovy prózy se vyznačují tím, že popis ženy se děje povětšinou zvnějšku a dočteme-li se náhodou něco o ženiných mentálních

procesech, je to většinou karikováno, či zesměšňováno. Je nám samozřejmě známo, že paradigma české literatury 60. a počátku 70. let neumožňovalo větší míru psychologizace postav ani mužských, takže nemůžeme očekávat nic novátorského ani v pojetí zpracování ženských postav. Naopak objevení takového přístupu by bylo něčím nečekaným a jistě mile překvapujícím, bohužel naše zkoumání nic takového nepotvrdilo.

Nepřítomnost psychologického rozboru vědomí ženy je také pravděpodobně jednou z příčin, proč jsou nerudovské i hálkovské ženy redukovány pouze na určité vrstvy charakteru (v žádném případě se ani jedna zástupkyně výše vyjmenovaných typů nedá označit za celistvý „charakter“ se všemi jeho přívlastky), a proto také mluvíme o typologii či klasifikaci ženských postav; v případě Hálkových žen můžeme být ještě smělejší a označit některé jeho ženské postavy až za šablonovité.

Přesvědčili jsme se však také, že ani tyto prózy nezaprou své autory v jejich nejznámějších charakteristikách – Hálek je i zde spíše tradicionalistou, kdežto Neruda se projevuje jako sžíravý satirik, je obratnější při přizpůsobování se danému tématu a vůbec vládne větší schopností odpoutat se od navyklých stereotypů; také jeho motivická i tematická šíře je nesporně bohatší než ta Hálkova. Ale bohužel ani on se nevyhnul některým modelovým schémátům v zobrazování ženy.

Závěrem tedy můžeme říci, že naše zkoumání potvrdilo jak u Hála, tak u Nerudy v užívání ženských postav jistou schematičnost, třebaže každý autor jí využívá jinak a v jiné míře.

5 PROSTŘEDÍ

Jedinec je determinován prostředím, ve kterém žije, i svými genetickými předpoklady. To je pravidlo, kterým se řídil francouzský naturalismus a které (ač nechtěně a nepřímě) také potvrzují námi vybrané Hálkovy i Nerudovy prózy.

Zaměříme se nejprve na Nerudovy *Arabesky*, protože zde se dobereme snáze a rychleji nějakého výsledku. Naprostá většina arabesek, kterými se zabýváme, je situována do městského prostředí, nejčastěji do Prahy. Výjimku tvoří pouze 2 prózy, přičemž v té první z nich, tedy v arabesce *Z paměti kočujícího herce*, je odlišná lokace děje způsobená celkovým rázem prózy i výběrem tématu, koneckonců tato různost je akcentována již v názvu prózy, protože nemůžeme očekávat, že kočující herec bude hrát stále ve městech. Některé scény této arabesky se tedy odehrávají na vesnici, konkrétně v hospodě, typologie scén odehrávajících se na vesnici však v plné míře odpovídá spíše vybrané látce než vesnici jako takové. Řekněme tedy, že vesnické prostředí zde pouze slouží postavám, pro chování postav není určující, ani je nijak neovlivňuje.

To arabeska *U okna* alespoň do jisté míry naplňuje atributy vesnice tak, jak ji známe u Hála a jak ji rozebereme později. Je to místo klidné, harmonické, kde hledá člověk z města/Prahy svou oázu bezpečí a pohody. Hlavní postava je však pouze jakýmsi pozorovatelem okolního dění, resp. vznikajícího milostného vztahu. Musíme podotknout, že obyvatelé vesnice nejsou idealizováni a ušlechtilými se nejeví ani vztahy mezi nimi, pozitivní konotace nerudovská vesnice sice má, ale tyto nejsou spojené s vesnickými hodnotami a obyčejí, nýbrž s klidným vesnickým prostředím: „*Venkovský život byl mne zase úplně okouzlit a*

nerad jsem se vracel do Prahy. Po celou cestu myslil jsem na jednotlivé zvláště mně milé chvíle, jež jsem byl prožil. Ani nyní ještě nemohl a nechtěl jsem se vzpomínek zbavit, a když jsem byl už okno kvůli nočnímu chladu zavřel, seděl jsem ještě dlouho a myšlenky moje tékaly po venkově a zabývaly se s vzdálenými mými přáteli.“²¹ Na rozdíl od Hálek Neruda proti sobě též ostře staví právě vesnici a Prahu; takováto komparace u Hálek sice také leckde nastává, ale je-li nerudovský vypravěč Pražák navštěvující vesnici, pak je vypravěč Hálekův vesničan, který Pražákovu návštěvu snáší a snaží se jej hostit, tyto dva světy jsou zde tedy také v jistém kontrastu, ale ten není tak silný. Uvědomujeme si totiž, že Hálek vlastně neporovnává vesnici a město, ale vesnici a cizí prostředí, kterým může být město, ale také jiná vesnice, nebo jiný národ. Hálekův vypravěč je tedy v tomto ohledu nepochybně abstraktnější.

Podívejme se teď na to, do jakých prostředí umisťuje své prózy Hálek. Rozdělíme-li si lokace podle jejich typu, vychází nám, že dění v Hálekových prózách se odehrává buď ve městě, nebo na vesnici, popř. je v zásadě neidentifikovatelné (*Samička*, *Z Amorova deníku*). Kvůli již výše zmíněné specifičnosti povídek *Samička* a *Z Amorova deníku* se budeme nadále věnovat pouze prvním dvěma prostředím, tedy vesnici a městu. Co do četnosti vedou vesnické povídky (*Mariška*, *Jiřík*, *Přívozník*, *Kovářovic Kačenka*, *Muzikantská Liduška*) nad těmi městskými (*U panských dveří*, *Kterak se pan Suchý rozhněval na svět*, *Mladá vdova a starý mládenec*), nechceme však dělat ukvapené závěry, protože námi analyzované povídky jsou samozřejmě pouze výběrové, nejedná se

²¹ NERUDA, J. *Arabesky*. U okna, s. 96.

o celistvý přehled Hálkovy prózy. Podíváme-li se však blíže na naše třídění, lze i v této klasifikaci vysledovat určité modely. Vesnické prostředí především silně adoruje rodinu, tradiční hodnoty, obvyklé autority, neměnný pořádek a řád. Provinění se proti tomuto řádu zákonitě způsobuje trest (neštěstí, zešílení, smrt). Vesnice je nám vypravěčem taktéž představována jako organismus se zachovalými tradicemi a zvyky i sociálním rozlišováním postavení. Jako nejdůležitější místo vesnického života je nám představován domov a hospoda jako místo setkání, zábavy. Právě hospodská zábava je místem nejvýznamnějších dějových zvrátů ve všech námi vyjmenovaných vesnických povídkách. Zde se totiž většinou stane buď očekávané neštěstí, nebo dojde k takovému vývoji situace, který je pro další dění naprosto určující. Hospoda je zde představována jako přirozené místo setkávání lidí, kteří celý den (či jiné, delší časové období) pracovali a tancovačka s muzikou je povzbudí do další činnosti, umožní jim relaxovat. Všeobecně je v Hálkových prázách hospodská zábava vnímána veskrze příznivě, což je ale zároveň zarážející, uvědomíme-li si, že právě toto místo je tradičním místem střetu. Nelze říct, že by vnímání Hálkova vypravěče bylo striktně černo-bílé a že vesnické povídky jsou vždy o lásce, dobrotě a neposkvřených hodnotách. Naopak – shrneme-li si princip vesnických povídek, jejich podstatou je mnohokrát kritika nesprávného přístupu rodičů ke svým dětem a k uzavírání jejich sňatků. Očekávali-li jsme tedy od Hála nekritické smýšlení o vesnici jako o studnici správného jednání a chování, naše předpoklady nebyly správné. Dá se dokonce říci, že Hálek není kritický k městskému prostředí natolik jako k tomu vesnickému. Ve městě se totiž odehrávají jednotlivé lidské osudy, na

jejichž průběh má místo dění pramalý vliv, ale vesnice je model světa, ve kterém je vše předurčeno k jasnému konci, a to je zapříčiněno právě samotnou lokací a jejími zvyklostmi.

Co se týče prostředí města, povídky, které se zde odehrávají, jsou ve 2 případech ze tří satirické a komické. Zásadním se stává už fakt, že příběh není vystaven na místě, na kterém se odehrává, ale městské prostředí se stává pro Hála vlastně něčím univerzálnějším, co umožňuje větší rozsah vyprávění i různost vyprávěcích poloh. Poslední reprezentant městského typu povídky (*U panských dveří*) je také odlišný, ale jiným způsobem. Byly-li ostatní dvě povídky městského typu vystavěny na karikování a satiru, je tato neobvyklá svým rozložením v čase i vyprávěčským cílem.

Porovnáme-li tedy míru stereotypizovanosti vyplývající z prostředí děje, opět seznáváme, že Hálovy povídky jsou mnohem schematictější, zatímco Neruda znovu prokazuje větší šíři schopností vytvářet jedinečné situace, které nejsou na své lokaci závislé v takové míře, jako je tomu u Hála.

6 VYPRÁVĚCÍ SCHÉMATA

Třebaže jsme určitá vyprávěcí schémata načrtli už v kapitole zabývající se typologií postav, považujeme za důležité věnovat se této problematice přeci jen trochu podrobněji.

Za nejvýraznější a nejčastěji užívané schéma u Hálek pokládáme typ, který jsme nazvali MILOSTNÝ TROJÚHELNÍK. Hlavní postavou je zde většinou žena, již v naší práci označujeme jako Ženu Půvabnou, a jak napovídá název stereotypizované situace, vystupují zde 3 hlavní postavy (hlavní z hlediska své důležitosti pro vyprávění, nikoli z hlediska tradičních měřítek a poskytnutého prostoru). Může se jednat buď **A**) o 1 dívku a 2 muže (*Přivozník, Muzikantská Liduška, Mariška, Jiřík*), nebo **B**) o 1 muže a 2 dívky (*Kovářovic Kačenka*). Vidíme, že model A je častější, plyne to patrně také z jeho přirozenosti. Model B, ve kterém hrají hlavní úlohu 2 dívky a 1 muž, jsme vyzorovali pouze v povídce *Kovářovic Kačenka* a ta funguje na poněkud jiném principu než povídky z modelu A. Figuruje zde sice stejné venkovské prostředí, stejné sociální i autoritativní role, hlavní ženská postava se však ocitá v naprosto odlišné situaci. Tentokrát je to totiž ona a ta druhá, mezi kterými se rozhoduje muž. Hlavní ženská postava, v našem případě Kačenka, tedy nemá výsostné právo ani postavení určovat a řídit vztahy mezi sebou a okolím (určovat samozřejmě pouze v šíři, kterou povoluje vesnické prostředí), konkrétně mezi sebou a mužem. Kačenka je zde vlastně v podřízené roli, je vydána napospas mužovu rozhodnutí. Hálkovy ženské postavy nechtějí být dominantní, a proto se ani Kačenka nepouští do boje o lásku milého (jak to dělají její mužští protějšci ve stejném postavení), ale dobrovolně se vzdává nároku na

lásku a ustupuje rodinným hodnotám, kterým je nucen se podřídit i Vojtěch. Jaké přemáhání a sebezapření za tím stojí, si čtenář uvědomuje, když Kačence při Vojtěchově svatbě pukne srdce.

Zaměříme-li se na model A, v němž figuruje 1 dívka a 2 muži, je zde situace obrácená. Dívka si, většinou nevědomky, vybírá mezi 2 muži. Tento stav připadá čtenáři obvyklejší a také zde najdeme četné modifikace tohoto schématu. Jedná se buď o 2 mužské protivníky, kteří o sobě ví, a ve své podstatě spolu o dívčinu ruku soupeří (*Přivozník*, *Muzikantská Liduška*), nebo je jejich zápas spíše skrytý, přičemž na obou stranách existují určitá podezření a pochyby, ale na veřejnosti se nic neví (*Mariška*). Třetí obměnou tohoto vyprávěcího schématu pak je situace, ve které ví o sympatiích, které chová muž k dívce, pouze čtenář, jemuž je zprostředkovává vypravěč. Tento tajný milenec pak vlastně nesoupeří pouze s jedním sokem, ale s mnoha (*Jiřík*), jeho výchozí pozice je tak nejobtížnější a čtenář ani nepředpokládá, že by došel úspěchu.

Typ scény, kterou nazýváme Milostný Trojúhelník, však také můžeme rozdělit podle jiných kritérií. Ve všech případech jde o příběhy tragické, a proto se můžeme zaměřit na to, kdo je viníkem oné tragédie. Buď je jím jeden ze členů Milostného Trojúhelníku, většinou dívka, o níž soupeří její obdivovatelé, nebo jsou příčinou tragédie rodiče, kteří vyžadují naplnění svých přání a cílů. Jedná-li se o viníka-dívku, ta neštěstí zapříčiní začasť svou zálibou v koketování, či neodmítnutím druhého muže např. při požádání o tanec. Naopak rodiče zde vystupují ve zřejmé záporné pozici, protože svou ratolest nutí se provdat/oženit z důvodů, které oni považují za správné (majetek, vztahy) a které jsou kvůli

vesnickému prostředí kvitovány jejich potomky sice ne s nadšením, ale většinou pokorně.

Všimněme si také zajímavého faktu, jakým je pojmenování postav. Vypravěč až notoricky opakuje různé podoby jména Marie (*Mariška*, *Marjánka*, *Márinka*) a z mužských jmen se pak často v jeho povídkách opakují Frantíkové. Hálek nejen že tedy používá určité typy postav v určitých typech situací, nadto se stereotypem stává i jejich pojmenování. V zásadě můžeme říci, že se drží jedné hlavní vyprávěcí linie, kterou variuje pomocí drobných detailů – např. převrácením rolí, změnou jména.

Do této šablony zapadá i takřka celá povídka *Mariška*, vezmeme-li však v úvahu i její rozuzlení, ve kterém se čtenář dozvídá, že se jednalo o pouhý sen, získává *Mariška* okamžitě naprosto jiný význam. Podíváme-li se na tuto prózu komplexněji, seznáme, že celý text je vystaven komplikovaněji než ostatní texty. Vypravěč totiž nemá takovou potřebu být ve všem naprosto srozumitelný a jednoznačný (viz výše popsaná příhoda s prstýnky), v některých částech dokonce zcela schází vypravěčův komentář. Celkově je jeho vedení textu volnější, čtenář není tak tlačěn ke zdi přímou linií hodnotících narážek a poznámek, recipientovi je zde ponechána poměrně široká možnost interpretace, což odvisí samozřejmě také od toho, že vypravěč není tak explicitní a postavám nechává určitý náznak tajemství. *Mariška* se nám tak zprvu zdá jako pokrokověji napsaná ženská postava, protože si o jejím jednání můžeme udělat úsudek sami, nejme odkázáni na vypravěčův soud a na jeho selekci toho, co čtenáři prozradí. Třebaže se nám však *Mariška* v naprosté většině povídky jeví jako poměrně složitě a

propracovaně vystavená postava, vypravěč tyto naše závěry smete jedinou větou na konci povídky: „*Štěstí pro ně pro všechny, že – že to vše byl jenom můj sen.*“ (s. 15) Ano, jedná se tedy o tak klišovitý model vyprávění, jakým je sen, který vypravěči umožňuje zastávat alespoň na chvíli úplně jiný styl vyprávění i nazírání skutečností fikčního světa. Pokud by ale tato poslední věta v povídce obsažená, nebyla, jak bychom ji hodnotili? Podle našeho přesvědčení by se tak jednalo o naprosto průlomovou prózu, která by bořila hranice nutnosti dořečenosti. Bohužel pro nás, však tato povídka žádné zažité stereotypy neboří, naopak jich využívá v plné míře. Jakoby zastřený a tajemnější pohled na postavy i jejich konání si pak jednoduše můžeme vysvětlit prostředím snu, ve kterém je vše rozmazané, linie jsou neostré a stejně tak i vypravěčův popis charakterů. Opět jsme se tedy přesvědčili, že prozatím není v Hálkově tvorbě nic, co by se vymykalo konvencím a tradici. Pojďme se však zaměřit ještě na jednu prózu, která se od většiny mírně odlišuje, je to povídka *Mladá vdova a starý mládenec*. Zde se totiž setkáváme s jiným zajímavým schématem, kterého často užívá nejen Hálek, ale též Neruda, je to situační model ODMÍTNUTÉHO MILENCE. Odmítnutý Milenec má také svůj protiklad, který označujeme jako POTENCIÁLNÍHO MILENCE. Tato schémata v sobě obsahují většinou komické situace, během nichž je starší muž potenciálním nápadníkem nějaké mladé dámy a v důsledku toho začne pečlivě dbát o svůj vzhled, nebo naopak jsou jeho naděje v úspěch u mladé dámy zničeny a Odmítnutý Milenec o svůj zevnějšek naprosto přestává pečovat. Je zajímavé, že obou fází se většinou dočkáme u jednoho muže během pozorování vývoje situace. Schéma Odmítnutého Milence lze také chápat v intencích romantických tradic –

zhrzený muž má totiž všechny příznaky rozhárané romantické mužské postavy. Do jisté míry lze o Odmítnutém Milenci uvažovat jako o parodii na toto romantické schéma, spíše ho však je využito k jinému účelu, jehož hlavním cílem je pobavit čtenáře a dát mu možnost cítit převahu nad postavou. Podívejme se však do textu: „*Potkal jsem kdysi pana Františka Proutka na ulici, ale jak se změnil! Opět chodil celý zarostlý, vlasy sobě česá sám, ale velmi nedbale, na tváři hněv a v srdci – prázdno.*“²² Vidíme, že zde je použit jasný odkaz na Máchův *Máj* a slavné verše „*na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal*“. Ve světle těchto nových zjištění jsme tak museli svůj názor na parodování romantické postavy rozervance přehodnotit – jistě se (minimálně v tomto) případě jedná o jízlivou odpověď na báseň, kterou znal každý Hálekův současník.

Jak je to s vyprávěcími schématy u Nerudy? Jak jsme již zmínili, také on využívá oblíbeného typu Odmítnutého Milence, avšak ani po delším bádání jsme k jinému typu situace, kterou bychom mohli označit za schematickou, nedošli. V této souvislosti však musíme zmínit, že nerudovské ženské postavy se často objevují v situacích, ve kterých jsou svými mužskými protějšky zesměšňovány a to nejen ony samy, ale také jejich potřeba vzdělání, krása, charakter a svátost manželská. Rozhodli jsme se tento fakt doložit alespoň několika ukázkami z jednotlivých arabesk:

²² HÁLEK, V. *Povídky I*. Mladá vdova a starý mládenec, s. 71.

„Ale krása je, krása! Co chcete snad u našich děvčat vzdělanost najít? Divím se vaší naivnosti! Já jí nikdy nehledal, a proto jsem se také nikdy o jejich nevzdělanost neurážel!“²³

„Dámy hovořily příliš horlivě, než aby byly vše pozorovaly a porozuměly!“²⁴

„Ale špaček ještě nehvzdá, jen skáče, a žere mně z ruky mouchy, nad čím je moje posluhovačka, před kterou se plaší, celá uražena. Potřebuje moc much, musím pořád chytat. Rád to dělám, ale namáhá to. Jakpak abych si začasťe pozval společnost přátel. Nebo abych se oženil. Žena by si mohla ráno přivstat a chytat mouchy. Pak by mne alespoň na posteli neštípaly. Musí být příjemno, být ženat.“²⁵

„Jen kdybych nemusel vstávat a jít otevřít! Kdybych byl ženat, řekl bych: ‚Ženo, někdo zvoní!‘ –“²⁶

„Nevinnost je prý perla, proto ji také ocet skutečného života snadno rozpustí. Nevinnost ustupuje lásce, děvče může k nevinnosti být tedy jen v poměru přátelském; přátelství ale bývá u dívek ihned intimní až k náruživosti, proto také netrvá dlouho.“²⁷

²³ NERUDA, J. *Arabesky*. Starý mládenec, s. 51.

²⁴ NERUDA, J. *Arabesky*. Páně Kobercova ženitba, s. 132.

²⁵ NERUDA, J. *Arabesky*. Papoušek, s. 168.

²⁶ NERUDA, J. *Arabesky*. Papoušek, s. 169.

²⁷ NERUDA, J. *Arabesky*. Dva divadelní kuplety, s. 220.

„Kvůli občanským náhledům je mně nevinnost dívčí svata, rovněž manželství, ač na první (v klášterním pojmu) nekladu zvláštní váhy a druhé mám jen za smutnou při našich poměrech nutnost.“²⁸

Z výše uvedených příkladů, které jsou pouze malým vzorkem toho, co lze v Nerudových *Arabeskách* objevit, bychom sice mohli vytvořit vyprávěcí model, který bychom nazvali například PROTÍŽENSKÉ SMÝŠLENÍ, ale usoudili jsme, že se nejedná o typ vyprávěcí situace, nýbrž o postoj hlavních mužských postav ke světu, je to vlastně druh určitého smýšlení. Uvědomme si taktéž, že tento nerudovský cynismus a ironii namířené proti ženám bychom u Hálovy hledali jenom stěží. Jeho doménou se naopak stává zesměšnění starého, svobodného mládence prostřednictvím mladé, půvabné dámy.

Chceme-li komparovat Hálovy a Nerudovy vyprávěcí modely, musíme ještě věnovat pozornost Nerudově arabesce *Kassandra*. V některých svých ohledech nám totiž připomíná Hálovu povídku *Mariška*. I zde totiž Nerudův vypravěč podává příběh, který je proti zvyklostem tajemný, a čtenář je ve své poslední fázi čtení, během níž se znovu dozvídá pointu, nucen přehodnotit veškeré své předcházející čtení. U Hálovy se jednalo o sen, který dával vyprávění jiný rozměr, u Nerudy je vyprávěcí strategie poněkud složitější – nejprve nás seznámí s fakty (namyšlená dívka), které v závěru uvede na správnou míru (slepota). Celý tento vyprávěcí proces je pro čtenáře nesporně přitažlivější – není tak prvoplánový jako sen a rozluštění dívčiny nevšímavosti vůči mužské hlavní postavě je do jisté míry atraktivní také kvůli své nevšednosti. Když už jsme se u

²⁸ NERUDA, J. *Arabesky*. Krátké „les confessions“ kohokoliv z nynějších českých Jean-Jacquů, s. 233.

této arabesky zastavili, rádi bychom také upozornili na převrácení tradičních nerudovských rolí. V pozici hloupého a nepoučeného zde totiž vystupuje muž, hlavní postava, zatímco Kassandra je i přes svou krásu vnímána pozitivně bez vedlejších záporných asociací. Toto rozuzlení je pro znalého nerudovského čtenáře poměrně překvapivé a netradiční, uvědomíme-li si, že ženská krása je nerudovským vypravěčem vždy spojována s rozumovou nedostatečností.

Znovu se tedy i v této rovině textu potvrzuje námi načrtnutý předpoklad, že Hálkovy prózy jsou, co se týče užitých jednotných modelů, schematizovanější. Příjemně nás však překvapilo množství možných modifikací a variant, kterých je Hálkův vypravěč schopen.

7 ZÁVĚR

Na předešlých stranách jsme podali hrubý popis tří základních složek námi komparovaných Hálkových a Nerudových textů – postupně jsme se věnovali postavám, prostředí i vyprávěcím schémátům.

Za poměrně relativně přínosné považujeme zejména taxonomické třídění ženských postav podle toho, ke kterému náležejí typu. Shrňme-li poznatky z této kapitoly, objeví se před námi fakt, že jsme vytvořili 4 nerudovské typy ženy a 5 tříd hálkovských ženských postav. Zvláště jsme pak vyčlenili postavu Matky, která se nám zprvu zdála zpracována i interpretována netypicky, po důkladnějším bádání jsme však dospěli k naprosto opačnému názoru, tedy že se jedná o nejcharakterističtější zobrazení ženy jako matky, již jsou ubírány veškeré ostatní ženské a individuální vlastnosti, možnosti i schopnosti.

Komplexně lze o ženských postavách obou autorů prohlásit, že se jedná o pouhé formy, jež jsou pro různé potřeby konkrétní prózy drobně modifikovány (u Hálda méně, u Nerudy více) a jež tedy naprosto pozbývají individuální rysy charakteru postav v moderní próze. O to větší bylo naše překvapení, když jsme zjistili, že tento princip šablon, schémat a modelů lze uplatnit také v případě próz Jana Nerudy, kterého jsme považovali za poměrně moderního autora. Ano, je pravda, že Neruda Hálda překoná jazykovou obratností a vynalézavostí, experimentováním s prostředím i zápletkami, šíří svých motivických prostředků, ale to je fakt, který jsme znali ještě před započítím této práce. V té jsme naopak dokázali, že tito dva napohled (a především na počtení) tak různí autoři, využívají stejných vyprávěcích modelů, odkazují se na stejnou karikaci romantické postavy

rozervance atd. Zkrátka že jejich díla spojuje víc, než bychom při běžném ohledání této problematiky čekali.

Zaměříme-li se nyní na vliv prostředí na zobrazování (nejen) ženských postav, dočkáme se dokonce nenadálého překvapení. V této rovině výstavby textu totiž pracuje originálněji a moderněji Hálek, který se dokonce některým stereotypům vcelku úspěšně vyhýbá (město x vesnice). Na druhé straně je však také pravdou, že zobrazení vesnice se u něj děje se stále stejným cílem. Neruda sice pouze v jednom případě, ale neubrání se takřka kýčovitému porovnání ruchu velkoměstské Prahy a vesnického ticha.

Konečně co se týče vyprávěcích schémat, zřejmé převahy zde opět nabývá Hálek a jeho vypravěč, jehož stereotypizované vyprávění Milostného Trojúhelníku je skoro učebnicové.

Souhrnně tedy můžeme říci, že výsledky naší analýzy byly poněkud překvapující – ukázalo se totiž, že autor, kterého v prvním plánu vnímáme jako moderního a originálního, stále pevně vězí v pravidlech i tradicích české literatury své doby. Na otázku, zda by Neruda s Hálkem obstáli v konkurenci světové beletrie, musíme odpovědět, že se vši pravděpodobností nikoliv. Zato v kontextu české literatury je jejich přínos značný a neoddiskutovatelný. A to i přes fakt, který byl cílem této bakalářské práce a který se podařilo ověřit v celé šíři – tedy odhalení stereotypních mechanismů, pomocí nichž jsou vystavěna díla Jana Nerudy a Vítězslava Háška.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2005. Theoretica; sv. 6.
2. DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993.
3. HÁLEK, V. *Povídky I*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. Vybrané spisy Vítězslava Háška; sv. 2.
4. HÁLEK, V. *Povídky II*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. Vybrané spisy Vítězslava Háška; sv. 3.
5. HERMAN, D. *Přirozený jazyk vyprávění*. 1. vyd. Brno : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2005. Theoretica; sv. 5.
6. LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě : Žena v minulém století*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1999.
7. NERUDA, J. *Arabesky*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1952. Knihovna klasiků. Spisy Jana Nerudy; sv. 3.
8. NOVÁK, A. *Jan Neruda*. Praha : Spolek výtvarných umělců Mánes, 1910. Zlatoroh - sbírka ilustrovaných monografií; sv. 2.
9. NOVÁK, Jan V. + Arne. *Přehledné dějiny literatury české*. 5. vyd. Brno : Atlantis, 1995.
10. TUREČEK, D. *Fejeton Jana Nerudy*. 1. vyd. Praha : ARSCI, 2007. Literární věda; sv. 1.