

Secesní podoba lásky

Rozškrtl a ona napřed svíčku a potom lampy rozžehla. Byli v kuchyňce, poloprázdné a studené.

*„Pojď dál, pojď,“ volala, nesouc v jedné ruce lampu a druhou ho táhnouc do druhého pokoje, v němž bylo trochu vlažněji. Ale ani zde se nezastavila, otevřela dveře do své ložnice, útulné a vytope-
né. Lože se sněhobílým prádlem a s mušelinovými závěsy stálo v rohu a ostatní nábytek, potažený modrým hedvábím, doplňoval ladný obraz jejího vlastního domova. Postavila lampu na stůl a vrhla se mu do náruče.*

„Zde jsem já a zde je místo, odkud k tobě zalétaly tisíce myšlenky. Zde jsem tisíckrát přála si tě mítí a plakala marnou touhou i úzkostí, že tě nedosáhnu. Dnes jsi přišel a já tě nepustím. Jsi můj, nikomu tě nepostoupím, nikomu tě nevydám. Jsem tvoje, slyšíš, tvoje.“

Bylo hluboko po půlnoci, když Sixt opouštěl hájovnu. Nesčíslněkrát ho zlíbala, než ho propustila a i ven by za ním byla ráda vyšla, ale byla pouze v županu a přes obapolné opojení dovedli si říci, že nutno bráti ohled na kočího. Slíbil, zítra že přijde zase, že přijde pěšky, aby nemusil kočí čekat. Nežádala na něm žádných jiných slibů, jen ten, aby přišel a aby přišel přímo k ní.

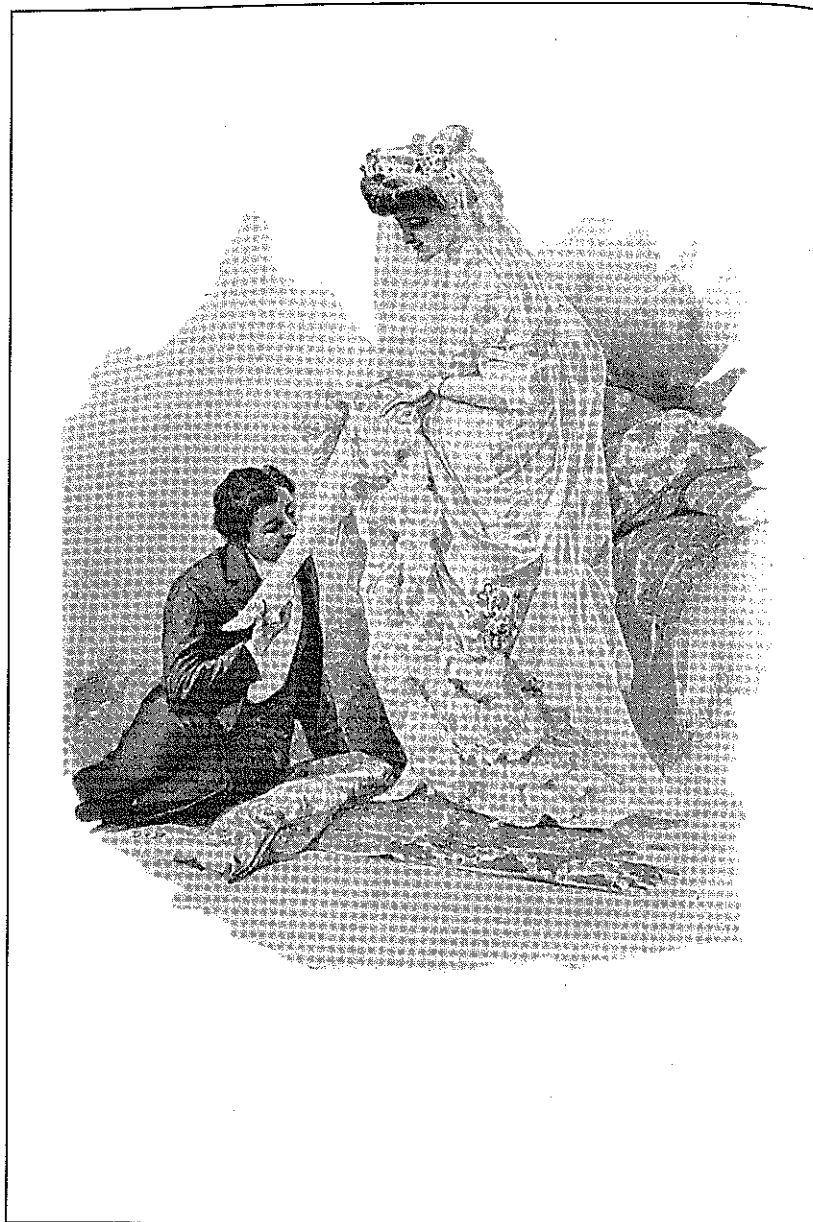
Jako po veliké události usedl do povozu a prokřehlý kočí hnal koně domů. Sixt v kočáru vzpomínal na chvíle právě minulé a zachvíval se rozkoší, pocituje pokušení dát obrátit a jeti nazpět k té, jež ho opojila svou krásou a svou velikou láskou. Ach, to byla jiná láska, než jakou si dosud představoval, to bylo cosi strhujícího a nad pomyslení rozkošného. A on blázen chodil vedle této sladké ženy jako slepec, ačkoliv mohl už dávno pít radost života plnými doušky. Usmíval se, připamatovává si její slova, ze kterých dýchalo tolik sladkých představ a slibů. Byla opravdu jako otrokyně, jež prahne touhou, aby její pán byl s ní spokojen a za jinou ji nevyměnil.

(B. Zahradník-Brodský: Hlas krve, 1916)

Na počátku 20. století se svět zamilovaného románu začíná prudce proměňovat: vpadá do něho host zde dosud zastřený diskrétním závojem – Eros. V dílech E. Marlittové a V. Lužické nebylo pro tohoto drzého profánního vetřelce místa. Jejich hrdinky vesměs při setkání se svým vyvoleným cudně klopily zraky a ve vrcholném okamžiku milostného vyznání se osmělily položit Mu hlavu na prsa, zatímco Jeho ruka je objímala kolem ramenou či v pase (uvedená konfigurace měla platnost takřka závaznou). Maximum, jež si tyto autorky dovolily, bylo letmé políbení na rty, často ale pouze na čelo. Dál do soukromí svých hrdinů nenahlížely. Jako životem zkušené (a snad i zkrúšené) manželky a matky, vyrostlé v realitě druhé poloviny 19. století, nespátřovaly ostatně v intimním životě jádro manželského soužití, a vědomě proto směřovaly představivost svých čtenářek, snících o vdavkách, spíš ke kuchyni a dětské postýlce než do tajemného příšeří ložnice.

Není jistě náhodou, že o vpád sexu do zamilovaného románu se postarali muži, přirozeně tíhnoucí k větší erotické otevřenosti než ženy. Proč však k tomu došlo právě na začátku dvacátého století? Souviselo to s celkovou kulturní a duchovní atmosférou doby, jež se promítla i do tak „pokleslého“ a od moderního uměleckého vývoje zdánlivě tak odtrženého žánru, jakým byl zamilovaný román. Doba byla nervózní a rozjitřená, fascinovaná vidinou brzkého zlo-
mu dvou století. Hroutil se dosavadní hodnotový systém, v oblibě byla kacírská gesta a negace všech stávajících tabu. A tak došlo i na lásku, jejíž literární podoby se zdály revoltující mládeži beznadějně vyčpělé. Ti, co přísahali na Nietscheho, Bergsona a Mahlera, nežili lásku jako stisky rukou, vzdechy, serenády při měsíčku a Mendelssohnův svatební pochod, nýbrž jako závratný vír bolestné a spalující vášně, odhalující v člověku hrozné propasti. Být moderní znamenalo také nebýt pruderní a hovořit bez ostychu o intimních polohách milostného vztahu.

To, co kvasilo a zráló v poezii Macharově a Gellnerově či v prózách Ladislava Klímy, promítlo se v „trivializované“ podobě i do oddechové literatury. Spojnicí tu byli autoři typu Q. M. Vyskočila, prosáklí atmosférou moderního umění, eklektičtí následovníci jeho tvůrčích výbojů, zároveň však z různých důvodů inklinující k oblasti populární četby. Třeba jen proto, že zde měli i se svou skrovnější literární vlohó zaručen okamžitý úspěch.



Právě aktivitou těchto eklektiků se začala formovat česká erotická literatura. V ní nebyla pozornost soustředěna na peripetie milostných vztahů jako v zamilovaném románu. Syžet byl veden tak, aby se do něho vtěsnilo maximum erotických situací (od pornografie se přitom lišila hlavně tím, že neuváděla technické detaily, dávajíc přednost metaforickému náznaku). Erotická četba samozřejmě existovala ve světové literatuře dávno předtím, dařilo se jí zejména ve francouzské galantní kultuře 18. století, ale tehdy to byla spíše záležitost šlechtických či později bohatých měšťanských kruhů. Na počátku 20. století se však erotická literatura stává veřejně přístupnou komukoli. Vycházejí její edice, vyšperkované dráždivými vyobrazeními, a to jak starší, zejména rokokové proveniencie, tak soudobé. Například Erotická edice, vydávaná Přemyslem Plačkem v Pacově, se orientovala převážně na osvědčené autority románských literatur (Casanova, Boccaccio, Balzac, Prévost, Maupassant, de Laclos), ale byla vděčná i za domácí přispěvatele (např. Viktor Hánek: *Vlny rozkoše*, J. F. Karas: *Paní Snů*). Milovníky a sběrateli těchto knih nebyli pouze nudící se světáci, nýbrž i nonkonformní umělci (např. známý bouřlivák S. K. Neumann).

Erotická literatura si vypěstovala i svou plebejskou, konzumní větev. Např. erotická edice, příznačně nazvaná *Venušiny povídky*, vydávaná Janem Toužimským, byla ve výběru autorů nenáročná. Nechtěla být ničím víc než lehkým dráždivým počtením a slibovala *nesčíslné zápletky, jež sprádá láska, roztomilé intimnosti a takřka francouzskou boulevardní pikanterii* (jakmile měl ovšem pořadatel pokušení přesáhnout do sféry pornografie, zasáhla bdělá cenzura a příliš otevřené líčení milostných hrátek nemilosrdně zkonfiskovala).

Z domácích mladých autorů se erotickou literaturou zabývali zejména již zmíněný Q. M. Vyskočil a V. Hánek. Střídmější Hánek kráčel ve šlépějích K. Hlaváčka a J. Karáska ze Lvovic. Usiloval o kultivovanou secesní prózu, v níž erotika sice dominovala, ale byla propojena, byť často vnějškově, s dalšími významovými okruhy (zejména, po vzoru secese, transcendentálními – smrt, zbožnost, mystika). Vyskočilovy prózy jsou pojaty daleko účelověji a jsou také daleko bombastičtější vyšperkované přebujelými atributy dobového prestižního „moderního“ stylu.

Vstali téměř zároveň zachvácení vzájemnou žádostivostí. Přiblížovali se pak k sobě jako slepci, až prsty jednoho dotekly se přátelských. Tento prvý, plachý dotek sesteronásobil jejich víru. Víru, která byla stejně mocná, ba mocnější než žádost smyslů.

Jejich těla, alespoň pro jejich fyzické vjemy, zdála se býti spálena zázračným plamenem citu nadpřirozeně zmohutnělého.

Liliana oblečena byla ve svůj bílý, chitonový šat, který něžně kouzlil lahodné linie jejího křehkého těla a na ramenou sepjal byl zlatými řetízky.

A jak mladá žena uplynula lehkým nahnutím svého útlého prsu do objetí Viktorova, řetízky sesunuly se a roucho její spadlo k jejím nožkám jako mrtvá labuť k nohám Lediným.

Jedna a táž vroucí myšlenka, tající stejnou touhu spojila pak oba. Myšlenka, která podepřena nezlomnou důvěrou, stala se sama v objetí jejich činitelem nejsilnějším.

Uplynula dlouhá blažená chvíle. Hvězdy jakoby vyrostly v údivu nových těchto milenců nového náboženství. Všechny květy vydechovaly vůně nejlíbeznější... vody líbaly břehy v sladkém roztočení... oblaka splývala.

Liliana omdlela.

Její city byly vyčerpány ve všech pramenech. I Viktor byl duševně vysílen. Leč, když zpozoroval Lilianino zemlění, ač sám sláb myšlenkovým vyčerpáním, uchopil přece svoji ženu do náručí a odnesl na lůžko. Usmívala se záhadně jakoby již vstříc tajemnému malému cizinci, který byl právě počat vznešenou touhou této chvíle.

Byla tak uchvacující a krásná, že Viktor v zbožném údivu klekl před tímto bohem nového náboženství.

Bylo slavně v jeho duši.

Největší a nejčistší sen lidského srdce dočkal se dnes svého uskutečnění: Slovo tělem stalo se!

(Q. M. Vyskočil: *Sonata eroica*, 1910)

Uvedená scéna milostného spojení je prošpikována secesní dekorativností, počínaje hrdinčiným splývavým oblečením, přes obřadná gesta milenců až po spoluúčinkování hvězd, květů, vod a oblak. Sex je tu dobově příznačně pojat jako něco vznešeného a zároveň smrtícího (byť hrdinka pouze omdlí). Vypjatá zbožnost má být protiváhou erotické otevřenosti. Autor na jedné straně bez

váhání líčí všechny základní varianty sexuální perverze, zároveň však – v duchu secesního kultu „splynutí duší“ – opěvuje čistou duchovní lásku a ostře odsuzuje mimomanželské styky. Do jisté míry šlo jistě o pragmatickou úlitbu běžné dobové morálce, již bylo nutno v oblasti „lívivé“ spotřební četby brát v potaz. Nicméně v autorově přepjatém moralizování se nepochybně zračí i něco obecnějšího – podvědomá obava revoltujících autorů z narušování jednoho z nejsilnějších stávajících tabu a nejistota v tom, kam až je možno v otevřenosti pojmenování zajít.

Erotická literatura jakožto spíše pánská záležitost vlastně ani do dějin zamilované četby nepatří. Jenže erotika postupně pronikala i tam a stávala se, byť pomalu a nesměle, součástí chování zamilovaných stejně jako někdejší stisky rukou a cudné polibky. Příznačně tomu tak bylo nejprve v produkci mužské.

Již zmíněný Q. M. Vyskočil nebyl pouze jedním ze zakladatelů české erotické literatury, nýbrž také zasloužilým pracovníkem na poli zamilovaného románu. Kromě toho, že napsal řadu úspěšných opusů, řídil v l. 1914–1920 jednu z prvních knižnic tohoto žánru, nazvanou příznačně V dámském budoáru. Pod tímto pikantním titulem se ovšem neskrývala dráždivá četba, nýbrž docela seriózní milostné romány. Vedle pořadatele edice tu byl dán prostor hlavně ženám (vyšel tu mj. autobiografický román H. Malířové *Popel*), dále prózy dnes zapomenutých autorek J. Tuhaňské a M. Levé). Ale publikoval tu i secesní eklektik Emanuel z Lešehradu. Fakt, že všechny svazky edice byly bohatě ilustrovány, svědčí o tom, že byla koncipována jako sbírka atraktivní, široce přístupné četby pro ženy.

Jak je z uvedených jmen zřejmé, Vyskočilova edice nesledovala spotřebně oddechovou linii ženské četby, založenou u nás Krásnohorskou, nýbrž daleko spíše navazovala na Lužickou svou snahou o spojení umělecké ambicióznosti se čtenářskou atraktivitou. Výsledkem byl, jak jinak, kompromis, jež bychom zejména v případě Vyskočilových prací mohli nazvat salonní, mondénní prózou. Šlo o jakýsi pandán k maroldovsky elegantním lívivým ilustracím, jež zdobily měšťanské rodinné listy typu Zlaté Prahy.

Styl Vyskočilových románů je hladký, čtenářsky schůdný a přitom přiměřeně diferencovaný. Vychází v zásadě z realistické prózy (hlavně snahou po důkladném zachycení prostředí i častým sklonem k žánrovitosti), je však zároveň prosycen secesní lyrič-



Uchopil ji za ruku a přinutil, aby na něho pohlédla.

69
ností. Pozornost vypravěče tu není cele soustředěna na peripetie milostného příběhu, zbývá mu prostor na relativně obsírné vylíčení jeho okolí a pozadí. Na řadě míst se dokonce rozbíhá k poměrně podrobným cestopisným odbočkám (hrdinové totiž pro zpestření scenerie rádi a často navštěvují atraktivní místa – Itálii, ale i Skandinávii ap.); prozrazují, že autorovi šlo i o čtenářovo poučení. Přirozeně nechybí morálně výchovná tendence, ostře brojící proti mimomanželským vztahům a adorující posvátnost rodinného krbu. Přimysleme si ještě líbivé (a přitom nijak křiklavě barvotiskové) ilustrace – a máme před sebou ideální četbu pro secesní dámu, spočívající na plyšové pohovce měšťanského salonu.

Thýra vydechla, jako by shodila ze sebe těžkou duševní tíži svým přiznáním. Přistoupila poté blíže, těsně blízko k Valonovi a zašeptala:

„Vidíš, že vše učinila jsem pouze z veliké lásky k tobě. Odpouštíš mi proto?“

„Což mohu jinak?“ zvolal. „Vždyť i já tě miluji, třebaže je zradou tato láska, vždyť i já po tobě žíznil, třeba z tvých rtů kane jed do číše mého života.“

Strhl ji znovu na svá prsa, dychtivě vraceje jí její polibky.

„Není viny, kde rozhodovala láska!“ šeptala.

„Láska! Láska!“

Venku dosud hospodařila bouře, než její vláda rychle chýlila se ke konci. Vysílila se nepochybně, neboť podceňovala obranu napačené země. Nepožaté ještě obilí sklonilo sice své klasy a chochoły, ale pružnost stébel vzdorovala šťastně útokům vichřice, jež mezi nimi se proplétala jako rozběsněný had.

A jako venku i zde umdlávala bouře dvou rozvášněných niter.

Blížilo se k polednímu.

Bylo konečně nutno vystřízlivěti z opojení.

Ještě polibek, ještě objetí, horké, svědomí spalující objetí, načež vrátil se Valon do svých pokojů, aby se schystal k polední přesnídávce.

Srdce dosud mocně mu bušilo.

Jeho bytost z kořene byla vyvrácena.

Jaký to byl den a jaká noc, jež následovaly po jitřní oné projížďce! Kdo by uvěřiti mohl, spatřiv tichý, zraku se neutírající zámeček



BOH. BRODSKÝ

JEJÍ HŘÍCH.
STARÁ ROMANCE.

71
baronky Lichtové, že je v něm skryto tolik záhadných plamenů a tolik vášnivých vzednutí, že stačí jediná jiskra, jediné zavanutí, aby vznítilo se i zakolísalo též nitro dosud tak odmítavé ke všem svodům a pokušením jako bylo Valonovo?! A přece pod operlenými keři a mlčelivým mramorem skryty byly ohně a běda tomu, kdo přešel nad nimi!

Z tajemných skrýší vyšlehly, celou bytost zasaženého rázem prosytivše, načež marno bylo již zápasiti s nimi a brániti se. Vytrvalé jako útok mořských vln, přemohly i nejpevnějšího. Zakolísal tak i Richard Valon, vyspělý v počestné oddanosti k Janě, a jakmile jedenkrát podlehl zmatku a něžnému násilí rozkošnického okolí, byl už neodvratně ztracen.

Dosud cítil sice výčitky svědomí, leč opojení smyslů bylo silnější jeho vůle. Až příliš sladký jed lpěl na rtech Thyřiných! Až příliš dráždivá, rozum obluzující měkkost v jejím objetí.

Nebylo možno nezatoužiti znovu po něm každému, kdož je zažil, třeba rozum našeptával studená proroctví o zotročení a zatarasených cestách zpět do nezvířené, zrazené minulosti.

Vášeň, příliš krutá jako sladká, příliš nepřírozená jako neznámá, lákala vždy znovu a znovu k čiším, z nichž místo zlatých perel šlehaly plameny...

(Q. M. Vyskočil: V opojení slávy a rozkoše, edice V dámském budoáru, sv. 3, 1915)

Jak patrně, svět zamilovaného románu se skutečně výrazně proměnil. Vstoupila sem nejen erotika, ale ruku v ruce s ní i psychologie. Ne že by hrdinové starších děl neměli žádné myšlenky a pocity. Ty však byly počestné a tiché (jako u Lužické či Krásnohorské), popř. romanticky vznícené (jako u Marlittové). S Vyskočilem a obdobnou produkcí však i do populární četby proniká nitro moderního člověka, zmítané vášněmi a rozpory, přirozeně pouze do té míry, aby to čtenářky, uvyklé dosud naivní sentimentalitě, spíš vzrušovalo, než děsilo.

S tím souvisí další změna: v tomto typu zamilovaného románu se happy end nekryje se svatbou. Ta bývá zpravidla uprostřed (někdy dokonce na začátku) a není tu všelékem, nýbrž zdrojem mnoha potíží, zejména když se jí překryjí povahové rozdíly snoubenců či nedořešené vztahy k dalším potenciálním partnerům. Marná sláva, Vyskočilův zamilovaný román je „moderní“, a tudíž psychologický

72 (byť jde o psychologičnost z hlediska vysoké literatury eklektickou), a proto tu překážky milostného štěstí nejsou vnější, nýbrž povýtce vnitřní. Zamilovaný román se tak mění v román manželský, přesněji řečeno v román manželských krizí. I to je odrazem doby, jež dosud navenek idylický vztah mezi oběma pohlavími řádně zproblematizovala a uvedla do umění ženu-vampa a přízrak rozvrácených rodin. Tak se i v zamilovaném románu – byť zprostředkovaně a s jistým nutným zpožděním (nezapomínejme, že zmíněná edice začíná vycházet až v roce 1914, kdy už iniciativní proudy dobového umění začínají směřovat jinam) odrážejí Strindbergova Slečna Julie, Tolstého Kreutzerova sonáta a Ibsenova Nora. I happy end byl v tomto typu zamilovaného románu poněkud pozměněn: neodehrával se u oltáře, nýbrž zpravidla u dětské kolébky, jež se stala tmelem soužití, narušeného předtím mimomanželskými vzplanutími.

Někdy se ovšem čtenářky nedočkaly happy endu vůbec jako např. ve Vyskočilově tklivém románu Anděl, v němž hrdinka zemře na tuberkulózu a její zešlévší manžel se v honbě za přeludem své zbožňované ženy utopí v jedné z benátských lagun. V stylizaci závěru se naplno projevilo Vyskočilovo okouzlení secesní ornamentálností a exkluzivitou novoromantických scenerií:

Zjev v člunu ještě více té chvíle zazářil a malá, bílá ruka pokynula Duhanovi na uvítanou, posílajíc mu současně rozkošný vzdušný polibek.

Tu již Ondřej neodolal. Rychle uchopiv náruč květů, po mramorových schodech spěchal vstříc své ženě, tolik toužené, tolik zbožňované.

Gondola dojížděla, až stanula posléze u schodiště paláce. Píseň současně doznívala:

„Přijď, buď mou...“

„Jarmilo!“ vykřikl Duhan znovu nadpřirozeně mocným hlasem, načež, učiniv ještě krok kupředu, bez hlesu sklouzl do tiché, stříbrné hlubiny —

Zmíněné řešení závěru nebylo ovšem zcela protitradiční, neboť „slzavá“ varianta milostného příběhu o lásce až za hrob byla ženskému románu rovněž vlastní (platilo to zejména pro jeho „literárnější“ a ze starší tradice vycházející odnože).

Q. M. Vyskočil nebyl na počátku 20. století jediným pěstitelům románu manželských krizí. Dalším oblíbeným autorem se stal Bo-

humil Zahradník-Brodský. Ten sice vstoupil do literatury jako vážný prozaik realistického typu, aspirující na podrobné zpodobení rozmanitých sociálních a profesních prostředí (v tom byl eklektickým, leč dosti dovedným následovníkem M. A. Šimáčka či K. M. Čapka-Choda), avšak záhy zamířil do sfér populární četby. Zatímco ve Vyskočilových románech šlo o erotismus výrazně secesního ladění, u Zahradníka-Brodského je pojetí erotiky ovlivněno především vlnou vitalismu, jež „velkou“ literaturou proběhla v letech první světové války.

Nejvýrazněji se vitalismus obtiskl v románu Hlas krve, z něhož jsme citovali v úvodu. Jde o příběh intimního života mladého sedláka, posedlého touhou po vlastním dědici rodového majetku. Ta se stane kamenem úrazu jeho jinak šťastného soužití s požitkářskou Józou. Manželské rozpory, zapříčiněné nenaplněnou touhou po dítěti, vženou Józu do náruče proslulého zhýralce, jemuž se záhy podaří to, o co se marně pokoušel manžel. Józa chce svému nenarozenému dítěti zajistit legitimitu kvapným návratem do manželské ložnice, avšak vše se prozradí a nešťastná cizoložnice končí sebevraždou. Zrazenému manželovi nezbyvá, než se poohlédnout po vhodné matce pro své dítě v nejbližším okolí a záhy ji nalezne ve své mladičké, pro mateřství naladěné služce. Jak je z nástinu fabule zřejmé, erotismus tohoto románu je prost secesní delikátnosti. Žádná tajemná přitímní přepychových paláců, žádné orchideje, vonné masti či splývavá, zlatem protkávaná roucha, nic z těchto rekvizit nezbytných pro pojetí lásky jako uměleckého obřadu svého druhu. V románu Brodského vládnu základní instinkty, milostná objetí hrdinů jsou stejně pudová a prostá jako jejich živelné přimknutí k půdě a odehrávají se ve voňavé kupce sena či v teplém šeru stáje.

Román Hlas krve chtěl ovšem být nejenom atraktivní erotickou četbou, nýbrž také psychologickou sondou do duše venkovského člověka spjatého s přírodou (souvisel tím s počátky ruralismu, ale také s vitalismem Šrámkova Těla). Ve svých pozdějších románech už Brodský využíval erotickou tematiku daleko účelověji: jako lákadlo pro čtenářky dychtící po pikantních love story. Takový je např. román Bouřlivý západ, historie erotického pokoušení mladičké manželky postaršího továrníka, sváděné na letním bytě jejím sousedem, pohledným a v lásce zkušeným inženýrem. Autor tu obširně líčí růst hrdinčiny *náruživé dychtivosti vrhnouti se také do*

74 *toho žhavého proudu vybičovaných vášní a rozjásati se nespoutanou náruživostí. Ctnost nakonec zvítězí, k cizoložství nedojde, nicméně erotická obraznost čtenářek si tu přijde na své. Zde už jsme cele v hájemství populární ženské četby, u jakési „mládeži nepřístupné“ varianty zamilovaného románu.*

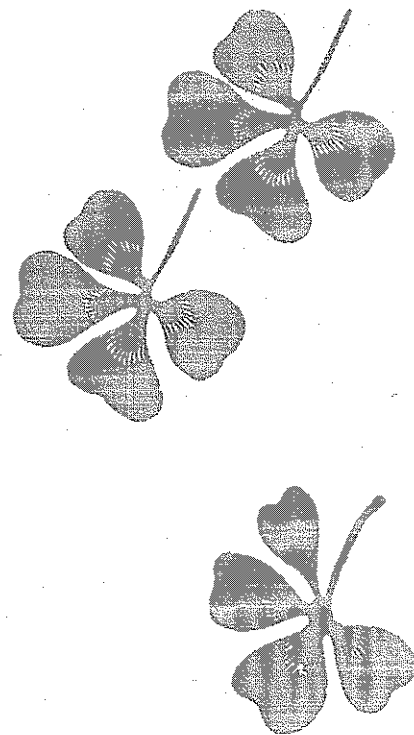
Pozoruhodné jsou přitom dvě skutečnosti. Podobně jako Vyskočil i Brodský si libuje v navozování eroticky vznícené atmosféry, avšak jde výhradně o erotiku zaštitěnou právoplatným oddacím listem. Jeho ideálem proto není žena-vamp, nýbrž pečlivá hospodyně, jež v intimním ložnicovém příšeří umí dát průchod své spontánní vášnivosti, avšak ráno je opět pokornou a oddanou manželkou.

Dnes byla rozkošnou, starostlivou ženuškou, starající se o pohodlí milovaného muže. Její výraz byl také zcela jiný. Sice i dnes její oči hořely plameny touhy, ale na tváři byla tichá radost, sladké roztoužení a ostýchavá snaha, aby byl spokojen. (Hlas krve). To spolu s výraznou moralistní tendencí vysvětluje dvě na první pohled neslučitelné skutečnosti: Brodského vypjatý erotismus a zároveň jeho patriarchální konzervativismus (nezapomeňme, že začínal jako přispěvatel katolických periodik).

A konečně – podobně jako u Vyskočila a jiných autorů eroticky exponované prózy – se i u Brodského objevuje zjevná tendence k zastírání erotické otevřenosti poukazem na duchovní aspekty milostného vztahu. Tak např. cynický inženýr Nohava v románu *Bouřlivý západ* opěvuje hrdince krásu okamžiku, kdy se *vaše duše s mou sblíží*, ačkoliv je zcela zřejmé, že o splynutí duší se mu nejedná. A tentýž výtečník odůvodňuje pikantní výzdobu svého příbytku nikoli jako chlípník, nýbrž jako ctitel umění: *Obrazy jsou vesměs originály výborných mistrů a nemám je pouze pro zvýšení své rozkoše, ale také pro zvýšení uměleckého prožitku. Světelná hra barev a delikátní formy jsou klasické a jednou budou obrazy vysoce ceněny.* Toto přímo ukázkové zastírání erotické dráždivosti zdůrazněním „vyššího“, duchovního či kulturního aspektu erotična svědčí o tom, že přes veškerou odvážnost byla sexuální tematika ještě hluboko ve 20. století pocíťována řadovými autory jako tabuizovaná.

Jestliže knihy Q. M. Vyskočila jsme označili za salonní variantu zamilovaného románu, pak prózu B. Zahradníka-Brodského (zejména tu meziválečnou) bychom mohli nazvat variantou konver-

začně psychologickou. Mezi Vyskočilovými a Brodského románky 75 je obdobný rozdíl jako mezi secesní dámou v šatech s vlečkou a paprličkem nad hlavou na jedné straně a chlapecky štihlou, nakrátko ostříhanou girl s cigaretou v rudě nalíčených rtech na straně druhé. Jde o dva světy, o dva zásadně odlišné životní styly, mezi nimiž zeje propast první světové války. Po ní se Eros v zamilovaném románu už definitivně zabydlel, a to v mnoha podobách: od té nejkrotší až po dráždivý erotismus pikantního čtení.



O neúspěšné dekadentce

MARYŠA ŠÁRECKÁ
(1890-1958)



V mládí měla všechny předpoklady k tomu, aby uspěla: vyrostla v dobře situované a kulturně založené pražské rodině, obklopena láskyplnou péčí. Na tehdejší dobu měla i velmi dobré vzdělání: vystudovala Minervu, učila se soukromě cizím jazykům. Byla zjevně talentovaná, a navíc velmi půvabná. Co víc si lze od života přát?

Jmenovala se vlastně Marie Bosáčková, jenže to se adeptce literatury zdálo málo reprezentativní. Proto si zvolila zvučný a nápadný pseudonym (jméno Maryša se jí líbilo pro svou sílu a energii a příjmení Šárecká si vybrala údajně proto, že v dětství ráda chodila na procházky do Divoké Šárky, nicméně svou úlohu tu asi sehrála i zvuková nápadnost takto zkombinovaného pseudonymu). Debutovala v r. 1908 knížkou drobných próz, kterou jí vydal její pozdější snoubenec, dr. A. Veselý. Prvotina Šárecké se stala malým skandálem, neboť byla v líčení erotických vztahů svých hrdinů otevřenější, než bylo tehdy zvykem, nadto autorkou, jíž bylo pouhých osmnáct let. Jedna z próz totiž popisovala sexuální muka mladého malíře, jehož odloučení od přítelkyně nechalo napospas přirozeným mužským potřebám. Šárecká se nerozpakovala přirovnat svého hrdinu k plemennému býkovi a vyvolala tím bouři – zejména v ženském tisku. Ten si dokonce kladl otázku, jaký smysl má těžce vybojované právo dívek na vzdělání, nese-li tako-

véto ovoce. Mladá autorka mohla být spokojena. Mluvílo se o ní a co na tom, že ne příliš příznivě. Později se svěřila: *Mým dětským snem byla sláva, neboť nedovedla jsem si jinak představit vliv jediného člověka na dav a vynikající roli, po které jsem toužila.*

Maryša Šárecká ovšem byla nejenom ctizádostivá, nýbrž také pracovitá a vnímavá ke kulturním podnětům, jež ji obklopovaly. Orientovala se jednoznačně na moderní prozaické proudy. Už její prvotina se nesla na vlnách symbolistně-dekadentní stylizace, jak to ostatně signalizoval už sám název *Stín padl na duši*. Následovala čtveřice povídek *Bolestné oběti* (1913), jež chtěla být artistní secesní prózou, líčící citové krize moderních lidí. Zatímco debut Šárecké byl ve znamení delikátní soumrácnosti *Moderní revue*, je v této knize patrný zejména vliv R. Svobodové stejně jako v následujícím románu *Hlubiny štěstí* (1917), zobrazujícím složitou pouť citlivé a vzdělané mladé ženy z vyšších vrstev za nalezením smyslu života.

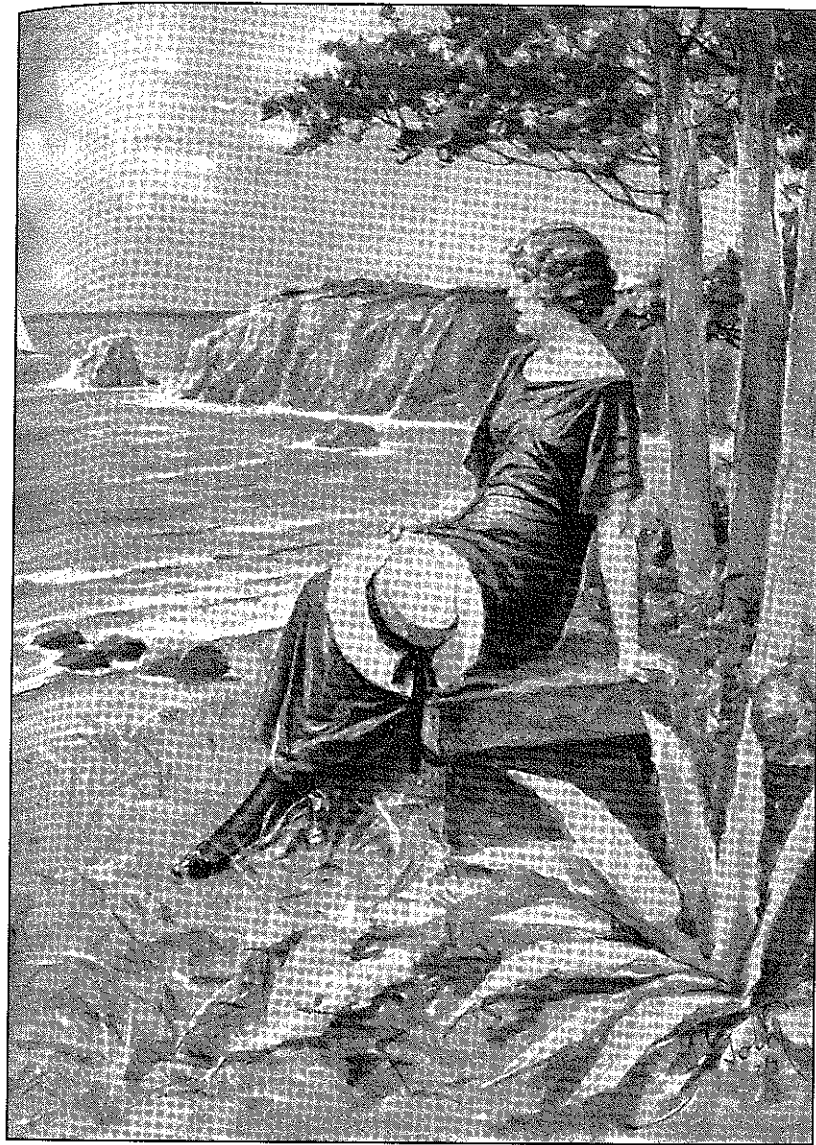
Kdyby byla Šárecká napsala a vydala uvedené tituly o deset let dříve, zařadila by se tím možná k průkopníkům české moderní prózy. Jenže v dějinách umění žádná kdyby neplatí. V době, kdy Šárecká vstupovala do literatury, nebyla už témata, jež ve svých prózách nastolovala, ani postupy, jichž užívala, žádnou novinkou. Naopak, pomalu ale jistě se stávala součástí dobového paradigmatu, zatímco průbojná tvorba už směřovala jinam. V očích začínajících a po slávě bažících literátů fungovala ovšem secesní styllová norma jako vizitka kulturní vyspělosti a jako vstupenka do „lepší“ literární společnosti. Šárecká nebyla v tomto obdivném následování prestižních stylových norem vůbec výjimkou, a co víc, byla eklektičkou opravdu dovednou a kultivovanou. Kritika však reagovala na nepůvodnost jejich děl zvláště podrážděně, snad proto, že její prózy byly tak hladké a zaokrouhlené; že v nich nebyla ani stopa po osobitém tvárném úsilí. Šárecká prostě měla potřebu psát, věděla dobře, jak by měla „moderní“ prestižní literatura vypadat a tuto představu dovedně realizovala.

Kýžené uznání se ovšem nedostavovalo. Pravda, publikovala pravidelně v zavedených revuích po boku slavných autorů, kritika sledovala všechny její práce, avšak nijak je nevyzvedla z toho obrovského množství vydávaných knih. A tak se pomalu objevovaly příznaky osobní krize, časově téměř shodné s vypuknutím první světové války. Bylo jí pětadvacet a přes svou atraktivnost

78 byla stále ještě svobodná. Měla už za sebou slušnou řádku prací, ale jejich odezva byla minimální. Zdánlivě ideální předpoklady, s nimiž vstupovala do života, se zatím patřičně nezhodnotily.

A právě tehdy se seznámila se spisovatelem A. Mackem a rozvínil se mezi nimi podivuhodný vztah, svědčící o tom, že Šárecká rozhodně nebyla ženou tuctovou. Těžko říci, co vlastně k sobě poutalo elegantní slečnu z dobré rodiny a plachého básníka, který se navenek jevil jako ošumělý podivín s rozcuchaným plnovousem, s kapsami oblýskaného pláště plnými vzácných antikvárních tisků, jemuž silná nahluchlost bránila v plynulé komunikaci s okolním světem. Nadto byl Macek v té době bezmála padesátiletým otcem rodiny a Šárecká zase zasnoubena s věkově i sociálně přiměřeným partnerem. V žádném případě tu nešlo o běžný milostný vztah: Ona zřejmě stárnoucího umělce okouzila svým pěstěným půvabem, spojeným s duchaplností. On ji podle všeho dojímal tichou obdivnou láskou, jež si nic nenárokovala: *Nesmírně mne těší, že mohu já, ubohé, osudem rozmazlené dítě, býti něčím Tobě, který jsi tolik trpěl a v sobě prožil. To, co pro Tebe cítím, není vzplanutí, ani žádný rozmar, je to prostě vděčnost, vědomí vnitřní příbuznosti, jaké jsem nenalezla u nikoho a potřeba vnést trochu něhy a posily do Tvého života.* A jinde ho ujišťuje: *Znamenáte velmi mnoho v mém životě a netřeba Vám toho ani říkati, poněvadž jste to vytušil. Snad jiní muži mohou mi býti přáteli, kamarády, milenci, ctiteli, ale tím, čím jste Vy, nemůže mi býti žádný.* Jak vidno, Šárecká si od svého vztahu s Mackem slibovala mnoho. O čtvrtstoletí starší básník jí měl být duchovním vůdcem a literárním rádcem. Jeho listy stejně jako rukopisné básně, které jí psal, si pečlivě schovávala, majíc snad obdobný plán na jejich literární využití jako Svobodová stran své korespondence se Šaldou.

Její dopisy manifestují touhu být pojímány nikoli jako běžné dopisování, nýbrž jako dialog dvou tvůrčích duchů. Šárecká tu mimo jiné kreslí svůj autoportrét, stylizovaný v duchu dobových myšlenkových proudů: *Není pro mne předsudků ani zákonů společnosti, a nebude snad již ani nových zklamání. Nepřipustím nikdy, aby mne lidé něčím udělali, já sama se udělám tím, čím chci býti.* Šárecká sice nebyla feministkou (na to byla příliš koketní krasavice), ale odmítala se chovat v souladu s konvenčními představami o ženské počestnosti. Pečlivě a s rozkoší buduje v dopisech Mackovi svůj image „nebezpečné“ mladé ženy, nechávající se



80 vozit v automobilech svých známých, toulající se v hedvábných šatech po parcích s otci počestných rodin a zlíbavší při společenské návštěvě v Lucembursku dle románských zvyklostí celou městskou radu. Nezakrytě se těší „špatnou pověstí“, kterou prý po Praze má. O případné svatbě se vyjadřuje s despektem, jenž však také mohl být zástěrkou pro zcela tradiční ženskou hrůzu ze staropanenské osamělosti. *Špatně se vdáti nemohu, protože jsem příliš křehký květ, který by se zlomil v existenčním zápase, a dobře nechci z hrdosti,* napsala svému příteli.

Šárecká však nechtěla Macka pouze okouzlovat svým šarmem, nýbrž potřebovala s ním především sdílet své tvůrčí problémy. Uporně ujišťovala sebe i jeho, že má ještě šanci se dále rozvíjet: *Vím, že rostu, že rozkvetu jako květina nebo strom v určité chvíli, a že pak je mou povinností vydati plody.* Zároveň cítila potřebu omlouvat až podezřele maloměšťáckou pohodu svého života i svou nechuť k trýznivým životním prožitkům: *Vy také jistě prominete, že žijeme trochu měšťácky, snad i hodně, ale pro mne je to příjemný kontrast. A v takovém ovzduší klidu a starých forem vyvinu se lépe než tam, kam příliš zasahují paprsky života, jež mohly by mne sežehnout.* Kdoví, snad to byla právě tato jistá duševní pohodlnost zhýčkané krasavičky, její podvědomý strach před životní autenticitou a záliba v jistotě „starých forem“, jež jí znemožnily – přes její nespornou slohovou dovednost – dobrat se skutečně silného uměleckého díla. V tomto směru zklamal i vztah s A. Mackem, udržovaný ostatně Šáreckou v bezpečných mezích intelektuálního souznění.

Po vzoru svého staršího a umělecky zdatnějšího přítele se od prózy obrátila k poezii; zde však byly výsledky jejího úsilí ještě daleko spornější. Poněkud překvapivě, vzhledem ke své jednoznačně modernistické orientaci v próze, se tu opřela především o lumírovskou poetiku, v té době již značně zakonzervovanou. Pokusila se ovšem i o následování Mackova příkladu v hymnických básních psaných volným veršem. Po letech se dokonce vyskytly domněnky (měly zdroj v Mackově rodině), že básník umožnil Šárecké publikovat pod jejím jménem své verše, nicméně důkazy pro toto tvrzení chybí. Jisté je, že intenzivní vztah trval zhruba rok (1915-16) a už se nikdy neobnovil v původní síle (ostatně Macek v r. 1923 předčasně zemřel).

Poválečným vpádem jazzového věku skončila éra belle époque a s ní vzal zasvé i ideál secesní dámy, jež Šárecká tak půvabně

81 ztělesňovala. Bylo třeba začít nový život. Někdejší mondénní krasaviče se stala úřednicí ministerstva zahraničí, kde využila svých dobrých znalostí francouzštiny při redigování bulletinu Gazette de Prague. Provdala se také, a to za usedlého admirála ve výslužbě Bořivoje Radoně, muže o třiadvacet let staršího než ona, jenž jí poskytl láskyplné zázemí a umožnil jí hodně cestovat.

Celkové zklidnění jejího života se promítlo i do přístupu k literatuře. Podle všeho si uvědomila, že mezi tvůrčí špičku se jí už proniknout nepodaří, ale že tu existuje rozlehlá oblast četby středního proudu, v níž by se se svým lehkým perem mohla dobře uplatnit. Opustila éterický ideál artistní prózy plné filozofických úvah a kulturně historických reminiscencí a začala psát s myšlenkou na řadového čtenáře. Nešlo přitom o ryze konzumní čtivo s obsahem okleštěným na prosté dějové schéma, nýbrž o prózu, jež přes svou čtenářskou přístupnost zůstávala stále literaturou – tedy o skutečný „střední proud“, jenž tvoří základnu literárního života každého období.

Nejčastějším tématem těchto jejích próz se stala – jak jinak – láska, tradiční oblast zájmu ženských autorek. Postupně napsala dva svazky milostných povídek (*Bettina* 1921, *Tichá láska* 1925). Druhou z nich věnovala svému manželu, vyznávajíc se z potřeby napsat *sentimentální knížku, vyslovit tu tichou lásku prostých srdcí, která je v životě něčím obyčejným, ušlapaným a na dně ztaženým.* Ve skutečnosti však nešlo o žádné prostínečné příběhy, nýbrž o apartní historie, odehrávající se většinou v atraktivním prostředí šlechtických salonů, či v exotických přímořských krajích. Záliba v cizozemské scenerii se objevila i v jejím psychologizujícím románu *Žebrák lásky* (1921), odehrávajícím se v Lucembursku, jež autorka znala z vlastní zkušenosti. Vedle toho ale napsala také tklivý milostný příběh z venkovského prostředí *Osířelá* (1924), připodobňujíc se tu autorkám zcela jiného ražení. Její působení na poli zamilované prózy se uzavřelo objemným románem *Za uměním*, jež vydala za okupace pod jménem Marie Radoňová (zřejmě proto, aby unikla bdělému oku protektorátní cenzury, u níž měla vroubek za své vlastenecké sklony).

Šárecká ovšem nebyla typickou autorkou ženské četby, vyžívající se pouze v zamilovaných historiích. Vrcholem jejího díla je bezesporu půvabná a neprávem zapomenutá kniha *Pod Svatou Horou*, v níž kronikářským způsobem líčí život drobných živnostníků v Příb-

82 rami v polovině 19. století a jež má autobiografický základ (inspirací pro hlavní postavu byl autorčin otec). Mimoto se Šárecká „našla“ v žánru popularizačních kulturně historických prací, jež byly kompilacemi z cizojazyčné literatury. Mohla tu vhodně zužitkovat svou až megalomanskou potřebu psaní. Nadto takovéto publikace na tehdejší knižním trhu chyběly, a byly proto vítány a oceňovány. Maryša Šárecká tedy konečně našla své místo v literatuře. Ponechala si sice expresivní pseudonym z dob výbojné mladosti, ale odložila své někdejší ambice a stala se pilnou udržovatelkou literárního života.

Život M. Šárecké, plynoucí od dětství klidně a spokojeně, vyústil v závěr přinejmenším nahorklý. Patřila k těm, jejichž svět rozbily dějinné zvraty posledního padesátiletí. Začalo to předčasným pensionováním za okupace (v důsledku zákona znemožňujícího zaměstnávat vdané ženy). Záhy se přidružily potíže s protektorátní cenzurou pro vlastenecký tón jejích prací. Po skončení války sice osud ukázal stárnoucí spisovatelce laskavější tvář, ale ne nadlouho. Šárecká, ideově spjatá se zaniklou první republikou, byla odstavena z veřejného života a zbavena možnosti publikovat. Těžce si k stáru zvykala na ztrátu společenské prestiže, na hmotný nedostatek a na vykonávání domácích prací, jimiž se až dosud nezabývala. Obtížným, i když statečně snášeným břemenem se jí stala péče o manžela, jenž se s přibývajícím věkem změnil ze spolehlivé opory v bezmocného slepého starce. Zemřela za něj po něm, v roce 1958.

Její kniha *Ozářené krby*, líčící život v předních českých vlasteneckých rodinách 19. století, patřila v předlistopadovém období k vyhledávaným podpultovkám pražských antikvariátů. Jinak však Šárecká ze čtenářského povědomí zmizela. Nepotkal ji osud jejích šťastnějších kolegyně, jejichž masovou popularitu nedokázalo zlikvidovat ani dlouholeté oficiální umlčení.

Zdá se, že právě tvorba spisovatelů středního proudu je nejvíce vázána na dobu svého vzniku. Její čtenářská účinnost vesměs vyprchává se zanikáním literárních norem, jež ji vyvolaly v život. Co přežívá, jsou na jedné straně vrcholné umělecké výtvořiny s nadčasovou hodnotou, a na druhé straně populární četba, jejíž modely se proměňují jen pozvolna. Ale kdoví! Třeba se masová čtenářská obec unaví schematičností ryze konzumní četby a objeví skrytý půvab v daleko propracovanějším, „literárnějším“ stylu autorů typu Šárecké, zpřítomňujících nám, byť v zredukované podobě, vhodné pro oddechovou četbu, odkaz vyspělé prózy „zlatého“ meziválečného období.

Zlatý věk červené knihovny

příštího dne odběhl od práce a čekal na Gondu v lese, ležícím mezi santenským zámkem a vilou paní Řiny. Nemohl se od práce dostat dříve, než kolem poledne, kdy čekal, že se Gonda jistě bude vraceti domů. A usuzoval docela správně.

Nečekal ani dlouho a tu již zahlédl stíhlou jezdkyňu přijížděti bystrým klusem od vily paní Řiny k lesu. Ukryl se za stromy a čekal, až zabočí do lesa, a tu jí pak vstoupil do cesty.

Když ho spatřila, zarděla se poněkud, zastavila koně a pohlédla na mladého muže svýma čarovnýma očima.

„Dobré poledne, pane inženýre!“

„Dobré poledne, milostivá slečno! Zde vidíte inženýra, nedbalého svých povinností, který odběhl od práce a počkal si tu na vás jako zákeřník. Věděl jsem, že dnes dopoledne navštívíte paní tetu. Snažně a uctivě vás prosím, abyste laskavě sesedla a trochu se zde se mnou prošla.“

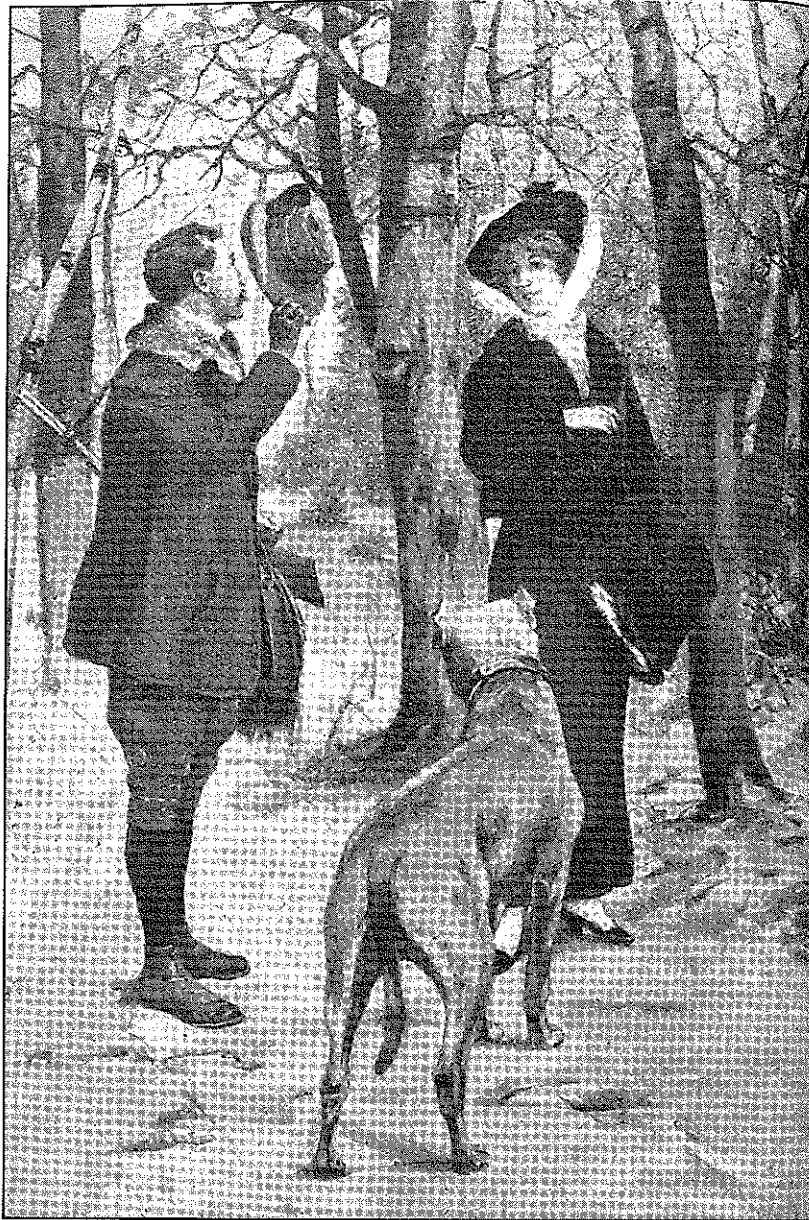
Usmála se na něj poněkud rozpačitě a chtěla jako obyčejně seskočiti se sedla bez jakékoli pomoci. Hanuš Leyden ji však zachytil do náruče a podržel si ji poněkud déle, než bylo naprosto nutno. A při tom jí hleděl do očí s výrazem vši něhy, kterou propůjčovaly jeho city k ní.

Zachvěla se pod dojmem jeho pohledu a snažila se rozpačitě vyprostit se z jeho náruče. Vzal jí mlčky z rukou uzdu jejího koně a upevnil ji na kmen stromu. Rovněž tak jí vzal i bičik a připevnil jej na sedle, a pak jí stáhl jezdeckou rukavici z pravé, nato z levé ruky. Byla tím sice velmi zaražena, nijak se však nebránila. Jenom se nejistě zeptala:

„Co to děláte, pane inženýre?“

„Rukavice by jen překážely. Chci mít vaši ruce bez nich a aby vám nemrzly, pevně a teple je sevru svýma rukama. Tak, nejdražší Gondo, a teď se mi podívejte do očí, ale pevně!“

Vyhověla mu, ačkoli se při tom hluboce zarděla a srdce se jí mocně rozbušilo. Odhodlaně vydržela jeho pohled, ač se jí při něm zmocňoval žhavý, dosud nepoznaný cit.



„Gondo, sladká moje Gondo, pověz mi, chceš-li se státi mou milovanou ženou,“ promluvil k ní vroucně. 85

Otevřela bezmocně ústa, promluvití však nemohla. A proto učinila jedinou věc, kterou teď učiniti mohla, nechtěla-li déle snášeti jeho pohled: ukryla hlavu na jeho hrudi a nijak se nevzpírala, když jí k sobě pevně přivinul.

„Gondo moje! Miluješ mne tak, jako já miluji tebe?“

Mlčky jen přikývla, aniž by se hnula nebo na něj pohlédla. Tu pozvedl její hlavičku, s níž se jí zatím svezla jezdecká čapka, a zahleděl se jí hluboko do očí. Zachvěla se mu v náručí, protože té chvíle zcela pochopila sladké tajemství lásky. Přitiskl jí rty žhavě a oddaně k ústům. Nebránila se, jenom se k němu přivinula úže a měla pocit, že je šťastna, nevýslovně šťastna...

(H. Courths-Mahlerová: Dcera druhé paní, 1932)

S romány Hedwig Courths-Mahlerové, hvězdy první velikosti na nebi populární literatury, vstupujeme do zlatého věku zamilovaného románu a dostáváme se k vlastní, žánrově vyhraněné podobě červené knihovny.

Jakým typem zamilovaného románu vlastně červená knihovna byla? Podívejme se na citovaný úryvek. Jde o hladce plynoucí, ryze bezproblémovou epiku: nic tu nechybí a nic nepřebývá, nic tu nezarazí a nic samo o sobě nezaujme. Všechno je tu comme il faut jako bezchybný zevnějšek elegantní dámy. Osou této epiky je děj, přesněji řečeno akce postav, jež jsou zařazeny do přiměřeného časoprostorového rámce, takže čtenář nemá pocit, že se odehrávají ve vzduchoprázdnu, ale není ani unavován rozměrnými popisnými partiemi. Vše je tu zobrazeno tak, jak to v románu obvykle chodívá: *štíhlá jezdkyně přijíždí bystrým klusem*, při náhlém spatření svého vyvoleného se pochopitelně zardí, aby posléze učinila obligátní gesto hrdinek zamilovaného románu, kladouc hlavu na mužovu hrud', zatímco on jí hledí *hluboko do očí*.

Ani zběhlejší čtenář však přitom nemá tak intenzivní pocit stereotypnosti zobrazení jako v řadě jiných případů. Styl Courths-Mahlerové je totiž přísně uměřený, s konvencemi se tu pracuje na lékárnických vážkách, tak, aby samy na sebe příliš neupozorňovaly. Pohlédme jen, jak opatrně autorka zachází s kořením každého zamilovaného románu – sentimentalitou. V celém úryvku najdeme jen jednu zdrobnělinu, emocionálně hodnotícími přívlastky se tu

86 také šetří a rovněž citové reakce postav jsou střídme. V tomto směru byly starší autorky typu E. Marlittové či V. Lužické rozhodně nezřízenější. Elegantní uměřenost stylu Courths-Mahlerové můžeme hodnotit jako příkladnou kultivovanost zrovna tak jako projev naprosté umělecké sterility (záleží na úhlu pohledu). Každopádně však její prózy znamenaly důležitý posun ve vývoji zamilovaného románu. Oč jde, vysvitne ze srovnání s E. Marlittovou, pramáti tohoto žánru.

Přestože německé literárně historické příručky (jež s příkladnou germánskou důkladností zaznamenávají i autory, nad nimiž náš odborník krčí rameny) píšou o Courths-Mahlerové jako o následovnici E. Marlittové, je mezi základní spisovatelskou intencí obou autorek výrazný rozdíl.

Marlittová reprezentuje ještě ono prehistorické údobí žánru, kdy byl zamilovaný román pocítován víc jako literatura než jako čtivo. Jeho autorky sice myslely na očekávání svých čtenářek, nicméně stále ještě „trpěly“ přemírou literárních ambicí. Proto toho v jejich prózách tolik „přebývá“. Vzpomeňme jen na vanutí velkých idejí v milostných scénách Marlittové. V románech Courths-Mahlerové se s ničím podobným nesetkáme: její hrdinové se o svatební noci rozhodně nezamýšlejí nad věselidskými problémy, nýbrž cele se věnují svým partnerkám. Romány Mahlerové jsou totiž striktně uzavřeny do sféry soukromých problémů svých hrdinů a nemají ani výraznější výchovné ambice. Nejsou prostě ničím víc než četbou pro ukrácení dlouhé chvíle.

Tato žánrová vyhraněnost je zřejmá i z proměny titulu. Zatímco názvy zamilovaných románů starších autorek byly buď žánrově neutrální (V. Lužická: V bílém dvorci, E. Marlittová: Hraběnka Gisela), či dokonce sugerovaly představu „vysoké“ literatury, zabývající se velkými dobovými problémy (V. Lužická: Na zříceninách), tituly románů Courths-Mahlerové jsou jednoznačnými vinětami červené knihovny: A nemilovali se, Láskou to nazývají, Čistá láska, Žel a vítězství lásky, či méně okatě Griseldin sen, Román krásné Dory, Magdin osud.

Hedwig Courths-Mahlerová měla v sousedním Německu postavení skutečné královny ženské četby. Tato rodačka z Lipska, jež jímž pozdějším domovem se stal Berlín, manželka textilního výtvarníka, proslulá jako výtečná kuchařka a vzorná hospodyně, napsala během svého života přes 200 románů, otiskovaných od po-

87 částku 20. století až do její smrti v r. 1950. *Paní Courths-Mahlerová jest miloučká příjemná dáma, obraz čistého ženství, typ ženy minulých, zlatých časů*, napsal časopis Hvězda v r. 1926. *S mírným úsměvem uprostřed své šťastné měšťanské domácnosti, v jedné z tichých ulic města Berlína, vypráví mně ona, matka, manželka a spisovatelka, svůj opravdu romantický a těžký běh života:*

„Již ve čtrnácti letech byla jsem nucena starati se sama o svoji výživu; v osmnácti letech počala jsem psát knihy – romány, neměla jsem však pro to dosti volného času. Až ve svých třiceti letech mohla jsem se literárně rozvinout – psaní románů stalo se mým hlavním povoláním – však proti vůli mého chotě. /.../ Nikdy by mne nebylo napadlo, že spisy moje budou tolik oblíbeny; jak se to stalo, nemohu si podnes vysvětlit. Víím, že mnozí se mi posmívají a vtípkují, protože jsem sentimentální a nemoderní, ale jsem také přesvědčena, že mnozí mně můj literární úspěch závidí. Však tak, jak cítím, píši. Píši pro mladé i staré, kteří tak sentimentálně cítí jako já, a kteří se za tento cit nijak nestydí. Pro takové, kteří milují něžnost a romantiku života. A takových lidí, věřte, najdeme v dnešní době ještě dosti.“

H. Courths-Mahlerová rovněž v uvedeném interview nechala čtenářky Hvězdy nahlédnout do svého způsobu psaní, umožňujícího jí zvládat onu obrovskou produkci:

„V létě, kdy pravidelně dlím u moře, vypracuji své romány jen tak zhruba. V Berlíně napíši román k vydání určený v stenogramu, a pak dle toho stenogramu pořídím si opis strojem s málo změněným obsahem. To vše si dělám sama – nemohla bych žádnou pomoc potřebovati. /.../ Abych svému určenému úkolu – průměrně čtyři knihy do roka – plně dostála, musím denně pracovati asi čtrnáct hodin.“

Jméno Courths-Mahlerové se stalo synonymem červené knihovny, a to i přesto, že ústřední hrdinčin problém nebývá často vůbec milostného rázu, ale týká se jiné oblasti mezilidských vztahů (např. nenávisti mezi nevlastními sestrami, intrik bohatých příbuzných vůči hlavní hrdince ap.) Tento fakt spolu se skutečností, že hrdinka je tu obklopena především příbuzenských vztahů, vede některé autory k tomu, že v souvislosti s knihami Courths-Mahlerové hovoří o románu ze společnosti. Budiž nám to připomínkou, že tzv. ženskou četbu nelze omezovat pouze na ryze zamilované příběhy. Její námětové spektrum je daleko širší a próza „rodinných vztahů“ k ní patří zrovna tak jako líčení milostných trápení.

Krásný román

1.60
K

NAŠE OUBAŘICE
MAGDA SCHNEIDEROVÁ
H. ANGELMANN
ve filmu "Zlatá žena" (1960)



ZLATÁ ŽENA

Napsala Magda Veselá

180

Máček a praktická máče - Pa-
mor! NÁŠE VELKÁ SOUTĚŽ!
Hlasy z občecství - Jak skon-
čila vaše první láska? Náš po-
hárk! - Modíme se k sobě!
Hodně! - Zlatá žena - Odráží na-
stích ženátek a ženář - Sta-
ně - Huzekupatelny - 3]

LISTY PRO PANÍ A DÍVKY

89

Žánrové vyhraňování zamilovaného románu v červenou knihovnu, jehož klíčové body tu sledujeme, souviselo s obecnějším procesem vydělování beletrie spotřebního rázu z celku literatury. U nás k tomu začalo docházet zhruba na přelomu 19. a 20. století, kdy se také ustavila nakladatelství, založená hlavně na produkci populární četby. Viděli jsme, že jeden z těchto nakladatelů, R. Storch, stál u zrodu české varianty dívčího románu, když pro tuto práci zainteresoval stárnoucí E. Krásnohorskou, která v ní našla užitečné naplnění svých posledních tvůrčích let.

Plně se ovšem spotřebně pojatá oddechová četba rozvinula až v meziválečném dvacetiletí, jež se se svým velkým knižním trhem, množstvím nakladatelství, fungující reklamou a dalšími atributy vyspělé ekonomiky stalo skutečným zlatým věkem populární četby, a v rámci toho i červené knihovny.

Prostředkem jejího šíření se staly ve 20. a 30. létech především ženské časopisy. Vedle nejnovějších pařížských modelů či návodů, jak si poradit se zlobivými dětmi a nepoddajným manželem, přinášely také romány na pokračování, zpravidla 2-3 souběžně, přičemž poutavé příběhy odměřovaly čtenářkám po vskutku dietních porcích, čítajících 1-2 strany textu, proloženého navíc řadou inzerátů (nutno přitom podotknout, že jak se blížil čas předvánočních nákupů, houstlo množství inzerátů na úkor beletrie, takže teprve po Novém roce si odběratelky opět řádně počítly o něčem jiném než o nabídkách zaručeně prvotřídního zboží všeho druhu).

Základnou, z níž se na všechny světové strany šířilo zamilované čtení, bylo vydavatelství Rodina, producent proslulé edice Červená knihovna a neméně známého Listu paní a dívek s jeho regionálními mutacemi Pražankou, Moravankou a Slovenkou. Mezi těmito časopisy a Červenou knihovnou existovala vzájemná provázanost: romány, vydávané v Červené knihovně, vesměs nejdříve prošly uvedenými periodiky, a naopak zmíněné listy hojně propagovaly každý z nově vyšlých svazků. Produkce, procházející médii nakladatelství Rodina, byla vzácně stejnorodá. Modelem se staly romány H. Courths-Mahlerové (z prvních padesáti svazků Červené knihovny jich bylo patnáct z pera této enormně výkonné spisovatelky). Její hladce elegantní „zredukováný“ styl se pokou-



šely napodobit domácí autorky (Marie Kyzlinková, Maryna Radoměrská, Olga Fújerová, Hana Fosterová a další) a také nečetní autoři-muži (např. Vilém Neubauer). Celkově tu ovšem mírně převažovala produkce překladová, a to téměř výhradně německé provenience (Adéla Elkanová, A. Rustová, L. Steinová, F. Lehneová, M. Trottová, Erich Ebenstein aj.).

Největší konkurencí ženským časopisům Rodiny byla bezesporu melantrišská Hvězda, založená ještě v témže roce jako List paní a dívek – tedy 1925. Po deseti letech redakce vzpomínala:

Když bylo v roce 1925 rozhodnuto vydávati ženský obrázkový týdeník Hvězdu čsl. paní a dívek (tak zněl celý oficiální titul časopisu), rozlétlo se 21. září do celé republiky 100 000 výtisků prvního čísla. Z toho se ihned uchytilo 80 000 odběratelek jako základní kádr, který svědomitou prací redakční, administrační a propagační rostl rok od roku. Kdyby se mělo soudit podle úspěchu našeho listu, nedala by se vůbec zjistit hospodářská krize, ovládající od roku 1930 celý svět, neboť právě léta této hospodářské deprese zaznamenala nejúžasnější rozmach Hvězdy, který dnes vrcholí závratným číslem 400 000 výtisků týdně. Počítáme-li, že jeden výtisk čte několik čtenářů (rodina, přátelé, sousedé atd.), můžeme prohlásiti, že Hvězda jest časopisem jednoho milionu občanů a občanek republiky. Ti „občané“ (čili čtenáři mužského rodu) by tu snad mohli být chápáni jako jistá redakční licence, leč zřejmě tomu tak nebylo. Rubrika Hvězdy vyhrazená čtenářským dopisům dokládá, že ji četli alespoň občas také někteří muži. Výzkumy čtenářských preferencí dětí a mládeže, podnikané ve 30. letech, zase uvádějí (pochopitelně se zjevným znepokojením, či dokonce pohoršením), že Hvězdu, ale zrovna tak konkurenční List paní a dívek, přihlásila jako svou pravidelnou lekturu řada žáků měšťanských škol, a to nejen dívek, jak by se dalo předpokládat, ale dokonce i chlapců.

Hvězda soutěžila s listy Rodiny mimo jiné i nižší cenou – zatímco List paní a dívek stál 1 Kč, Hvězdu bylo možno koupit za pouhých 90 haléřů. Desetník nebyl tehdy tak zanedbatelným rozdílem a redakce Hvězdy na to své čtenářky patřičně důrazně upozorňovala: *To není maličkost, těch 10 hal., které vám týdně ušetříme. Do roka je to slušný peníz, za který už dnes koupí každá z vás 1 1/2 kg mouky, dětské botičky, hrnek, korále, nebo cokoliv jiného za 5.20, neboť to už dnes není peníz k zahození.* Uvedený citát signalizuje,

92 že Hvězda měla poněkud jinou představu o své adresátce než List paní a dívek, a tomu přizpůsobovala i výběr otiskované beletrie. Zatímco časopisy Rodiny chtěly oslovovat moderní emancipovanou ženu, které nabízely apartní milostné šarády v módním bale- ní, tradičněji orientovaná, domáctější Hvězda své čtenářky záso- bovala „poctivější“ a také výživnější literární krmí, nabízejíc beletrii stylově košatější, nezredukovanou na holou fabulační kostru – zkrátka jakýsi „vyšší populár“. Oproti jednoznačně ně- mecké orientaci Rodiny uváděla Hvězda také anglosaskou a fran- couzskou produkci. Uvedený rozdíl ovšem nelze absolutizovat. Už z konkurenčních důvodů se řada domácích autorů objevovala v obou časopisech.

Konkurenční boj mezi Rodinou a Melantrichem byl přitom vel- mi ostrý a nevyhnul se ani ranám pod pás. Rodina osočovala po- zději Hvězdu z národního socialismu a zdůrazňovala, že to je vý- hradně ona, kdo produkuje přísně apolitické časopisy pro ženy, přičemž Hvězda se bránila poukazem na to, že rozhodně není čas- opisem stranickým a že chce všemi silami „sloužit lidu, rodině, ženě“ (nebyla to ovšem tak úplně pravda, neboť na rozdíl od Lis- tu paní a dívek se zcela nevyhýbala tématům spjatým s politikou a z jejich výběru a zpracování je patrná blízkost tehdejšími idejím národně socialistické strany). Melantrich zaútočil na Rodinu rov- něž municí těžkého kalibru – obvinil ji z toho, že v pozadí jejich ženských týdeníků stojí německý kapitál. Rodina se ostře ohradila, že je čistě českou akciovou společností, dušujíc se přitom, že ne- zaměstnává jediného Němce. Uvedená ostrost konkurenčního bo- je se snad zdá až přílišnou, neadekvátní možnému zisku. Jenže uvědomme si (ve světle výše citovaných údajů), že se tento zápas týkal zhruba milionové čtenářské obce, což jistě nebyla zanedba- telná část tehdejší veřejnosti.

Jak vidno, časopisy byly rozhodující vydavatelskou základnou červené knihovny. Nicméně nelze zapomínat na to, že tvořila také jednu z klíčových položek spotřební knižní produkce, založené na žánrově vyhraněných edicích. A nemáme teď na mysli již zmíně- nou Červenou knihovnu (a konkurenční Modrou knihovnu, vydá- vanou Českomoravskými podniky tiskařskými a vydavatelskými se zhruba stejným autorským zázemím), nýbrž ženám určené ediční řady, produkováné renomovanými nakladatelstvími. Tako- vouto knižnicí byla např. Vilínkova knihovna, ale také např. Mod-

rá devítka vydavatelství Sfinx. *Ženy! Je vás více než mužů... bez vás by nebylo života... nebylo radosti, nebylo rodiny. Jste hvězdou života... jste jeho podstatou. A přece, jak málo románů snaží se při- nésti vaši duši to, po čem touží... co je jí světem i zapomenutím. Za- vádíme pro vás Modrou devítikorunovku. Budou v ní výhradně va- še romány, jaké vy rády čtete a jaké milujete*, proklamoval Sfinx při zavádění zmíněné edice, maje na paměti, že ženy jsou pro vy- davatele četby hlavní kupní silou (sociologické výzkumy ostatně prozrazují, že toto pravidlo platí podnes). Nenasytý knižní trh takto absorboval ročně desítky ženských a dívčích románeků, tak- že během celého dvacetiletí se navršila hora této četby, jejíž zle- zení je velmi obtížné.

MILOSTNÉ ŠARÁDY

Čím více se člověk probírá masou zamilovaných románeků, tím intenzivnější má pocit, že čte stále stejnou knihu. Zejména začne-li zkoumat jednotlivé textové panely (např. popis zevnějšku hrdinek, průběh milostných situací ap.), musí autory podezírat ze vzájem- ného opisování. Tak tomu ale vesměs asi nebylo. To jenom autori- tativnost schémat červené knihovny (jež se s každým dalším titu- lem respektujícím pravidla žánru utvrzovala) vnucovala autorům zažitě motivy a diktovala jim do pera obvyklé formulace.

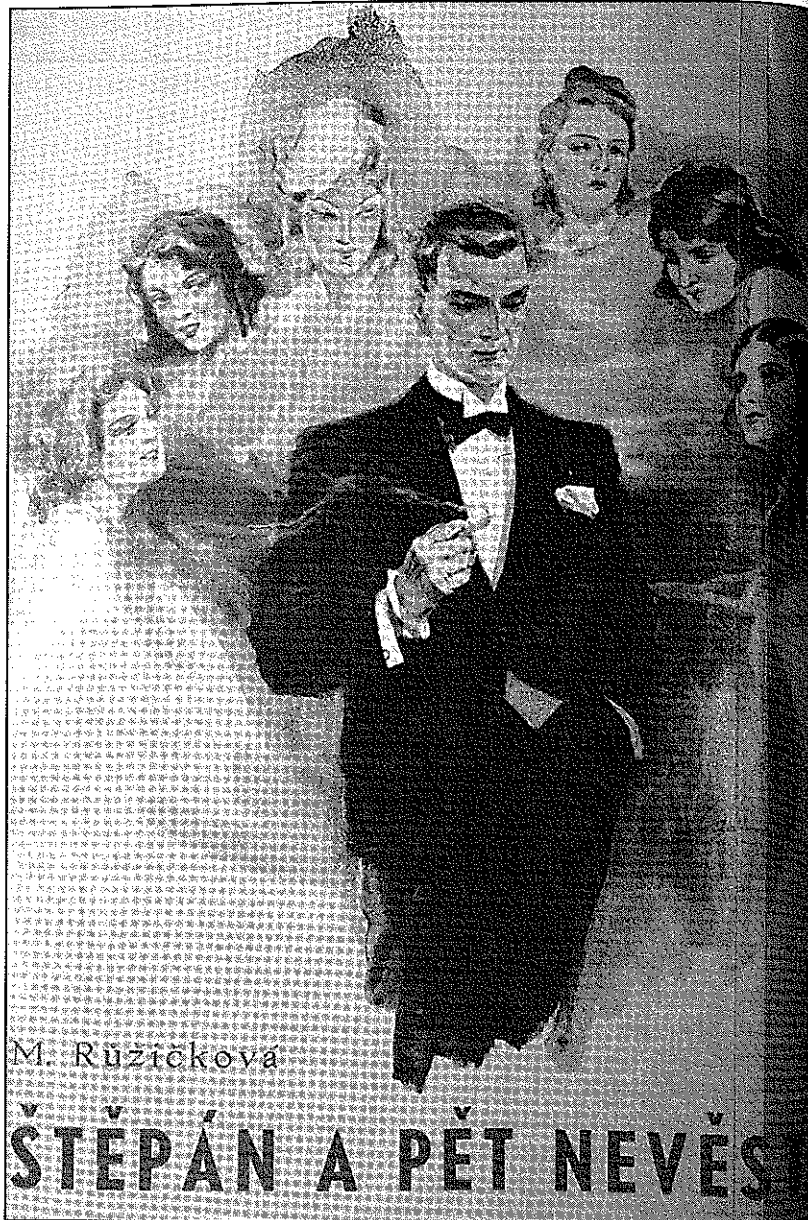
Podívejme se např. na závěry několika románeků. V zájmu objek- tivity je ovšem nutno poznamenat, že právě na příkladu závěrů lze stereotypnost červené knihovny dokázat nejpohodlněji, neboť ten patřil k úsekům nejformalizovanějším, nabýváje podoby jakési obřadné klauzule.

„Joe... Jožko,“ odpověděla její ústa. Víc říci nemohla, neboť Mer- tovy rty je pevně a vášnivě uzavřely.

„Řekni ještě jednou: Jožko,“ zaprosil, když se konečně nasytil je- jích polibků. „Jak krásné to zní z tvých úst! Jak sladce zní mé jmé- no v naší řeči! Jak dlouho na mě nikdo takhle nevolal.“

Prosluněná zahrada nádherně voněla krásnými květy. Po bílé cestičce kráčeli Jožka a Anežka vstříc nové budoucnosti. Všechno minulé bylo zapomenuto. Jejich život ode dneška povede jen slu- nečným jasem.

(Dušan Bureš: Muž bez úsměvu)



Hana přiblížila svá ústa ke rtům Karlovým a vtiskla na ně letmé nesmělé políbení.

A pak ruku v ruce šli oba mladí lidé k rodičům.

Vstříc životu a novému štěstí příštích dnů...

(M. Kyzlinková: Tam na horách)

Sklonil se nad ní, dlouze se zadíval do její krásné tváře.

„Já jsem věděl, Markétko, že tento okamžik musí přijít. Čekal jsem na něj jako na spasení. Teď jsem se dočkal a jsem šťasten, miláčku.“

Ovinula Janovi ruce kolem krku. Jejich rty se setkaly v dlouhém a vřelém polibku.

(M. Radoměrská: Její veliká oběť)

V rámci této závazné podoby happy endu byly ovšem možné jiné varianty. Předně bylo možno happy end zesílit, nejčastěji příslibem miminka, samozřejmě v řádné lhůtě po svatbě:

Olga dala Zdeňce asi deset hubiček, políbila i tetu Lóru, pak Karla a nakonec se vrhla otci do náručí:

„Tatínku, tohle jsou ty nejkrásnější vánoce!“

A doktor Hanuš, který s úsměvem pozoroval celý výjev, na to opáčil:

„To jsem zvědav, co asi řekneš za rok!“

(I. Snížková: Indický náhrdelník)

Nebo mohl být happy end naopak zeslaben připomínkou opuštěnosti přespočetných partnerů:

Jiří ji strhl do své náruče a oba zapoměli na své okolí. Odevdaný polibek zpečetil toto jejich první vyznání.

Martin Robben zpovzdálí pozoroval štěstí této dvojice, stejně jako paní Walterová. Pochopil, o jaký poklad svojí váhavostí přišel.

„Jiří, slib mi, že nikam nepojedeš,“ prosila Jana.

„Nemám k tomu nejmenší důvod, Janičko.“

Jejich štěstí už nestálo nic v cestě.

(M. Tomášová: Bláhové srdce)

Manévrovací prostor autorů červené knihovny byl opravdu skrovný. Proč ovšem potom čtenářky hltaly jeden svazek za druhým, když četly v zásadě stále totéž? Zřejmě proto, že tomu tak zcela nebylo. Pravda, závěr byl dán, hrdinové a hrdinky jednotlivých příběhů si byli podobní jako vejce vejci, vyznávali si lásku obdobnými slovy a padali si do náruče „předepsaným“ způsobem.

96 Co se však měnilo, byly peripetie jejich vztahů, zákruty a zádrhel, jež bylo třeba rozmotat, než mohlo dojít ke kýženému polibku. Tak jako dobrá detektivka stojí do značné míry na autorově kombinačním umu, na jeho schopnosti vymyslet co nejpřekvapivější a zároveň přirozeně působící rozuzlení, zdařilá červená knihovna zakládá svůj úspěch na neobvyklosti a rafinovanosti překážek, jež se staví do cesty naplnění milostných tužeb svých hrdinů.

Zamilovaný román se tak v éře červené knihovny mění v milostnou šarádu. Umění této větve zamilované četby (příčemž slovem umění tu pochopitelně míníme především autorovu řemeslnou dovednost) je tedy povýtce uměním fabulace, přičemž obvyklost rekvizit a kulís tu představuje příjemně působící pól známého. Ten navíc podstatně urychluje četbu, což je v této oblasti faktor nadmíru žádoucí. Proč by se ostatně měla dychtivá konzumentka atraktivních příběhů lásky prokousávat úskalími originálního autorova stylu, když je stejně zvědavá pouze na jedno: na to, jak autor provede Jeho a Ji rafinovaně nastraženými pastmi ke kýženému happy endu?

O tom, že se čtenářky ve skutečnosti vůbec nezajímaly o to, jak příběh dopadne (závěr byl prostě dán jako jedno ze základních zlatých pravidel, jež není radno porušovat), ba ani o základní dějový obrys, svědčí skutečnost, že v reklamních inzerátech, uveřejňovaných v ženských časopisech i na přebalech knih, byl běžně v kostce uveden děj celého nabízeného románu – nezřídká včetně rozuzlení. Čtenářky to podle všeho nepovažovaly za nežádoucí indiskréci vydavatele. Naopak – navnaděny anotací si spěchaly onen „zbrusu nový“ příběh lásky koupit, prahnouce po tom, jakými překvapivými zákruty se tentokrát bude známá love story ubírat.

Přijít s opravdu nápaditým příběhem bylo o to těžší, že se vybíralo z poměrně malého množství základních zápletek. Celá červená knihovna je v podstatě založena na třech fabulačních modelech:

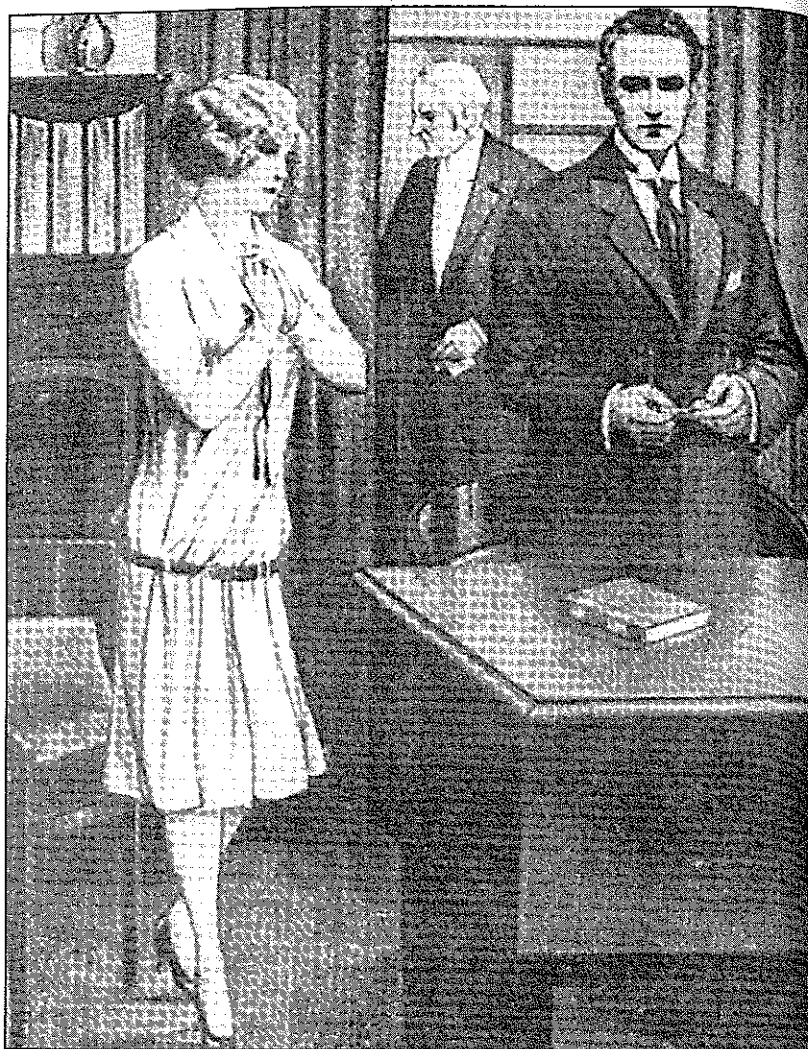
1. sociální fabule (příběh milenců pocházejících z různých společenských vrstev). Uvádíme ji na prvním místě proto, že je obecně pokládána za nejtypičtější, přestože ve skutečnosti tomu tak není. To platilo snad v prehistorickém údobí zamilovaného románu, jež se zhlédlo v Richardsonově Pamelle a obdobné próze evropského sentimentalismu, reklamující životní štěstí i pro neprivilegované vrstvy. V 30. letech 20. století však už motiv společenské

nerovnosti milenců, obehnaný za ta léta též v různých typech sociálního románu, neměl valnou fabulační sílu. Býval sice užíván poměrně často (právě díky své zažitosti), nebyl však vesměs zdrojem fabulace, tzn. překážky v milostném štěstí partnerů z odlišných společenských vrstev pramenily z něčeho jiného než ze sociální nerovnosti (např. chudá hrdinka románku M. Radoměrské Její velká oběť se zříká sňatku s bohatým továrníkem, jelikož se dozvídá, že jeho bývalá žena s ním čeká dítě).

2. fabule nelásky (příběh o tom, jak se lhostejnost, nechuť či dokonce nenávisť dvou jedinců opačného pohlaví promění v hlubokou a trvalou lásku). Zdá se být pro podstatu čtenářské oblíbenosti červené knihovny daleko důležitější než výše zmíněná fabule sociální, neboť má v sobě (zejména pro ženské publikum) jakousi elementární psychologickou přitažlivost. Tato fabule se v červené knihovně vyskytuje nejčastěji, a to v nejrozmanitějších, často až krkolomných variantách. Autoři si vyhráli zejména s problémem, jak k sobě přivést dvě vzájemně si nesympatické osoby, aby se vůbec celá fabule mohla realizovat. Řešení bývají kuriózní: Mladý továrník je nucen oženit se s chudou a nehezkou ošetřovatelkou svého strýce, jinak bude vyděděn. Lehkomyslný statkář z bujnosti veřejně políbí neznámou mu dívku a její rodiče ho donutí se s ní oženit. Dívka propuštěná z práce odpoví na inzerát českého inženýra v Tunisu, který hledá manželku. Atd., atd. – čím neobvyklejší, tím lepší.

3. fabule vzestupu (příběh o tom, jak se nenápadná „šedá myška“ vypracuje v samostatnou, v povolání úspěšnou mladou ženu, a získá tím obdiv a lásku mužů). Tato fabule je typická pro dívčí variantu červené knihovny. Milostný příběh tu hraje doprovodnou roli, zatímco hlavní pozornost se soustřeďuje k hrdinčinu osobnostnímu růstu (jde opět o jeden ze základních beletristických půdorysů obecně, odvozený z proslulého románu výchovy). Z hlediska vývoje zamilovaného románu je obraz samostatné pracující dívky důležité novum, jež s sebou přinesla prudká proměna životního stylu po 1. světové válce.

Největšího úspěchu pak dosahovali ti autoři, jimž se podařilo umně prokombinovat existující fabulační modely. V této dovednosti zřejmě tkví nehynoucí popularita próz Maryny Radoměrské,



„Vy jste nevěděla, že jsem úplně slepý?“

naší nejuspěšnější následovnice slavné Courths-Mahlerové. Zejména ve svém klasickém opusu *Světlo jeho očí* bravurně namíchala čtenářkám hutný fabulační koktejl, jež stojí za to rozebrat na prvočinitele.

Základem je tu fabule nelásky, propojená s fabulí sociální: bohatý mladý továrník náhle oslepne a dostane se mu sympatické ošetřovatelky, chudé a opuštěné dívky, přicházející neznámo odkud. Jejich vzájemná prvotní nechuť se krok za krokem proměňuje ve vášnivou lásku, vrcholící milostným spojením. Leč nedosti na tom. Tam, kde by jiný skončil happy endem, je bravurní fabulátorka Radoměrská ani ne v polovině.

Autorka obratně využila hrdinovy slepoty a z toho plynoucího faktu, že vlastně neví, jak jeho milá vypadá. Mávnutím kouzelného proutku jej opět obdařila zrakem a zároveň nechala ošetřovatelku záhadně zmizet. Poté použila další oblíbené fabulační finisy: hrdina se po čase se svou vyvolenou opět setká a zamiluje se do ní podruhé, jsa ovšem přesvědčen o tom, že miluje někoho jiného. Hrdinka je nadto obdařena tajemnou a pohnutou minulostí (oblíbený motiv populární četby od časů romantizujícího gotického románu, zde ovšem již v civilní podobě – skvrna z minulosti nespočívá v únosu či vraždě, nýbrž v hrdinčině pragmaticky motivovaném sňatku se stárnoucím bohatým sukničkářem). Utajování této minulosti se pak po celou dobu staví jako zásadní překážka mezi oba milence.

Radoměrská se kupodivu nezalekla takto nakupeného monstrózního propletence a hladce provedla své hrdiny až k překvapivému shledání nad kolébkou jejich syna, nedávno šťastně (a pochopitelně tajně) povitého ve francouzském sanatoriu. Byl to jistě hlavně tento úctyhodný fabulační výkon, jenž románku zajistil spolehlivou čtenářskou účinnost. I stylu Radoměrské se z hlediska požadavků žánru dá jen těžko něco podstatnějšího vytknout: je „courths-mahlerovsky“ plynulý, úsporný a nepostrádá ani jistý nadhled nad vyprávěným příběhem.

Ten se nejzjevněji manifestuje v samotném závěru, kde si autorka pohrává s železnou nutností zakončit spleť příběh patričním happy endem. Zažitému pravidlu se samozřejmě nevzpírá, nicméně jako naschvál se alespoň vyhne obligátnímu objetí a polibku. Na to, jak pohnutý byl děj celého románu, je jeho happy end také nezvykle odlehčený – nekanou z něho slzy štěstí,

100 nýbrž hlaholí smíchem. I to svědčí o autorčině bravurním zvládnutí žánru:

„Tiše, tiše, to ostatní dopoví sám František Nor, ten blázen, který přišel naposledy stisknout ručku, již toužil po celý život držet ve své dlani. Však také brzy poznal sám sebe, jen co ujel pár metrů za městečko, kde nechal své štěstí. A vrátil se... Musil se vrátit, přitažen nazpět magnetem, jenž se nazývá Milena Lorencová.“

Vrátil se pro Milenu Lorencovou a našel Světlu. Našel světlo, jež mu nyní bude zářit pro věčné časy. Našel své štěstí, jež mu už nikdy nikdo nemůže vzít. Je tomu tak, má láska?“

Ochotně přikývla, usmívajíc se zářivými očima.

„Ano, Franku, teď už všechno spěje k slavnostnímu happy endu.“

„Happy end – šťastný konec?“ zvolal s odporem. „Nikoliv, miláčku. Šťastný začátek šťastného žití. Upravená životní cesta pro nás i malého Františka. – Pojď, podíváme se na našeho andílka.“

Milena se zakabonila.

„Opět ve vyšších sférách, Franku? V mém domě není žádného andílka. Je tu jen malý člověk František, který spotřebuje denně množství plének, jako jiná lidská mláďata.“

Vyběhli nahoru, držíce se za ruce jako děti a vstoupili po špičkách do bílého pokojíka.

Sklonění nad ním, mlčky ho pozorovali, prolnutí nadšením z jeho krásy. Tu sebou pohnul, probuzen ze svého dětského snění a otevřel očka. Spatřiv nad sebou milující tvář matčinu, usmál se a zatřepal ručkama v pudové radosti z její přítomnosti.

Frank a Milena, oba se současně sklonili, aby políbili růžové kolínko, vykukující z bílých podušek, ale narazili na sebe čely, až se jim v očích zajiskřilo.

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

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

Přece jen happy end.

NAPIŠTE ROMÁN!

101

O tom, jak hluboce prefabrikovaná byla produkce zamilovaných fabulí, svědčí zajímavá soutěž, kterou v r. 1925 vyhlásil časopis Hvězda. Redakce uveřejnila první pokračování románu úspěšného autora ženské četby B. Zahradníka-Brodského Životem vedla je láska a doprovodila je vyobrazeními uzlových fabulačních bodů této prózy. Zároveň vyzvala čtenářky, aby podle obrázků vypracovaly vlastní verzi příběhu:

Napište román! – jest úkolem naší soutěže. Není to tak těžké, jak se snad mnohé zdá na první pohled. Vždyť život každého z nás jest vlastně románem a každý jej dovedeme nejen svým způsobem vylíčiti, ale i prožítí. Není k tomu třeba ani umělých příkras, ani zvláštního talentu. Stručně, prostě a souvisle vypište děj k následujícím obrázkům. /.../ Připomínáme však, že posledním obrázkem román ještě nekončí. Naše milé čtenářky samy si musí děj domyslíti. A které konec románu nejpůvodněji, či nejkrásněji rozřeší, budou odměněny krásnými cenami.

Soutěž vzbudila obrovský ohlas. Ukázalo se, že pro abonentky Hvězdy je hračkou požadovaný úkol splnit. Stačily jim k tomu dvě pomůcky: zmíněné první pokračování dotyčného románu, z něhož vyčetly rozvržení postav a odhadly pravděpodobné rozložení jejich budoucích vztahů, a pak ony obrázky, zachycující typické a pro zběhlé čtenářky zamilovaných románů snadno čitelné epické situace.

Redakce Hvězdy dostala podle vlastního vyjádření několik desítek tisíc příspěvků, osvědčujících *probudilého ducha a bystrý úsudek* abonentek časopisu. *Je zajímavé pozorovati, jak fantazie žen upravuje osudy obou dívek – často dosti odlišně od jejich běhu života, jak jej líčí populární spisovatel, libovala si redakce.* Jen jedna z příspěvích čtenářek složila předem zbraně, povzdechouc si přitom: *Můj mozek je na skládání románů hloupý.* Ty ostatní, kurážnější, se s vervou pustily do řešení nastíněné „milostné šarády“.

Autorovo „zadání“ bylo prosté a velmi obehnané: dvě přítelkyně z venkova, Krista a Tonička, se vydají za prací do Prahy. Tonička jde sloužit a Krista nastoupí jako úřednice v jisté firmě. Jsou do ní zamilováni dva mužové z této firmy – Paďous a Leděnka. Ona dá přednost tomu druhému, jenž ji ovšem záhy

102 přivede do jiného stavu a potom náhle zmizí. Krista se svěří Toniče a ta jí umožní, aby pod jejím jménem porodila v nemocnici plod své lásky. Zhruba v tomto bodě fabule nastoupila vlastní tvořivost čtenářek. A nutno říci, že společným úsilím vyčerpaly v zásadě všechny alternativy rozehraného příběhu, včetně těch nejkrkolomnějších.

Jen poměrně málo čtenářek se přitom spokojilo s tím nejjednodušším řešením (z 35 otištěných příspěvků to bylo 9): Ledenka se po čase objeví, vezme si Kristu a společně naleznou i své odložené dítě. Pokročilé čtenářky červené knihovny by ovšem tak prostinký příběh neuspokojil. Většina z nich proto zvolila základní variantu jinou, dějově komplikovanější: Krista se provdá za Paďouse, kterého až dosud odmítala (podle letory přispěvatelky se mu buď svěří se svým poklesem, nebo mu ho naopak zatají), ovšem po čase se vrátí atraktivnější Ledenka. K tomuto řešení se přiklonilo 24 čtenářek, jež ovšem nyní stály před zásadním problémem, kterému z oněch dvou mužů má hrdinka vlastně dát přednost.

Je příznačné, že nadpoloviční většina z nich (tj. 14) projevila touhu po stoprocentním happy endu, jímž tu nemohlo být nic jiného než návrat Kristy k Ledenkovi. Přesvědčivě tak doložily, že červenou knihovnou vládne zákon osudové životní lásky, jíž nesmí stát v cestě nic, zejména pak ne manželské svazky s jedinci, kteří se ústřední zamilované dvojici shodou náhod přilepou do cesty. Ty humánnější ze čtenářek vyřešily choulostivou situaci rozvodem (většinou tak, že šlechtitý Paďous sám ukázněně vyklidí pole, vědom si toho, že on není tím pravým partnerem pro Kristu), jiné se však nerozpakovaly sprovodit přebytečného manžela ze světa. V tomto bodě projevily nevšední vynalézavost (od celkem banální plicní choroby či dobově příznačné smrti na některé z front první světové války až k poněkud krkolomné nehodě při čištění lovecké pušky), dodržující přitom nepsané pravidlo červené knihovny, že tato včasná nehoda vždy zasáhne vzdor jakékoli pravděpodobnosti pouze toho, kdo překáží žádoucímu rozuzlení příběhu:

Paďous jednou navrhl Kristě, že mohli by se autem podívat k jejímu otci. Leč na zpáteční cestě stalo se neštěstí. Auto na prudkém svahu dostalo smyk a zvrhlo se, při čemž byli všichni vyhozeni. Pa-

ďous utrpěl uvnitřní zranění, jemuž zakrátko podlehl. Krista pouze několik odřenin a dítě, jež měla na klíně, bylo úplně zdrávo. Krista Paďouse upřímně litovala a po roce smutku provdala se znovu za Ledenku, kterého milovala.

(Antonie Hrodková, Kolín nad Labem)

Až překvapivě velká část respondentek však zvolila řešení „etičtější“, potvrzující tak, jak silně byla v našem prostředí zakořeněna tradice oné „zušlechťující“ větve ženské četby, kořenící v díle K. Světlé. Čtenářky upřednostňující tuto podobu červené knihovny demonstrativně pohrdly odosobněnou logikou „milostných šarád“, v nichž ten přebytečný ze zúčastněných prostě musí z kola ven, a daly přednost pohnutí nad ušlechtilostí hrdinčina srdce, nad její vděčností k Paďousovi a způsobností k oběti. Některé z nich se přitom tak rozohnily, že daly průchod svým potenciálním beletristickým sklonům a rozvedly klíčový moment hrdinčina rozhodování do konkrétní dějové scény, za jejíž dojemnou etičnost by se nemusela stydět ani V. Javořícká.

Ačkoliv byla Krista na příjezd Ledenkův Paďousem připravena, přece jen se zachvěla, když jednoho odpoledne stála mu tvář v tvář. Přes ohromení, které se Ledenky zmocnilo, vidá Kristu jako ženu Paďousovu, postřehl dobře tento záchvěv a poněvadž vykvetlá, krásná žena znovu vzbouřila v něm všechny city, neváhal ruce své po ní vztáhnouti. Jako opojným jedem plnil zvolna její duši sladkými slovy a Krista již již klesala do jeho napřažených paží, když tu prudce se vztýčila a napjala sluch. Nic, jen vedle její malý hošík tiše si pobroukával máma, máma. Krista se zapotácela a náhle cit, který dosud na dně její duše jen dřímal, probudil se plnou silou a ten byl láska, láska k tomu muži, který jí dítě to dal, a jehož přičiněním se stala tím, čím teď byla, ženou čestnou. A s jásavým přizvukem ve hlase křikla: „U něj, u mého muže a našeho dítěte je mé místo!“ a pevným krokem, jako tehdy z nádraží, s nadějí na šťastný život láskou posvěcený, odcházela od zdrceného, zahanbeného Ledenky, který pochopil, že ženu tu ztrácí navždy, navždy.

(Zdeňka Poláková, Plzeň)

Jak se zdá, čtenářky si při vymýšlení pohnutých příběhů a jejich dramatického průběhu bezpochyby odžívaly své náhradní životy, promítající se do ušlechtilé hlavní hrdinky (jak to ostatně



„Víš snad o nějakém ženichovi? Já ne.“

nezřídka činily i skutečné autorky červené knihovny, pro něž rozhodně nebylo psaní románů pouze chladným kalkulem, vypočítaným na čtenářský efekt a na výdělek).

Zbývá konstatovat, jak si čtenářky, zvolivší onu „etičtější“ variantu řešení, upřednostňující legální manželský svazek před někdejší romantickou láskou, poradily s navrátilivším se Ledenkou. Většinou mu poněkud pomstychtivě daly vychutnat vědomí prohry, již si zavínil svou někdejší lehkomyšlností. Přitažlivý, leč proradný milenec se nakonec ocitne sám a *zdrčen nad svým životem přemýšlí, zda vinen tím osud či prozřetelnost božská, že v mládí oklamal jednu dobrou duši a snad nyní za to pyká*. Poté mizí opět v cizině, či zůstává starým mládcem a veškerý majetek odkáže svému a Kristinu dítěti. Nechyběla ovšem řešení vynalézavější. V nich se Ledenka buď ožení s Kristinou přítelkyní Toničkou, nebo se dokonce po letech zamiluje do své neznámé dcery a po prozrazení její pravé totožnosti propadá zoufalství. Nebo je celá záležitost dokonce dovedena až do další generace, takže se do Ledenkovy a Kristiny nemanželské dcery zamiluje jeho nevlastní syn.

Zcela ojediněle se pak v soutěži objevilo rozuzlení s lehce feministickým zabarvením: hrdinka si nevezme ani jednoho z potenciálních partnerů, nalezne své dítě a žije s ním sama. Nutno ovšem podotknout, že takovýto závěr, zcela rezignující na jakoukoli možnost hrdinčina manželského štěstí, ať už toho vysněného, či toho „náhradního“, zůstal v soutěži zcela osamocen. Nevyhovoval totiž duchu červené knihovny, za všech okolností přisahající na lásku mezi mužem a ženou. Neboť *jen láska dá smysl životu, nadarmo žil, kdo lásky nepoznal*, jak napsala jedna z účastnic soutěže.

Příznačně přítom je, že ať už zvolily čtenářky řešení jakékoli, měly potřebu doplnit happy end cituplnou vzpomínkou na ušlechtilou Toničku, jež nešťastnou náhodou zahynula, otrávilví se plynem. *Každého roku o Dušičkách přicházejí ku hrobu Toničky, která byla zakladatelkou jejich štěstí, darujíc dítěti Kristinu své jméno, obětujíc tak svou čest, aby Kristu zachránila před ústrky a posměchem*. Tím se nezbytnému happy endu dostalo jistého etického rozměru, přestal být vnímán pouze jako úspěšné vylúštění milostné šarády.

Vynalézavé (a hlavně čtenářsky zblhlé) abonentky Hvězdy tedy probraly v podstatě veškeré dějové kombinace, jež při daném za-

dání přicházely v úvahu. A je třeba dodat, že v podstatě všechny navrhované fabulační obraty (a to včetně těch nejkrkolomnějších) můžeme najít v různých reálně existujících svazcích ženské četby domácí i zahraniční provenience. Je tedy zřejmé, že B. Zahradník-Brodský měl jen těžko šanci vymyslet něco jiného než s žánrem dobře obeznámené čtenářky Hvězdy. Přiklonil se k tomu nejbanálnějšímu a v příspěvcích také nejčastěji se vyskytujícímu řešení (těžko přitom rozsoudit, zda z nedostatku fabulační invence, či prostě proto, aby zalichotil očekávání čtenářek): Ledenka po dlouhém hledání nalezne své a Kristino dítě a po návratu do Prahy zjišťuje, že jeho někdejší milá je opět volná. Autor přitom sprovodil nebohého přebytečného Padouse ze světa způsobem, jenž si v ničem nezadal s návrhy spanilomyslných čtenářek: *Před vánočními se to stalo, přihlížel při stavbě, jak dělníci vytahovali dříví na krov a při tom jedno dřevo se vysmeklo, udeřilo ho do zátylku a přerazilo mu páteř. Byl na místě mrtev, už je aspoň tři týdny pohřben.* Tak informuje překvapeného Ledenku jeho spolucestující v rychlíku do Prahy. Z někdejší chudé dívky se tak stává bohatá vdova, jež promptně učiní svého dávného milence spoluvlastníkem zděděné firmy a svým manželem. Útlocitné čtenářky při navrhovaném triumfálním rozuzlení vzpomínaly na hrdinčinu zemřelou přítelkyni, jež svou obětavostí do značné míry umožnila šťastný konec. Podobně činí i Zahradník-Brodský zadost touze čtenářek po ušlechtilých citových hnutích – v samotném závěru nechá Ledenku dojatě vzpomenout na včasné zesnulého přítele:

Místo o půlnoci, odcházel Ledenka až ve dvě hodiny a neodcházel do hotelu, ale do pokoje, kde ona druhdy před sňatkem bydlívala. Zastavil se pohnutě u okna, podíval se na jasnou oblohu, která za mrazivé noci byla plna hvězd a napadlo mu, že je skoro hřích, cítí-li v domě svého nešťastného přítele místo zármutku jásavou předtuchu blaha. Válka se vyzuřila, bolesti ulehly a mír se vracel.

Jen máloco by asi mohlo potvrdit autoritativnost žánrových stereotypů červené knihovny přesvědčivěji než zmíněná soutěž. A to se psal teprve rok 1926; hlavní příval svazků zamilovaného čtení byl zatím nesměle tušenou budoucností.

Terén meziválečné červené knihovny se jako bezpečně přehledný jeví pouze tehdy, díváme-li se na něj z dostatečného odstupu. Odvážíme-li se vstoupit do džungle konkrétních textů, začínají se kontury žánru zamlžovat, jeho modelovost náhle pozbývá na výraznosti.

Zjistíme například, že ona vyzdvihovaná dějovost červené knihovny vůbec nemusí platit absolutně. Zejména v druhé polovině 30. let začalo přibývat příběhů, v nichž se dění stěhovalo do nitra postav. Nebylo to jistě náhodou. Psychologická próza, objevivší se poprvé v období secesního modernismu a později avantgardou zavržená, slavila v té době mohutnou renesanci. Do široce přístupné četby vnesla svými postupy potřebné oživení.

Typickým příkladem zmíněného procesu je román O. Fújerové Žena na rozcestí (vyšel v r. 1937 jako 103. svazek Červené knihovny). Jak už název napovídá, jde o příběh ženy v zásadní krizové situaci: opouští ji manžel a ona se ocitá sama a bez prostředků, jen s malou nadějí na nalezení slušného zaměstnání. Taková situace ovšem neskýtala autorce mnoho šancí na rozvinutí atraktivní dějové zápletky ve stylu Radoměrské a Fújerové, a zjevně o to ani nešlo. Chtěla spíš sdělit čtenářkám, možná stejně chudým a osamělým, co se děje v nitru její obyčejné hrdinky, nijak zvlášť hezké a jen průměrně schopné, zato však velmi citlivé pětatřicetileté ženy. Celý román je víceméně pojednán jako hrdinčin vnitřní monolog, jen minimálně oživený vnější dějovou akcí (události jsou tu spíš rekapitulovány v hrdinčině rozpomínání, než přímo předváděny). Hlavní postava je proto pojata odstiněněji, než bývá v tomto žánru zvykem, je představena jako senzitivní žena plná rychle se střídajících protikladných pocitů:

Jindra se den ze dne víc choulila do sebe, ustupovala do stínu. Jestliže mohla Karlovi věřit, jestli to nebylo nic s místem, co tedy vysvětlovalo podivnou a tísnivou změnu v jejich životě?

Uvědomovala si s bolestným smutkem, že Karel a ona nejsou tak nedílným celkem, jak si zvykla věřit.

Přes všechnu mladou a citlivou vřelost, kterou si přinesla do manželství, ona a Karel se patrně dosud „nesžili“. Snad potřebovali dělátko, na které se Jindra zprvu tolik těšovala, které však



„Nelekáš se života se mnou, Marto?“

nepřišlo. Nebo byla Jindra málo chápavá, neuměla ho dostatečně pochopit, vyjít mu vstříc?

Nemá ji Karel už rád?

V srdci něco zabořilo, jako když sáhne lékař na obnažený nerv. Ne, to jistě ne, to by přece jednal docela jinak.

Co ho trápilo? Nač myslel, když zůstal někdy sedět s ponožkou v ruce, zahleděný někam pryč, kam neviděla?

To přejde, to všechno přejde, zas bude všechno v pořádku, určitě. Každý musí něco přetrpět...

Hluboko v srdci jí začala hlodat nejistota.

Nicméně „zaměření na duši“ rozhodně není naprosté. Normě meziválečné červené knihovny odpovídá vedlejší dějová linie – příběh hrdinčina nevěrného manžela, obluzeného povrchní kokeťou, hrající si na filmovou umělkyni. Ten je oproti příběhu hlavní hrdinky založen na pohnutých událostech (v závěru, kdy se pro radná Soňa pokusí otrávit svého zchudlého manžela a svěst podezření na hlavní hrdinku, se dění dokonce stýká s kriminálním žánrem). Jeho aktéři jsou psychologicky mnohem jednodušší. Ale i hlavní příběh „ženy na rozcestí“ nese zjevné rysy červené knihovny. Autorka totiž obklopila svou hrdinku hned trojicí potenciálních nápadníků a rozehrála napětí, pro kterého z nich se vlastně citlivá Jindra nakonec rozhodne (či zda se dokonce nevrátí ke svému vystřízlivěvšímu manželu).

Jenže – řešení je zase poněkud atypické: hrdinka totiž v závěru nespočine v náručí toho nejatraktivnějšího ze zmíněné trojice (slavného cestovatele s romantickou vizáží a uhrančivým zrakem, jenž jí dokonce v momentě, kdy se ocitla na dně, zachránil život včasnou finanční výpomocí). Nevyvolí si ani zjevně sice méně přitažlivého, zato však bohatého a dobrosrdečného továrníka. Vybere si toho, kterému čtenářky nepochybně dávaly nejméně šanci – stárnoucího ubručeného advokáta, v jehož omšelé malé kanceláři pracuje jako úřednice (a ke všemu má ještě to nejobyčejnější ze všech možných křestních jmen).

Sevěřela, pokud mohla, svými slabými pažemi ramena své nové „rodiny“, svého štedrého, hrdého, skvělého člověka.

„Jak – jak vám říkala maminka?“ zeptala se popotahujíc, protože kapesník pustila na zem. „Na dopisech je jenom dr. J. Polanský.“

„Připrav se na nejhorší, vrabčáčku,“ zadunělo to někde uvnitř hrudi, kterou objímala. „Jmenuji se Pepík!“

Demonstrativnost, s jakou je tu na obzvlášť citlivém místě román – v jeho samotném závěru – zdůrazněna naprostá obyčejnost hrdinčina štěstí, napovídá, že v soudobé červené knihovně se v tomto směru začalo dít něco významného. I nadále se v ní sice setkáváme se zálibou v atraktivním prostředí vyšších vrstev či v exotických sceneriích, nicméně zhruba od poloviny 30. let se tu začíná projevovat i tendence opačná: červená knihovna se začíná soustřeďovat na „obyčejná dramata“ středostavovských domácností, naplňuje se příběhy průměrných žen, sužovaných buď mužovou nevěrou, nebo existenčními problémy, či komplikovanými vztahy s dětmi, anebo vším tím dohromady. Láska, která většinou náhle a bez ohlášení vstoupí do jejich nelehkého života, jim problémy většinou ještě prohloubí, byť se podobně jako v Zeně na rozcestí nakonec všechno šťastně vyřeší: odměnou za houževnatost, s níž čelily osudu, se hrdinkám stává náruč jejich vyvoleného. Červená knihovna se tedy začíná mlčivými kroky přibližovat střízlivé všednodennosti, s níž si zpočátku příliš nerozuměla.

Zdá se tedy, jako by se tu odvěká polarita beletrie mezi fiktivností a fakticitou, přítomná i v žánrech populární četby, začala přeskupovat ve prospěch reality. Souviselo to jistě s vývojem ve „velké“ literatuře. Zatímco v období „fin de siècle“ se umění přestěhovalo do vysněných světů, plných tajemné poezie, v meziválečném období začalo naopak intenzivně vnímat drsnou krásu dynamicky se proměňující reality. Vzorem se moderní literatuře stával film, disponující technikou stříhu, jež umožnila vtěsnat na plátna kin maximum „nepřikrášlené“ reality. V jeho šlépějích chtěli avantgardističtí teoretikové nahradit tradiční žánr románu s jeho „vymyšlenými“ příběhy dokumentarizující reportáží, jež by byla s to zachytit autentickou tvář života.

Uvedené tendence se projevil nejenom v avantgardistických periodikách, nýbrž i tam, kde bychom to asi neočekávali, totiž na stránkách časopisu Hvězda (oproti avantgardě se zhruba desetiletým zpožděním). Redakce tu v r. 1934 uvedla seriál dokumentárně pojatých příběhů, inspirovaných osudy skutečných žen. Přednost přitom dostávaly „hrdinky všedního dne“, jež si dokázaly poradit v nelehkých situacích, a stávaly se tak pro čtenářky

vzorem čínorodého přístupu k životu. Zvláštní pozornosti redakce se pak těšily ženy působící v typicky mužských profesích – malířka pokojů, obuvnice, hodinářka, a dokonce i automechanička! Jak je vidět, dávná představa pilné domácí hospodyňky stejně jako secesní ideál křehké ženské bytosti braly v průběhu rušného meziválečného období zasvé.

V rámci uvedeného „zrealňování“ četby pro ženy došlo i na přehodnocování základních schémat červené knihovny a k jisté polemice s nimi. Příkladem může být román Zlatý člověk z pera Lídy Merlínové. (Zajímavá autorka dívčího a ženského románu 30. let ovšem možná právě kvůli své snaze „psát jinak“ nedocílila proslulosti Hüttlové či Radoměrské.) Zlatý člověk je sice bezesporu román milostný, určený především ženám, není však typickou červenou knihovnou. Už jeho podtitul „román o vině a odpuštění“ (a nikoli např. „román ženského srdce“) napovídá, že autorce nešlo jen o řešení milostných šarád, ale že měla „vyšší“ ambice – etické a psychologické.

Vypráví se tu o manželské krizi stárnoucího špičkového chirurga, natolik pohlceného lékařským posláním, že nemá dost času na svou mladou ženu. Ta řeší vzniklou situaci mimomanželským poměrem se sekundárem svého manžela. Milenec ovšem netuší, že jde o manželku jeho nadřízeného. Podvedení jsou tudíž oba, a když to zjistí, svorně nevěrnici odvrhnou. Zklamáný manžel se už už chystá k ženitbě se svou tajemnicí, která ho celá léta tajně milovala, jenže očekávaný happy end se nekoná. Nevěrná manželka totiž čeká dítě a altruistický chirurg cítí morální povinnost se o ni postarat – byť ono dítě není s největší pravděpodobností jeho. Nad pravidlem happy endu tedy u Merlínové vítězí potřeba morálního apelu, jež je tak silná, že kvůli ní autorka riskuje i neolibost čtenářek, donucených po slibně se rozvinuvším milostném čtyřúhelníku strávit nahořklý konec příběhu.

Odlišností od tradice žánru je tu mnohem víc než jen „podivný“ závěr románu. Zvyklostem červené knihovny se vymyká už fakt, že se v tomto románu nesetkáme s tradiční kladnou hrdinkou: hlavní ženská postava je vyličená jako povrchní, sobecká a lehkomyslná osoba. Jejím kladným protipólem je vedlejší hrdinka – obětavá lékařka. Pokorně slouží hlavnímu mužskému hrdinovi, nestojí však v centru dění. Pravda je tudíž na straně mužů, a to obou – toho charakterního i toho trochu lehkomyslného –, což je

112 pro červenou knihovnu, stranicí za všech okolností ženám, rovněž netypické. Navíc tu vedle milostných kolizí hraje důležitou roli i motiv nezvykle intenzivního přátelství dvou mužů; jím kniha vybočuje z teritoria zamilovaného románu a míří k psychologické próze, pochopitelně konzumního typu.

Román má řadu shodných rysů s Ženou na rozcestí Olgy Fajerové. Je založen především na charakteristice čtyř hlavních postav (vzhledem k dobovému standardu červené knihovny neobyčejně prokreslené) a na vystižení jemného citového přediva uvnitř složitého čtyřúhelníku. Zcela tu chybí vypjaté dějové scény, jimiž autorky červené knihovny rády oživovaly líčení citových kolizí – nedojde tu např. k žádnému pokusu o sebevraždu, jeden z podvedených mužů se místo toho opije do němoty. Nadto namísto aktuálního předvádění událostí dává Merlínová po způsobu psychologické prózy přednost jejich shrnující rekapitulaci. Ta je často torzovitá (čtenář se např. vůbec nedozví, jak vlastně proběhl rozchod tajných milenců a co konkrétně přitom bylo vyřešeno, byť jde o událost dějově naprosto klíčovou). Nicméně „zatemněnost“ probíhajícího dění stejně jako jeho nestandardnost je tu stále ještě uplatněna v míře pro populární četbu únosné. Navíc je vykompenzována rysy pro červenou knihovnu naprosto typickými – zejména citovou intenzitou vypravování, libujícího si v dojemných situacích:

Karle... Jáchyme... říkal si Partyk v duchu a div neplakal... to je vlastně loučení... tak, jak jsi, čistý, nadšený, oddaný, milý... tak tě vidím naposled. Vrátiš se jiný, příteli, zlomený, sehnutý, ponížený, s očima na zemi...

„Jáchyme,“ vyhrkl bez uvážení, „máte mě rád?“

Mladý muž div nevytřeštil oči. Pak se pomalu usmál a chlapec ky zarděl.

„Jestli...?!“ Shrnoval špičkou svého střevice koberec na zemi. „To přece víte, pane profesore...?!“ zašeptal. „To přece cítíte, ne?“

„Já vím. Jen jsem to chtěl slyšet... a Jáchyme, chtěl bych, abyste věděl, že i já vás mám rád. Ať se v budoucnu mezi námi cokoli stane... mám vás rád. Vzpomeňte si na to, kdybyste snad... někdy pochyboval.“

Jáchym byl tak dojat, že si ani neuvědomil podivnost a náhlost toho všeho.

„Tak jděte, hochu, jděte a zase přijďte... budu vás čekat.“

Vystrčil ho ze dveří a pak přistoupil k oknu a díval se, jak jde přes dvůr; díval se tak dlouho, až zašel. Tak tedy, Pavlo! Tvá velká hra se blíží k svému finále. Nemyslím již na tebe... třesu se jen o toho chlapce. Neodsuzuji tě již, žes šlápla po mém srdci, ale jak jsi si mohla vzít na svědomí jeho, když jsi věděla, čím jsem mu byl... čím jsme si byli?

(L. Merlínová: Zlatý člověk, 1940)

Ještě o jedné ženě se v této souvislosti sluší zmínit. Jde o Marii Blažkovou, autorku řady úspěšných románů pro ženy (např. Oči pod závojem 1938, Oči bez závoje 1939). Její práce – podobně jako prózy Radoměrské, Fajerové či Hüttlové – bezesporu patří k tomu nejlepšímu, co u nás v dané oblasti v meziválečném období vzniklo. Tato rodačka ze Slezska, absolventka učitelského ústavu v Ostravě a později manželka zemědělského inženýra v Táboře a matka dvou dcer rovněž nebyla pouhou výrobkyní standardních milostných šarád. Také její prózy byly součástí dobového úsilí o sblížení četby pro ženy s problémy soudobého života. Zvláště dobře patrné je to např. v románu Spodní tóny (zfilmovaném pod názvem Manželství na úvěr), v němž Blažková vypráví příběh svobodné třicetileté pracující ženy, jež se rozhodne vydržovat na studiích muže o pět let mladšího, pakliže se on zaváže, že se s ní po dostudování ožení. Autorka přitom obhajovala zvolené nekonvenční téma poukazem na nelehkou situaci žen z generace dospívající za první světové války, jež často nemohly založit vlastní rodinu pouze pro svou „přespočetnost“.

Zmíněný proces tvořivého obměňování žánrového modelu červené knihovny, nesený úsilím „vyprávět jinak“ ovšem zároveň nijak nepochyboval její podstatu. I ve všech konkrétních případech, o nichž jsme se tu zmiňovali, se totiž nakonec stejně setkáme se starým známým koktejlem, namíchaným z příjemné dráždivosti překvapivého a neznámého, jež je vyvažována bezpečnou oporou blízkého a poznaného. Opakovaně číst červenou knihovnu prostě znamená prožívat posté tutéž historii, těšit se z důvěrně známých tváří a gest jejich aktérů, a zároveň vychutnávat nové a překvapivé detaily věčně zeleného příběhu lásky.

Příliš velký úspěch

MARYNA RADOMĚŘSKÁ
(1906-1993)



Jednoho dubnového dne se stalo, že jsem se narodila (je-li to nutné, přiznávám se, že je tomu už dvacet devět let). Když se můj tatínek poprvé nade mnou naklonil, aby si prohlédl nový přírůstek do rodiny, stal se ten strašlivý malér, že pero, které měl zasunuté za uchem (byl redaktorem) mi spadlo do peřinky. Tato událost, již ovšem tehdy nikdo nepřikládá významu, ukázala se být jednak symbolickou a jednak osudovou pro můj další život. Milovala jsem pero od chvíle, kdy jsem zjistila, že je to věc, s níž lze psát, a milovala jsem psaní od chvíle, kdy jsem zjistila, že jím lze přenášet myšlenky na papír.

Takto beletristicky stylizovaně, s patřičnou dávkou humorného odlehčení, vylíčila své spisovatelské předurčení Maryna Radoměřská ve chvíli, kdy se díky časopisu Hvězda začala stávat slavnou. Po více než padesáti letech, v roce 1992, popsala svou cestu k psaní daleko obvyčejněji, byť fakta zůstala zhruba táž:

Dělala jsem všechno to, co dělají mladé dívky. /.../ Kromě toho jsem přímo vášnivě ráda psala. Jakmile mně přišel do ruky jakýkoliv kus čistého papíru, pocítila jsem ohromnou touhu něčím ho popsat. Ale čím? Zatím jsem o tom marně přemýšlela.

Můj tatínek vydával odborné časopisy a já jsem mu pomáhala při čtení korektur. Byla to pro laika zoufale nudná četba. Občas,

jako pro osvěžení, došlo i na beletrii, když některý zhrzený autor uprosil tatínka, aby vydal knižně jeho nedocenené dílo. A tak jsem jednou dostala do ruky rukopis, který mne zaujal svým prostým, srozumitelným, zábavným slohem i obsahem.

Jako vnuknutí přišlo náhlé rozhodnutí: zkusím také psát. A na jednou jsem věděla o čem a jak.

To už ovšem nepromlouvala ke čtenářkám mladá žena opojená nečekaným úspěchem svých prací, nýbrž zestárlá autorka, jež na vlastní kůži zažila, že sláva může být najednou vystřídána mlčením a izolací.

Než k tomu ale došlo, bylo Maryně Radoměřské dopřáno prožít oslňující kariéru první dámy českého románu pro ženy, hýčkané a zbožňované vděčnými čtenářkami a obletované nakladateli a filmovými producenty.

Tak jak to u autorek populární četby bývá, zprvu nic nenasvědčovalo tomu, že se z dorůstající dívky stane úspěšná spisovatelka. Neholdovala žádným výstředním zájmům, nebouřila se proti tradiční ženské roli, žila běžným životem svých vrstevnic. Autorčiny vzpomínky rané a pozdní se v líčení času bezstarostné mladosti nijak neliší – doplňují se navzájem, vytvářejíce přitom harmonický obrázek, který na nás dýchne idylou zašlých prvorepublikových časů:

Mé mládí bylo velmi šťastné a radostné. Vyrostla jsem v dobrých poměrech se třemi sestrami, s nimiž jsem se prala a hrála si jako jiné děti. Chodila jsem do školy, sem tam jsem se věnovala němčině, hře na klavír, tenisu. A navštěvovala jsem taneční hodiny. Taneční hodiny! Jaká blaženost! Netančila jsem jenom v sále, ale i v kuchyni, předzíni a vůbec všude, kde byl aspoň metr volného prostoru. Maminka nad mnou lomila rukama: „Bože, sotva někde zavrznou dveře, ta holka už při tom tančí!“ I taneční mistr Linhart oceňoval mé taneční vlohy. Bral si mne vždy při nácviu nové figury za předtanečnici.

O školu kupodivu dívka posedlá od dětství psaním přílišný zájem neměla. Raději chodila do kina obdivovat tehdejší idoly stříbrného plátna.

Horoucí ideál mého čtrnáctiletého srdce byl Gunnar Tolnaes, krasavec z filmového plátna a obávám se, že je jím dodnes, i když

116 *s největší pravděpodobností léčí si dnes někde reumatismus svých stárnoucích kostí. V mém snění však žije stále stejně mužný, krásný a ušlechtilý a často ožívá jako hrdina mých románů, měně jméno a charakter, nikoliv však podobu. Navzdory tomuto krasavci, jenž zaujal mé dívčí touhy, zamilovala jsem se do svého nynějšího muže, jenž se mu nikterak nepodobá.*

Důsledek byl nasnadě: pohrdla studiemi, do nichž ji nutili rodiče – a v osmnácti letech se provdala.

Ještě před svatbou však začala psát a celkem se jí dařilo, byť se po letech na své spisovatelské začátky dívala s velmi shovívavým nadhledem.

Bylo mi tehdy necelých sedmáct let a dnes mi tehdejší odvaha připadá úctyhodná. Neměla jsem žádné životní zkušenosti a dokázala jsem pouze držet pero v ruce. A přece jsem se odvážila napsat svůj první román. Byl, mírně řečeno, slabý. Dnes to vím, ale tenkrát jsem pukala pýchou, zvlášť když se ho tatínek z otcovské pýchy rozhodl vydat vlastním nákladem knižně. Kupodivu se román dobře prodával, a tak jsem se hned pustila do druhého díla.

K postavení první dámy červené knihovny bylo však od těchto prvních, přece jen nijak zvlášť výrazných úspěchů, ještě hodně daleko. A asi by se jí zřejmě vůbec nestala, nebýt jednoho šťastného fabulačního nápadu, jež jí údajně přihrál sám život.

Má jej na svědomí přítel mého muže, který mi dal nevědomky k němu podnět vyprávěním vlastního případu obrny zrakového nervu, svěřila se autorka. (Kritika ovšem později připomínala, že obdobný námět lze najít v Merhautově Andělské sonátě či dokonce shledávala jistou dějovou podobnost s Balzacovou Maskovanou milenkou). Náhoda ovšem přeje připraveným – a Radoměrská tehdy již rozhodně připravená byla. Uvedený nápad rozehrála s brilancí, jež dodnes budí respekt k její technické dovednosti a k dokonalému instinktu pro potřeby žánru – a na světě byl skutečný bestseller Světlo jeho očí, který promptně nabídla Hvězdě.

Ta měla s Radoměrskou poměrně dobrou zkušenost. Před dvěma lety, v roce 1932, tu totiž otiskla svůj první „vážený“ román Žena pod křížem. Redakce tehdy nepředpokládala žádný výraznější úspěch románu dosud neznámé autorky. Neuvedla jej proto žádnou přitažlivou anotací, ani jej nedoprovázela slogany, slibujícími

atraktivní počtení, jak to činila u titulů favorizovaných. Nicméně 117 čtenářky román neznámé Radoměrské zaujal daleko více, než redakce očekávala, dokonce tak, že se samy dožadovaly jeho brzkého knižního vydání.

O dva roky později jako by se situace opakovala, jenže měla daleko bouřlivější průběh. Bestsellerem daného ročníku (1934) se původně měl stát *senzační, napínavý a drásavě milostný* román Kletba tropů, vyprávějící pohnutý příběh ženy, která milujíc ženatého muže odejde s ním do africké pustiny začít nový život. Redakce Hvězdy se nijak netajila tím, že toto je její favorit pro tento rok. Už předem jej nazývala *naším nejkrásnějším románem*, vyzývala čtenářky, aby se již nyní těšily na nejbližší číslo Hvězdy, kde konečně začne vycházet, a prorokovala: *Tento nový román bude čtenářskou senzací všech československých rodin*. Jenže stalo se něco jiného. Čtenářky pohrdly atraktivním importem a slibovanou senzací všech československých rodin se překvapivě stal román nijak zvlášť proslulé Radoměrské, která se ještě před rokem spokojila s tím, že na stránce vyhrazené povětšinou příspěvkům čtenářek, líčících, jak „život píše romány“, otiskla svou zjevně autobiografickou črtu o nezbednostech malého Jiříka na letním bytě. Přiřadila se tak po bok oněm ženám v domácnosti, jež měly potřebu podělit se příležitostně s ostatními čtenářkami o své všednodenní zážitky. Světlo jeho očí však tomuto postavení Radoměrské učinilo rázný konec a takřka přes noc katapultovalo svou dovednou původkyni z předposlední stránky do záhlaví časopisu.

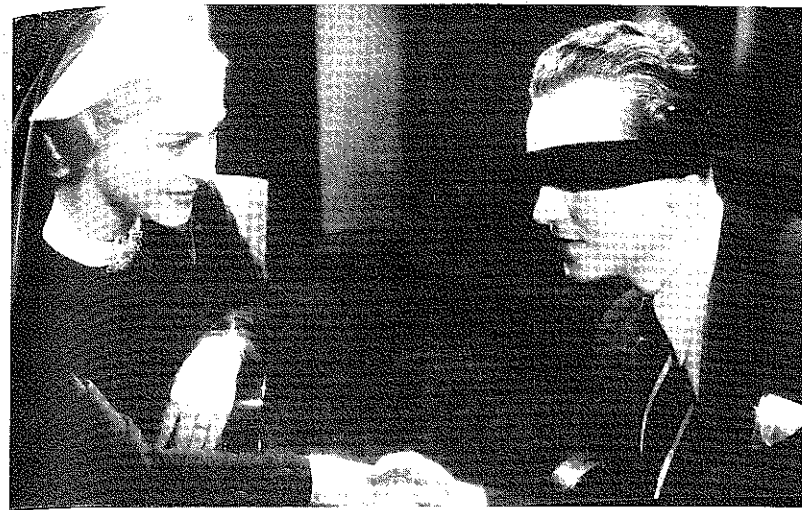
Redakce Hvězdy ovšem prozíravě vytušila, že román Světlo jeho očí nebude u čtenářek bez šancí. Pokračovala sice v masivní propagaci svého favorizovaného titulu, jehož otiskování už bylo v plném proudu, nicméně tentokrát pečlivě připravila půdu i pro příznivé přijetí nového románu Radoměrské. Ještě před jeho uvedením čtenářkám připomněla, že od téže autorky již před časem četly román Žena pod křížem a že se jim líbil. Šlo přitom o běžnou redakční praxi, neboť v záplavě titulů obdobného charakteru sloužilo jméno osvědčeného autora jako ochranná značka čtenářské atraktivity (např. jednotlivá pokračování románu Miloše Křenovského Příběh jednoho týdne byla v témže roce uváděna se stereotypní připomínkou v záhlaví, že se jedná o autora románku Divoch, jenž byl v čtenářské anketě Hvězdy vyhodnocen jako nejlepší próza roku 1933). Poté uvedla nový opus Radoměrské

118 vysoce atraktivní anotací. Zdůraznila v něm zejména vypjatou akčnost chystaného románu, tedy rys, jenž domácí produkci vesměs chyběl.

...revolver třeskl a jeho zrak upadl do hlubin temnoty. František Nor, jediný syn továrníka Nora, oslepl... Takový je již začátek napínavého a milostného románu od M. Radoměrské, známé autorky Ženy pod křížem. Zápletka a děj tohoto našeho nového románu, láska ošetřovatelky k slepci, zlá a bohatá snoubenka, zoufalé hledání ztracené lásky a bloudění po Evropě – hle, to je jen slabě naznačení bohatosti nového románu, který začne vycházet již příště.

První pokračování románu pak redakce ještě na okrajích stránek vyzdobila atakujícími nápisy: *Tento náš nový román je šlágr podzimní sezóny! Těšte se! Řekněte všem svým známým o novém románu! Bude se o něm mluvit!* To ovšem nebyla běžná praxe při uvádění jakéhokoli titulu, takže *Světlo jeho očí* tím bylo rázem v obsahu časopisu zvýznamněno.

Po určitou dobu se pak nedělo nic: čtenářky se potřebovaly do nového románu začíst. Když se tak stalo, propukla intenzivní „světlománie“, která se začala lavinovitě šířit a nabývat na intenzitě. Netrpělivé čtenářky začaly bombardovat redakci s dotazy po rozuzlení příběhu, dávající tak zcela čitelně najevo, co je motorem každého úspěšného lidového románu. *Je to jeden z našich nejúspěšnějších románů, který je týden od týdne očekáván s takovým napětím a s takovou nedočkavostí, že nám lidé o něm i píší a prosí o prozrazení konce, prosí o potvrzení svých dohadů „kde je Světla“ a dokonce nám nabízejí „dary“, pošleme-li jim rukopis románu k nahlédnutí, jen aby už věděli „jak to dopadne“*, svěřovala se redakce Hvězdy, nadšená tím, jak román u čtenářek zabral. Obdobná byla i zkušenost Radoměrské, jež s humorem vylíčila, jak dostala dopis od desetiletého školáka, který mě snažně prosil, abych mu poslala zbytek rukopisu, který chce dát mamince k svátku. Maminka prý o ničem jiném nemluví, než o tom, jak to s tou Světlou dopadne a je-li ona paní Lorencovou. Netrpělivost čtenářek, prahnoucích po rozuzlení, se ovšem s narůstajícím počtem pokračování, jež stále nepřinášela kýžený happy end, začala proměňovat v rozmrzelost vůči redakci. Ta se bránila, seč mohla. *Víme už velmi dlouho, že román Světlo jeho*



Zita Kabátová a Jiří Dohnal ve filmové verzi Světla jeho očí.

očí je nejlepší román letoška. Víme a chápeme také vzrůstající zvědavost čtenářek, jak to dopadne, kde je a kdo je Světla atd. atd. Nesmí vás však, drahé přítelkyně, tato zvědavost dohánět k podezírání, že s otiskováním románu děláme drahoty a že vás chceme zbytečně natahovat na skřípec zvědavosti. Uvědomte si laskavě, že máme přesně vymezen počet stránek na tři romány, na módu a na všechno to, čím vyplňujeme list. Kdybychom přidali na jednom románu, musíme ubrat na druhém a jak víte, vždyc-ky má více stran ten román, který teprve vychází kratičký čas, než ten, který je už rozečten. Tak mějte ještě chvíli trpělivost – rozluštění už se blíží.

Tak obrovský ohlas samozřejmě nemohl ujít pozornosti filmových producentů, kteří zavětřili a okamžitě začali s Radoměrskou vyjednávat o pořízení filmového přepisu. Avšak nedosti na tom. Okamžitě po skončení časopiseckého otiskování vydal *Světlo jeho očí* knižně pohotový vydavatel V. Zrubecký, zároveň hrálo divadlo Uranie jeho divadelní dramatinu s Laurou Želenskou-Třešňákovou v hlavní roli a o Vánocích pak dorazil do kin promptně vyro-

120 bený film. Čili – jak s uspokojením konstatovala redakce časopisu – z *Hvězdy se rozlil úspěch románu i do jiných kulturních odvětví. Celá republika žije ve znamení Světla jeho očí*. A zdá se, že tentokrát ani příliš nepřeháněla. Na vlně „světlománie“ se nesly podnikatelské aktivity v nejrůznějších oblastech, jak o tom svědčí např. následující, v Hvězdě otištěná reklama: *Světlo vašich očí – zachytí obraz od Fotoatelier Sáša, Praha I.*

Blahosklonná byla dokonce i kritika – byť „pouze“ v denním tisku. *Je to první knižní vydání románu Maryny Radoměrské (předšlé vyšly pouze v časopisech) a možno je zařadit mezi dobrou literaturu slušného průměru*, uvedl recenzent Národního osvobození a vyzdvihl vedle *úspěšné snahy o zachycení poměru muže k ženě, založeného na harmonii duševní i fyzické*, také autorčino úsilí o *zachycení problémů sociálních*.

Úspěch byl tedy dokonalý. Co víc si mohla Hvězda přát? Avšak – výše citovaný projev neochoty její redakce dát *Světlu jeho očí* všanc celý časopis na úkor ostatního obsahu signalizuje, že uvedená sláva měla i svůj nezanedbatelný rub. Popularita románu byla prostě tak obrovská, že paradoxně přerostla Hvězdě i Radoměrské přes hlavu a začala je lekat. Pravda, příznivé přijetí vždycky každého vydavatele i autora potěší. Jenže – tohle přijetí bylo příznivé až příliš. Vždyť Radoměrská se rozhodně nechtěla stát autorkou jediného, byť veleúspěšného románu, a stejně tak Hvězda neměla zájem na tom, aby jediný titul chtěl udávat laťku ostatní produkci. Nadšení, které román u čtenářek Hvězdy vyvolal, totiž nastolovalo obávanou otázku: co zajímavého (pokud možno stejně, ne-li více) nám milovaná spisovatelka a oblíbený časopis naservírují příště? A není pochyb o tom, že u obou dotazovaných vyvolávalo toto očekávání těžké chmury. Překonat úspěch *Světla jeho očí* bylo v nejbližší době sotva možné, takže každý další román, který se ve Hvězdě měl objevit (a to nejen z pera Radoměrské, nýbrž prostě jakýkoli), byl předem odsouzen stát ve stínu *Světla jeho očí* a vzbudit přinejmenším lehké zklamání čtenářek, ne-li jejich naprosté rozčarování. Není proto divu, že redakce Hvězdy se od okamžiku, kdy si podle všeho uvědomila zmíněný bumerangový efekt zprvu nadšeně přijímaného úspěchu, snažila nenápadně popularitu *Světla jeho očí* tlumit.

Všemožně upozorňovala své čtenářky, že existují také jiné zamilované romány, stejně atraktivní jako ten, jenž chtěly číst po-

121 kud možno donekonečna. Zprvu jim pouze nesměle radila, aby dobu čekání na rozuzlení *Světla jeho očí* vyplnily čtením nového románu *Milenka z oblak*, *aby vám ušel čas a abyste se skvěle pobavily, vzrušily a dojaly*, avšak záhy je už poněkud nedůtklivě upozorňovala, že se dočkají nejen kýženého závěru *Světla jeho očí*, ale také *nového, stejně krásného románu*. Jenže při jeho prezentaci Hvězda stejně nakonec rezignovala a představila čtenářkám tento nový román prostřednictvím jimi tak obdivovaného (a redakci teď už zřejmě nenáviděného) bestselleru Radoměrské: *Kdyby byla Světla devatenáctiletá – nemohla by postupovat jinak než studentka Jarka, kterou závěť pěstounčina nutí do sňatku s vlastním poručníkem. Ale tento poručník je mladý, krásný muž, který chce zlomit Jarčin vzdor. Boj odbojného dívčího mládí s propukávající láskou – kdo zvítězí? Ani nevíte, jak je krásný náš nový román Šťastné léto, v němž je všechno úžasně vylíčeno a který začne v příštím čísle. Jarka, hrdinka, toť mladší sestra Světlý.*

Nebyla to ovšem jenom redakce Hvězdy, kdo měl z bouřlivé odezvy *Světla jeho očí* těžkou hlavu. Také Radoměrská prožívala svůj nečekaný úspěch se smíšenými pocity. Na jednu stranu uvedla, že doba, po kterou román ve Hvězdě vycházel, byla jedním z nešťastnějších období jejího života. *Co chcete, každý autor přece touží po tom, aby byl čten co největším počtem čtenářů, kteří by mu rozuměli*. Zároveň však doznala, že ji *pochvala, kterou se mi v míře nejhojnější dostalo od čtenářek z celé republiky*, poněkud zaskočila. Nenápadně přitom upozorňovala, že píše pro Hvězdu nový román a že by ráda, aby se líbil stejně jako *Světlo jeho očí*.

U Radoměrské měly její evidentní rozpaky nad přílišnou popularitou *Světla jeho očí* ještě jiný důvod než obavu, že příště nedospěje k laťce, kterou si sama neprozřetelně nasadila nebezpečně vysoko. Titul, jenž vzbudil tak frenetické nadšení nad její spisovatelskou dovedností, totiž vlastně neodpovídal její představě ženského románu, nebyl tím, co chtěla nadále produkovat. Už v *Ženě pod křížem*, prvním svém opusu, jehož si skutečně cenila, dala jasně najevo, že jejím oborem nejsou bravurní milostné šarády s předem určeným koncem a bez jakékoli psychologické či etické perspektivy. Zvyklostem této relaxační četby se v *Ženě pod křížem* zpronevěřila s vehemencí, působící až provokativně.

Předně jde o román bez happy endu: jeho hrdinka nejen projde „křížovou cestou“ nezdařeného manželství, vyvrcholivší smrtí vytoučeného dítěte a následným pokusem o sebevraždu, nýbrž především není (v rozporu se zvyklostmi žánru) za toto utrpení odměněna novou, tentokrátě tou „pravou“ láskou. Pravda, konec je smírný: někdejší vzpurná dcera bohatého podnikatele se vrací do bezpečného lůna své patricijské rodiny, obklopena láskyplnou péčí zvítězí nad počínající tuberkulózou; vzpomínka na zemřelé miminko jí postupně přestává traumatizovat – avšak na očekávaný happy end je to přece jen poněkud málo.

Nadto je tu oproti zvyklostem červené knihovny postaven na hlavu frekventovaný motiv sociální nerovnosti obou partnerů. Navzdory žánrové tradici není v Ženě pod křížem láska všemocnou smiřovatelkou společenských protikladů. Naopak, demokraticky cítící hrdince přinese cit k sazeči z tiskařského podniku jejího otce pouze nezměrné utrpení. Její mravně zpustlý proletářský partner v ní totiž vidí pouze bohatou dědičku a ožení se s ní bez lásky. Když je pak hrdinka otcem vyděděna, připraví jí její nehodný manžel spolu se svou chamtivou matkou peklo na zemi. Pro tento atypický vývoj fabule se román Radoměrské a film podle něho natočený stal předmětem ostré kritiky Rudého práva, jež v tom vidělo bezpříkladnou urážku pracujícího lidu a vyzývalo cenzuru, která je tak bdělá, jedná-li se o filmy sovětské, aby zasáhla.

Nicméně Radoměrská nebyla podle všeho k uvedenému řešení vedena žádnými ideologickými důvody, nýbrž svým sklonem k líčení plebejského prostředí jako „dna“ společnosti. Není takřka jediného jejího románu (výjimkou je tu příznačně Světlo jeho očí), kde by se neobjevoval potemnělý obraz velkoměstské periferie, plné kořalen, vykřičených domů a neladných domácností. Právě z tohoto prostředí pochází Elena, hrdinka románu Krb bez ohně, před ním zachraňuje nevinné dětské bytosti ve své útulně ušlechtilá Jana Rajnerová (román Dětský domov Jany Rajnerové). Autorka jako by se zhlédla v někdejší zolovském naturalismu, vedena podle všeho zejména svým zájmem o sociální stránku lidské existence, jež bystře postřehl výše citovaný recenzent Národního osvobození.

Není tedy divu, že se Radoměrská za své začátečnické dívčí románky, jež podle jejích vlastních slov *hýřily láskou, rozkvetlymi stromy a líbozvučnými jmény hrdinů*, později styděla. Její „dospělá“ představa o ženské četbě totiž ostře kontrastovala s hravou

prosluněností dívčího románu. Oproti němu akcentovala pocity životní tíže, a to nejenom zmíněným sklonem k naturalizujícímu líčení velkoměstské periferie, nýbrž obecným tíhnutím k takovým situacím lidského života, jako je bída, nemoc a smrt. Atmosféru jejích románů ostatně přesvědčivě evokují už jejich samotné názvy: Krb bez ohně, Srdce v soumraku, Kroky v mlze. Radoměrská prostě nechtěla svými romány ani tak bavit jako spíše řešit jisté naléhavé životní problémy. Svědčí o tom i její pozdní vzpomínka na přátelství s bulharskou básnířkou Ljubou Kasarovou, na němž si vedle čistě lidského aspektu cenila především toho, že jí díky zájmu zmíněné spisovatelky o problematiku románu pro ženy poskytl *hlubší vhled do filozofie ženského románu*, což, jak sebekriticky přiznává, *předtím dost zanedbávala*.

Světlo jeho očí tedy bylo vlastně pouze jakýmsi autorčiným příležitostným odskokem k výrazně dějové, převážně relaxačně pojímané červené knihovně – jenže právě zde se Radoměrská přesně strefila do většinového očekávání odběratelek Hvězdy. Toto byl prototyp románu, jež tu chtěly nacházet, a daly to také redakci i autorce samé patřičně najevo. Bezděčně tím daly za pravdu redakčnímu názoru vyřčenému ve Hvězdě v čase, kdy byla ještě začínajícím časopisem pro ženy a kdy teprve krystalizoval její názor na to, co vlastně chce něžné pohlaví číst: *Najítí takzvaný „ženský“ román, který by cele zaujal a uspokojil naše čtenářky, není snadným úkolem. Víme ze zkušenosti, že bohatý a napínavý děj musí se točiti kolem dvou mladých, hezkých lidí, kteří přes všechnu nepřítel osudu, přes všechny úklady nepřátel a všeho zlého na světě musí se konec konců naléztí a zasnubní polibek musí býti také posledním punktem románu*. Jak vidno, někdejšímu receptu Hvězdy na úspěšnost odpovídalo Světlo jeho očí takřka dokonale (snad s výjimkou onoho polibku v happy endu, jež v případě hrdinů Radoměrské rozhodně nemůže být chápán jako zasnubní, neboť padne nad kolébkou pěkného a čilého plodu jejich někdejšího tajného intimního vztahu – to ale pouze odráží prudkou proměnu životního stylu a norem chování, odehravší se během uvedeného desetiletí).

Jenže Radoměrská nechtěla jen vyplňovat očekávání svých čtenářek. V žádném případě neohodlala setrvat v poloze příznačné pro Světlo jeho očí a rozhodla se, že přiměje odběratelky Hvězdy, aby strávily i její díla „závažnější“. A protože byla ženou činu, takřka

124 ihned poté, co v Hvězdě vyšlo kýžené rozuzlení Světla jeho očí, začala čtenářkám servírovat první stránky svého nového románu Srdce v soumraku, díla, od něhož si slibovala mnohé a jímž se chtěla vrátit na „serióznější“ literární dráhu, započatou Ženou pod křížem. *Román Srdce v soumraku, který dnes začíná, je námětem bližší Ženě pod křížem a považuji jej po stránce psychologické za nejlepší věc, kterou jsem kdy napsala. Má fantasie byla tentokrát podchycena případem v rodině jedné z mých sester. Pořád je román lidsky prostý, jako vystřižený ze života malých lidí, myslím, že promluví k srdcím milých čtenářek ještě srozumitelnější řečí než Světlo jeho očí.*

Jenže čtenářky Hvězdy nechtěly číst „lidsky prosté“ romány, líčící únavnou všednodennost „malých poměrů“. To vše znaly ze svého života a od četby očekávaly napětí a vzrušení, velké vášně, či „bloudění po Evropě“, abychom užili úryvku z někdejší redakční prezentace Světla jeho očí. Pravda, Srdce v soumraku mělo obdobně atraktivní základní motiv – záměnu dvou dětí. Jenže to byla zápleтка populární četbou různých žánrů již nesmírně obehnaná a co je hlavní, v románu Radoměrské byla téměř úplně zasuta pod nános psychologizující problematiky, kterou na ni autorka v ušlechtilém úsilí o „literárnost“ navršila. Motiv vyměněného synka zde tudíž nepůsobí jako zdroj dějového napětí, nýbrž jako východisko pro líčení problematického vztahu matky k němu, jíž neomylný instinkt našeptává, že jde o cizí mládě. To v ní probouzí jakousi primární fyziologickou nechuť k němu, úporně překrývanou povědomím o etické problematičnosti těchto pocitů. Jistě psychologicky zajímavé téma – jenže ne pro konzumní ženskou četbu, v jejímž terénu román Radoměrské přes veškeré autorčino zušlechťovací úsilí zůstává, už jenom místem otištění.

Důraz položený na vztah matky a syna pochopitelně znemožnil Radoměrské učinit osou románu milostný příběh, jak jí to přikazovaly žánrové zvyklosti. Avšak nedosti na tom. V zaujetí výše zmíněnou psychologickou problematikou rezignovala tentokrát na jakoukoli nosnou dějovou zápletku, křížíc tu životní osudy hrdinčiných pěti dětí, aniž ovšem některý z nich vysunula do popředí. Ocitla se tedy na zcela opačném pólu ženského románu než v akčním a napínavém Světle jeho očí – a nutno říci, že šlo o polohu nepoměrně méně čtenářsky přitažlivou.

125 Možná i proto rozpoutala redakce Hvězdy kolem nového románu Radoměrské propagační kampaň, která v historii časopisu neměla obdoby. Již zhruba měsíc předtím, než román začal v časopise vycházet, slibovala čtenářkám výjimečný čtenářský zážitek: *Jen tři slova a milion žen zatají dech: Křížová cesta lásky* (tak se měl román původně jmenovat, pak byl ale, zřejmě pro podobnost s Ženou pod křížem, zvolen titul jiný). *Naším čtenářkám není třeba vyprávět o mohutnosti tohoto nového díla nejoblíbenější autorky Hvězdy. Můžeme vám však prozradit, že byl-li román Světlo jeho očí překrásný, je Křížová cesta lásky vrcholem všech představ o dokonalém románu pro ženy. Všechna obvyklá slova chvály jsou plýtváním. Těšte se už dnes a všechny známé na to připravte, že už brzo... brzo... budete číst Křížovou cestu lásky.* Těsně před dnem D pak Hvězda připomínala: *Svátek čtenářek Hvězdy. Ještě týden a milion žen zajásá.*

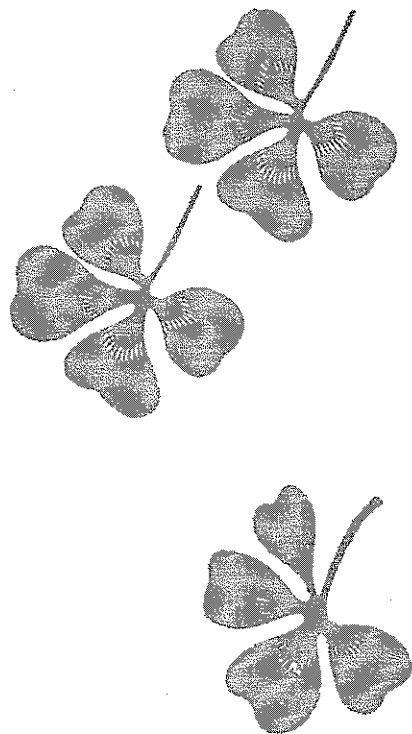
Nicméně obdoba „světlománie“ se tentokrát nekonala. V tak krátké době prostě nebylo možné onen oslnivý úspěch zopakovat, i kdyby šlo o román z rodu Světla jeho očí. Nicméně Radoměrská si své výsadní postavení na trhu ženské četby udržela, jak o tom svědčí i skutečnost, že byla autorkou nejvíce obletovanou filmovými producenty: podle jejích románů bylo natočeno celých pět filmů, což byl rekord, jemuž se z jejích konkurentek přiblížila snad jen Růžena Utěšilová se třemi filmy.

Výše naznačené dilema mezi napínavou dějovostí a „problémovostí“ (ať už psychologického či sociálního rázu) přitom Radoměrská řešila případ od případu. Někde, jako v Krbu bez ohně, se přiblížila nedostiznému Světlu jeho očí, jinde (např. v Dětském domovu Jany Rajnerové) zase Ženě pod křížem či Srdci v soumraku. *Napsala jsem sedmnáct románů a všechny vyšly buď ve Hvězdě, v Pražance nebo v příloze nedělního Českého slova, doložila sama autorka.*

Radoměrská se však ze svého výsadního postavení první dámy červené knihovny těšila ani ne desetiletí. *Pak přišel nešťastný čas, kdy byla většina autorů vyřazena a odsouzena k nucené nečinnosti. Já jsem patřila k nim. Byl to čas hluchý, prázdný a beznadějný. Ještě jsem dokončila svůj poslední román Maminka z papíru a zavřela ho do zásuvky psacího stolu. A to byl konec všech mých iluzí o úspěšné spisovatelské dráze.*

Nicméně i tak zůstala Radoměrská v povědomí čtenářek červené knihovny autorkou dodnes uznávanou, pochopitelně především dí-

126 ky své proslulé love story, rozvinuvší se mezi tajemnou ošetřovatelkou a oslepnuvším továrníkovým synem. Je-li některý z titulů české červené knihovny hoden zařazení mezi evropskou klasiku žánru, pak je to bezpochyby právě Světlo jeho očí, jež se může směle postavit po bok nejdovednějších románů H. Courths-Mahlerové.



Marsyova inspirace

A pověsila se mu na krk, přitiskla se na něho řadry a zesílila pevnost polibku, až se její zuby dotkly jeho a slabounce zacvakly.

Jen málokdo by zřejmě uhodl, že citované věty pocházejí z Anný proletářky Ivana Olbrachta. Konzumenti povinné četby ostatně ani uvedený citát znát nemohou, neboť je vyňat z původního, časopi-seckého znění románu, a v uhlazenější, pro „školu a dům“ upravené verzi se s ním, stejně jako s mnoha jemu podobnými, vůbec ne-setkáme.

Anna proletářka měla tu smůlu, že se stala jedním z pilířů kulturní politiky minulých desetiletí a že byla zcela nevhodně vybrána jako reprezentativní dílo svého autora, a vlastně jednoho proudu meziválečné literatury. Přitom vznikla jako dílko ryze účelové, jako agitační román pro proletářský časopis Reflektor, jehož čtenáře měla zábavnou formou přimět k zaujetí žádoucího ideového postoje. Vyšší literární ambice Olbracht tehdy neměl, a plně proto přizpůsobil tvar díla jeho užitkovému zaměření. Původní název O Anně, rusé proletářce napovídá, kam se přitom obrátil jako k jednomu ze žánrových východisek: k zamilovanému románu jakožto spolehlivé nosné vlně, schopné bez problémů dopravit ideologicky zacílený obsah k lidovému čtenáři (či spíše čtenářce, jež se tu měla poučit, jak se chovat coby životní družka uvědomělého proletáře).

Způsob, jakým tu Olbracht navázal na konvence zamilovaného románu, bychom mohli nejspíše označit jako aluzivní, tj. jako zjevnou, zdůrazňovanou hru s těmito konvencemi. Zamilovaný román je uveden na scénu hned v první kapitole, a to jako objekt vyprávění. Anna dostane od slečny Dadly stoh románeků a hltá je v řídkých chvílích odpočinku: *V jedné byl krásný obraz: elegantně ustrojený pán držel v náručí dámu. Byl to syn ocelářského krále a ona byla mladičká choť jednoho vyžilého vévody, jak se Anna v knížce dočtla. Paní byla jen v košilce a krajkových kalhotkách a z levého ramene se jí svezla stužka, takže bylo viděti prs. A pod obrázkem byl nápis: „Miluji, miluji tě,“ sténal Joe a tiskl ji na svá*

128 *mužná prsa*. Autorův lehce ironický odstup a pobavený tón, s nímž výstižně představuje zmíněnou četbu v jejích nejtýpějších atributech (včetně ilustračního doprovodu), je zcela zjevný. Není divu, že pod vlivem této atraktivní četby upadá Anna do snění značně „neproletářského“ a blouzní o švarném milionáři, který ji odvede od Rubešů do svého zámku.

Když takto připravil půdu, přivádí Olbracht na scénu Rubeše juniora, jenž vypadá a jedná jako vzorový hrdina zamilovaného románu: *V šedém svrchníku nejnovějšího střihu, v měkkém klobouku, amerických rukavicích a moderních botách. Stál zde mladíček, krásný, zajímavě bledý, s modravým stínkem pod očima, černýma a hlubokýma*. Rovněž Annino okouzlení tímto atraktivním zjevem je stylizováno přesně v duchu četby pro ženy: *Bylo to jako zjevení. Jako náhlá záře, upadlá do šedi stavitelova bytu. Anna stála v předsíni, hleděla na červený běhoun, po němž krácel, a zdálo se jí, že se tudy táhne stříbrná světelná niť, která ústí do klíčové dírký jeho pokoje*.

Nyní ovšem autor překvapivě přechází do protiútku vůči konvencím červené knihovny, jež dosud s tak dojemnou péčí oprašoval: namísto aby rozehrál tradiční milostný vztah mezi služkou a mladým pánem, nechá Rubeše juniora překvapivě spáchat sebevraždu. Vyřídív takto potenciálního Annina partnera, pošle jí do cesty ocelového revolucionáře Toníka. Ten by ovšem, jak vypravěč prohlašuje, *nikdy nedostal přes rty takového pitomého slova, jako je: „Miluji tě“*, a Annu bez skrupulí zbaví panenství na tak prozaickém místě, jako je schodiště Rubešova činžáku, na což vypravěč výslovně poukazuje: *Anna již byla Toníkovou ženou. Nestala se jí v budoáru s dusnou vůní tuberoz, ani v palmovém háji mořského pobřeží*.

Jaký smysl má tato drsná vzpoura proti očekávání spanilomyslných čtenářek, nalákaných slibným začátkem a nyní tak neurvale strhávaných k všednodenní realitě skutečného života? Do jisté míry šlo jistě o hru zkušeného prozaika s konvencemi populární četby, jež využíval k navázání komunikace s lidovým čtenářem, které však odmítal otrocky naplňovat. Polemická návaznost na zamilovaný román však měla i svůj „ideově výchovný“ smysl: v duchu soudobé revoluční ideologie totiž demonstrovala čtenáři, že uvědomělí proletáři nemají čas na prožívání milostných šarád a že láska pro ně znamená vedle uspokojení přirozených lidských

129 potřeb hlavně soudružství v práci a boji. Proto když Anna pracuje k porodu, Toník odchází na schůzi do Košíř (stihne však po návratu ještě účinně přispět k narození svého syna).

Vedle této tematizované polemické návaznosti na zamilovaný román se ovšem v Anně, rusé proletářce setkáme i s návazností netematizovanou a nepolemickou, jež se projevuje v tom, jak Olbracht vypráví příběh Toníka a Anny. Postavy jsou jednoduše charakterizovány a jednoznačně rozčleněny na kladné a záporné (popis zevnějšku přitom v intencích populární četby signalizuje i jejich povahu: plavá Anna je dobrá, černovlasá Dadla zlá). Obdobně jednoduše a nahrubo je načrtnuto i prostředí. Jazyk románu je silně emocionální a vypravěč si libuje v líčení erotických situací (jež ovšem Olbracht později z románu vypustil pro jejich přílišnou poplatnost červené knihovně).

Stáli uprostřed světnice, ustrojeni již, v pevném objetí. Toužila po tom, říci mu mnoho krásných a sladkých slov, celá se zachvívala láskou, ale nedovedla jiného než líbat ho na tváře, oči a krk a říkati: „Toníčku! Toníčku! Toníčku!“ A pak ještě velké políbení na ústa: „Toníčku drahý!“ A on ji beze slova tiskl k sobě a jeho ocelové dlaně byly rozkoše plnou bolestí na jejích zádech a pasu. (V knižní verzi Olbracht tuto scénu odbyl stručným: *Když se políbili s Toníkem.*)

Jak vidno, původní verze Anny proletářky nebyla jen zbeletrizovaným školením z marxismu. Olbracht zjevně chtěl, aby si odběratel Reflektoru skutečně počel.

Olbrachtův pokus o vytvoření proletářského románu za pomoci žánrových klíčů z okraje literatury (vedle zamilovaného románu tu aktualizoval také schémata dobrodružné kriminální četby) byl součástí obecnějších tendencí v kultuře 20. let. Mladá generace, odkojená civilismem, reagovala na zásadní proměnu životního stylu v poválečné jazzové éře hledáním cest jak sblížit umění a široké masy. Tato generace byla posedlá vizí, v níž umění prorůstalo každodenním životem, až se v něm jakoby rozpustilo. Ne náhodou napsal K. Čapek, jinak antipod revoluční avantgardy a jejího směřování, právě v této době sérii článků o různých jevech z literární periferie (souhrnně v knize *Marsyas čili na okraj literatury*).

V Čapkově umělecké praxi se pak zaujetí pro populární četbu obrazilo v románu Krakatit, v němž se obdobně jako Olbracht, avšak s jinou uměleckou intencí, pokusil zhodnotit a přehodnotit



schémata zamilovaného románu (opět vedle konvencí dobrodružného, zejména špionážního žánru). Zatímco Olbrachtovi šlo o nalezení cest k proletářskému adresátovi (jeho příklon ke zmíněným konvencím byl proto víceméně účelový), Čapek chtěl za pomoci inspirace, čerpané z populární literatury, rehabilitovat klasickou dějovou epiku, která se v soudobé literatuře zdála být na vymření, jež však pro něho (stejně jako pro běžného čtenáře) oplývala nezanedbatelnými půvaby. Při práci na *Krakatitu* (mimořádně klopotné a několikrát přerušované) mu zřejmě tanul před očima ideál románu, jež by čtenáře fascinoval svým rušným dramatickým děním, jež by však zároveň nesl závažné myšlenkové poselství.

Přestože předivo *Krakatitu* je složité a odkazuje k rozmanité literární tradici, základní epický půdorys je zjevně odvozen z populární literatury. Prvoplánově je *Krakatit* vysloveně akčním románem, v němž se dění řítí překotně kupředu, kde je čtenář ohromován nenadálými zvraty, kde se na sebe vrší mezní situace včetně vražd a katastrof. Prostředí je navýsost exotické, před čtenářovým ušaslým zrakem se střídají zámecké interiéry s přísně utajenými vývojovými laboratořemi, hemží se to tu agenty tajných služeb, vévody, oslňujícími princeznami a svůdnými anarchistkami. Nechybí dokonce ani otřepaný motiv krásné neznámé, jejíž tvář halí závoj. Takto se ovšem *Krakatit* jeví zdálky, v pohledu jdoucím po fabuli a rekvizitách. Při pohledu zblízka pak vysvítají spíše rozdíly mezi ním a standardní populární epikou.

Podívejme se například, jak Čapek líčí milostné objetí Prokopa a princezny a srovnajme je s obdobnou situací ve standardním podání.

Princezna rychle, tiše vklouzla do pokoje. U dveří sáhla po vypínači a zhasla, a potom cítil Prokop ruku, jež se lehýnce dotýká jeho tváře a klade se mu kolem krku. Sevřel princeznu v dlaních, je tak útlá a skoro netělesná, že se jí dotýká s bázni jako něčeho křehoučkého a pavučinového. Dýchá mu do tváře vzdušné polibky a šeptá něco nesrozumitelně, nehmotné hlazení mrazí Prokopovy vlasy. Così zalomcuje křehoučkým tělem, ruka na jeho štíji se přimyká těsněji a vlahé rty se pohybují na jeho ústech, jako by bezhlase a naléhavě mluvily. Nekonečnou vlnou, celým přílivem záchvěvů zmocňuje se Prokopa silněji a silněji, táhne k sobě jeho

132 *hlavu, tiskne se k němu hrudí a kolena, ovíjí ho oběma pažema, vrhá se ústy do jeho úst, strašné, bolestné sevření drtící a němé, naráz zubů o sebe, sténání člověka, který se dusí, urávorají v křečovitém, nepřičetném objetí, nepustit, zalknout se! srůst nebo zemřít! Vzlykla a zalomila se bezvládně, uvolnil děsné kleště svých rukou, vymkla se, zakolísala se jako opilá, vyňala ze záňadří šáteček a osušila na rtech sliny nebo krev, a aniž řekla slova, vešla do sousedního osvětleného pokoje.*

S hlavou praskající zůstal Prokop potmě. Toto poslední objetí mu připadlo jako rozloučení.

(K. Čapek: Krakatit)

Zdvihl ji prudce a přissál se na její nádherné rudé rty. Stulila se mu v náručí, krotká a zvlněná, lačná a krásná. Bylo jí sladko v náručí toho snílka, o němž věděla, že ne jen dnes ji má rád...

Vpíjel se v její ústa, vpíjel lačně a neúprosně, až to bolelo, chtěla říci, aby přestal, aby jí nedělal bolest, ale rudý duhově planoucí oblouk jí zatančil před očima.

Ovinula ručky kolem jeho krku. Poprsí ji tísnilo, bouřlivě se chvělo její srdce...

(O. Sirovátka: Ach, ta láska,
výbor z meziválečné červené knihovny)

Pomiňme do očí bijící rozdíl slohové úrovně obou ukázek a pokusme se proniknout ke kořenům jejich zásadní odlišnosti.

1. Rozdíl je především v míře významového zatížení erotické scény. Ve standardním románu, soustředěném cele na děj, není ničím víc než jedním tahem v rozehrané partii milostné šarády. V Krakatitu má obdobná scéna daleko důsažnější platnost. Nestojí tu totiž sama o sobě, nýbrž je zapojena do složitého významového přediva románu. Není proto pouze vyličením průběhu jednoho bouřlivého setkání tajných milenců, nýbrž má také význam dílčího kroku na Prokopově složitě cestě za sebepoznáním, je jednou z jeho malých prohraných bitev s krakatitem v sobě.

2. Obě scény se dále liší tím, jak působí na čtenáře. Erotická situace v standardním románu je přes všechnu svou zdůrazňovanou vášnivost v podstatě velmi uhlazená a chování jejích protagonistů konvenčně spořádané. Proto čtenáře neznepokojuje, pouze jej příjemně dráždí. To erotické dění v Krakatitu je daleko nekonvenčnější (už tím, že tu aktivitu přebírá žena, jež si nadto počíná

zcela bez zábran) a drsnější, připomíná spíš zoufalý zápas na život a na smrt, plný neurvalých chvatů (zatímco hrdince červené knihovny je *sladko v náručí toho snílka*, Prokop s princeznou *urávorají v křečovitém, nepřičetném objetí*). Tím vším čtenáře atakuje, znepokojuje, připomíná mu temné stránky lidské přirozenosti.

3. Výrazně odlišná je rovněž hloubka a zvrstvenost obou scén. Ve standardním románu je nastíněná situace zcela plošná, nemá žádný další rozměr než ten, jenž je evidentní na první pohled. Scéna v Krakatitu je naproti tomu vystavěna poměrně složitě. Předně je zobrazena daleko odstíněněji, s větším důrazem na její jedinečnost a se silným zpřítomňujícím efektem (téměř celá situace je popsána v přítomném čase). Líčení osciluje mezi zorným úhlem neúčastného vypravěče a Prokopovým subjektivním prožitkem zobrazovaného dění. Nejde přitom o jedinou oscilaci: zobrazení Prokopova setkání s princeznou se zároveň pohybuje mezi polohou „čistého“ citu a „temných“ smyslů (princezna Prokopovi *dýchá do tváře vzdušné polibky*, aby se *vzápětí vrhala ústy do jeho úst*). Připočteme k tomu ještě užití symboliky světla a tmy (veškerá milostná komunikace se odehrává v temném prostoru, kontrastujícím se souseďní osvětlenou místností, do níž princezna Prokopovi posléze uniká), aby bylo zřejmé, že scéna z Krakatitu stojí svou složitě zvrstvenou výstavbou na opačném pólu než plošná a po všech stránkách jednoznačná situace ze standardního románu.

Je to dáno zásadně odlišnou intencí obou textů: na jedné straně tu máme příjemnou, nezávaznou a přiměřeně pikantní oddechovou četbu, na straně druhé pak na dřev jducí evokaci propastí v člověku, krvavě vážně míněný pokus o jejich poznání a pochopení.

Olbracht v Anně proletářce přehodnotil schémata zamilovaného románu ve směru obsahovém, nahradiv milostné šarády nudících se aristokratů přímočarou proletářskou láskou. V jejím zobrazení se ovšem od červené knihovny nijak zásadně nelišil. Čapek šel v Krakatitu cestou tvárného přehodnocení a významového zatížení stereotypů, jejichž čtenářskou atraktivnost, spontánní epičnost a takřka bezbřehou sdělnost pociťoval jako vzrušující výzvu.

A ještě o jednom konkrétním dialogu se stereotypy červené knihovny se tu zmíníme, také proto, že dotyčná próza se objevila v rámci polistopadového boomu tohoto žánru na našem knižním trhu. Jde o románek O. Scheinpflugové Pošetilá historie. Smysl

134 tohoto výletu za hranice „velké“ literatury by bylo možno označit jako pokus napsat vkusnou červenou knihovnu. Nešlo ostatně o ojedinělý odskok této spisovatelky z terénu prestižního psaní. Scheinpflugová měla pro masovou kulturu pochopení, vždyť byla rovněž autorkou scénářů k několika oddechovým filmům.

Ze zmíněné prózy je patrná autorčina radost ze hry se zažitými stereotypy. Scheinpflugová zvolila nejotřepanější z možných fabulí – historii toho, jak se do chudé švadlenky zamiluje bohatý aristokrat a vezme si ji za ženu. Dodržela rovněž požadavek atraktivity prostředí: příběh situovala do soudobé Paříže horních deseti tisíc, hrdinové se střídavě pohybují v předním módním salonu, přepychových barech a šlechtických palácích. Už tato podezřelá kumulace „vykřičených“ rekvizit červené knihovny napovídá, že jde o hru s nimi, často na pomezí jemné parodie.

Podívejme se nyní na tuto hru v detailu. Jde o vyvrcholení celého příběhu – shledání odloučených milenců.

Nedá se nic dělat, za chvíli se na sebe dívají dva obličejé plné studu a velikého štěstí. Je to najednou prosté a úplně přirozené, že se sešli. Jejich nohy mají na chodidlech otisky set kilometrů po vzájemném hledání, jejich oči tisíce obličejů, v nichž marně pátrali po svých tvářích.

Henri hodí na pult peníze, víc peněz, než by tu mohli oba projít za celý den. Otočí malou dívku, vezme ji mlčky pod paží a jdou.

Nutno podotknout, že se Miky nebránila ani trochu, je jí sladko, tak slabě sladko, že asi omdlí a řízne sebou na chodníku, ale to asi až za chvíličku, teď ji ještě ku podivu nohy poslouchají. V strnulé ruce drží jeden Lionelův chlebiček. Henri jej důstojně vezme, půlku ukousne a druhou jí strčí do úst.

Blaženě jdou.

Ví Bůh, kdo vypije Lionelovo sherry.

Jdou. Ještě nikdo nepronesl ani půlku slova. Venku čeká dlouhá černá limuzína, šofér bez mrknutí oka pozdraví a otevře dvířka.

„Kam, prosím?“

„Domů!“ řekne šťastný hlas v šedivé šále.

Miky sebou trhne, chce utéci, ale asi to nepůjde, silná a šťastná ruka Henriho ji drží za pláštík. Ruka Henriho ji vysadí do auta jako malého psíka. Šťastná ruka Henriho zatáhne záclonku, protože Pařížané jsou zvyklí, že se lidé v autech líbají až večer.

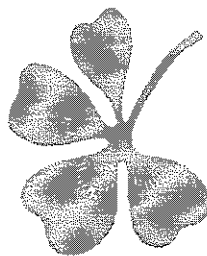
Vůz jede a je z něho slyšet rádio, hraje tango.



Text Scheinpflugové se pohybuje stylově někde uprostřed mezi standardní červenou knihovnou a výše sledovaným románem jejího manžela. Není v něm ona vnitřní dynamičnost a hlubinnost, příznačná pro *Krakatit*, milostná scéna je tu prostě milostnou scénou a nepoukazuje k jiným obsahům. Na druhé straně se však Scheinpflugová nespokojuje s její konvenční, banální stylizací.

Autorka se především brání rozcitlivělosti, v zamilovaném románu obvyklé. Odpomáhá si od ní hlavně věcností a neučesaností vyjadřování, výrazně kontrastující se sklonem červené knihovny k vyššímu stylu. Její hrdinka má pocit, že sebou *řízne na chodníku*, aristokrat Henri pak v rozpacích zcela nespolečensky ukusuje z chlebičku, nedojezeného jeho vyvolenou, a posléze ji vysadí do auta *jako malého psíka*. Úlitbou sentimentálnímu sklonu červené knihovny je tu pouze tango, vyhrávající k polibkům zamilované dvojice v přepychové limuzíně, i to je ovšem daleko spíše autorčino vědomé gesto na pomezí parodie než bezděčné naplnění jisté konvence. A dodejme ještě, že obligátnímu obrazu splynutí rtů v dlouhém polibku, v 95% případů korunujícímu závěrečnou scénu, se tu autorka obratně vyhnula, vyřešivši situaci opisem.

Jak vidno, schémata červené knihovny skýtala v čase své největší slávy daleko širší možnosti než pouhé mechanické užití. Fungovala jako nosná vlna pro informace jiného druhu, určené lidovému čtenáři, lákala k tvůrčí, lehce parodistické hře, a za výjimečných okolností se mohla stát i podkladem pro vznik svrchovaného uměleckého poselství.



Královna opásaná zástěrou

VLASTA JAVOŘICKÁ
(1890-1979)



Za svůj dlouhý život vydala přes sto románů a řada dalších tu po ní zůstala v rukopise. V čase největší popularity se její jméno stávalo vábníčkou pro podnikavé nakladatele a zlým snem přísných literárních kritiků. Prestižními literárními časopisy byla její pověstná psavost ironizována, mezi kulturní elitou byla synonymem špatného vkusu. Zároveň se však pravidelně ocitla na nejvyšších příčkách žebříčků nejčtenějších autorů a náklady jejích knih šly do tisíců. Prostě

přímo čítankový osud „populárního“ autora, vždy znovu nastolující otázku, jak je tomu vlastně se vztahem mezi uměleckou hodnotou a čtenářskou přitažlivostí.

Zprvu nic v životě Marie Barešové (tak znělo její občanské dívčí jméno) nenasvědčovalo tomu, že se stane královnou lidového románu. Svě dětství a mládí prožívala jako průměrná dívka z tehdejší středostavovské rodiny (otec byl venkovským lékařem ve Studené u Telče). *V mých mladých letech dívky ze středních vrstev nestudovaly, nebo jen zřídka. Já jako nejmladší dítě v rodině, když mi zemřel tatínek, dostala jsem jen tři ročníky měšťanky a hospodyňskou školu*, vzpomínala po letech. Ostatně – nač také delší studia, když se měla především připravovat na budoucí manželství a mateřství? Něčím se však přece jen od svých vrstevnic odlišovala: neodbytnou potřebou vymýšlet a sepisovat příběhy, na kterou pečlivá maminka pohlížela spíše s nelibostí, zatímco otec, pyšný na tušené nadání svého nejmladšího dítěte, ji shovívavě toleroval:

Jednou, pamatuji se dobře na konflikt se svou drahou matí. Poručila mi, že musím udrhnout ložnici. Tatínek byl nemocný, ležel v posteli a já jsem drhla kolem něho. Vtom ale běda, políbila mne Múza. Nechala jsem drhnouti, otrépal jsem si ruce a v té umáčené zástěře jsem sedla a psala. Máti zadělávala v kuchyni na buchty a neslyšíc kartáč a šplouchání, pootevřela dvře a řekla mi káráv: „No, copak je to, při práci jdeš psát. Hned toho nech a drhni, než tatínek vstane, aby bylo umyto.“ „Ale já jdu hned,“ řekla jsem neurle. Bože, právě jsem popisovala, jak se potkali, jak on smekl hluboce klobouk a řekl „Poklona slečno“, a ta má hrdinka řekla – ale máti už toho měla dost, otevřela znovu a začala se tuze vadit.

Dala jsem se do pláče, protože, za jedno jsem bývala málokdy vaděná, za druhé mi bylo líto, že jsem nemohla dopsat, jak to bylo, jak ta krásná slečna řekla: „má úcta“, jak se začervenala a popadla je láska na první pohled, bála jsem se, že zapomenu ty krásné myšlénky. Ale ten zlatý tatínek se zase zastal a řekl, že podlahu se naučím umýt vždy, když to budu potřebovat, ale psát povídky že každá ženská nedovede.

Jak vidíme, Marie Barešová uznávala (byť s vnitřní nechutí), že domácí práce jsou přednější než rozepsaná povídka. Nepřekvapí proto, že když se v jedenadvaceti letech provdala za Františka Zezulku, úředníka a později ředitele továrny na konzervy v její rodné Studené, stala se vzornou manželkou a na psaní rezignovala. Teprve za první světové války, když manžel narukoval a rodina se ocitla ve finanční tísní, vzpomněla si už coby matka dvou dětí na své dřímající spisovatelské sklony a podařilo se jí uplatnit jednu z povídek v Brněnských ilustrovaných listech. Šlo tedy opět o ryze praktický impuls k zahájení literární dráhy, tak častý v dějinách populární četby (vzpomeňme jen na vdovskou hmotnou tíseň Popelky Biliánové, bez níž by asi nebylo jejího nejznámějšího díla).

Zmíněné povídky, takřka symbolicky nazvané *Splněná tužba*, si povšiml jistý dr. Dlach, jenž v Javořické vytušil prozaický talent, avšak zároveň ji důtklivě varoval před nadprodukcí: *Jen pro výdělek neračte psát! To by byla bědná nádenická práce. Pište jen, až přijde požehnaná a štědrá tvůrčí chvíle, žádající si naléhavě vnějšího projevu. Pište svoji radost, svoji bolest, svoji nádeji, svoji útěchu.*

Jenže Javořická nechtěla „dělat literaturu“, měla potřebu vyprávět jeden příběh za druhým a být přitom slyšena co největším počtem lidí. Nezanedbatelné byly i finanční možnosti, jež se tu před ní otevřely: zjistila, že psaním se dá i slušně vydělávat, což při početné, byť finančně dobře zajištěné rodině (šest dětí, z toho čtyři dcery), nebyl rozhodně nepodstatný fakt. Dala tedy ochotně a ráda přednost *bědné nádenické práci* před nejistou a úmornou alternativou *požehnaných tvůrčích chvil*.

Záhy po tomto debutu se přihlásily katolické lidové časopisy a kalendáře, jimž vyhovoval patriarchální tradicionalismus Javořické, tak řídký v její generaci, vyrostlé v době velkého pohybu hodnot. Hlásila se také regionální periodika, většinou s argumentem, že potřebují zvýšit počet odběratelů, a protože *zvláště ženy rády čtou besídky zábavné, doufáme že uveřejněním Vašich prací bychom listu prospěli* (z dopisu redakce časopisu Severní Morava vydávaného v Zábřehu). Tedy nikoli úsilí o vyjádření vlastního vidění světa, nýbrž péče o nárůst čtenářů českých periodik na Zábřežsku měla být motorem spisovatelské aktivity Javořické. Výmluvný doklad toho, že se pohybovala ve zcela jiném literárním terénu než její vrstevnice z „velké“ literatury, ale i než její předchůdkyně Pittnerová a Biliánová. Na počátku 20. let prostě byla jiná situace než na přelomu století: území populární četby a umělecké literatury už bylo poměrně přesně rozhraničeno, a byť mezi oběma teritorii nezela propast, nebylo už dost dobře možné balancovat na hranici mezi nimi (bylo pouze možné přejít z jednoho území do druhého, jak to učinila např. M. Šárecká poté, co rezignovala na průnik do literárních špiček).

Přispíváním do regionálních časopisů a kalendářů by ovšem Javořická nikdy svého věhlasu královny lidového románu nedocílila (zjistili jsme na případu Pittnerové, že význam lidových kalendářů ve 20. létech výrazně poklesl). Záhy po jejím debutu se jí však zmocnil královéhradecký nakladatel F. Šupka, jenž v ní prozíravě vytušil budoucí zlatý důl, a zajistil si výhradní práva na uvádění jejích prací (vedle toho mohla též později publikovat v nakladatelství lidové strany). Javořická se dostala do začarovaného kruhu nakladatelského podnikání, z něhož nebylo úniku. Na tříbení stylu nebyl čas, když musela chrlit stovky stran ročně, aby uspokojila všechny žadatele. A jejich objednávky rozhodně nebyly malé. O tom, jak nesmírné množství textu dokázala vstřebat pouze



periodika lidové strany, svědčí následující okolnost: 16. 6. 1926 141
vyslala Československá akciová tiskárna do Studené naléhavé volání po novém románu pro svůj deník Lid, přestože právě začala v jiném svém periodiku tisknout autorčin román Spasení domu Pýchova. Javořická se žádné z publikačních příležitostí nechtěla vzdát. Šlo jí přitom nejenom o uspokojení nesmírné potřeby psát, nýbrž byla také přesvědčena o tom, že svým spisováním koná záslužnou lidovýchovnou práci.

Javořická přitom nebyla tím, kdo ve vztahu autor – vydavatel určoval pravidla hry. Daleko spíše se stala zajatcem svých nakladatelů, neznalým toho, jak to v knižním podnikání chodí. Po letech rezignovaně poznamenala, že z jejích honorářů měli nejvíce právě oni a že nadto vydávali její prózy nedbale. O tom, jaké poměry panovaly při vydávání populární četby, výmluvně svědčí text smlouvy, zaslané autorce nakladatelstvím Vyšehrad na román Zkrvavené koleje, v němž si vydavatel vyhrazuje právo *provést malé změny podle potřeby, ovšem tak, že celý děj nebude mít jiný smysl.* // Javořické pak nezbývalo, než aby obdobně zvyklosti akceptovala, chtěla-li být vydávána. Nakladatelství, jež respektovala svrchovanost autorovy vůle, sice existovala, ale byla někde jinde – v „jiné“ literatuře, kam Javořická nemohla a ani nechtěla. Jen na okraj poznamenejme, že ani honoráře nebyly tak vysoké, aby autorce plně kompenzovaly nešetrné zacházení vydavatelů s jejími rukopisy (za zmíněný román Zkrvavené koleje dostala v r. 1936 od Vyšehradu 1200 Kč, zatímco renomované Vilímko nakladatelství vyplatilo o rok dříve J. Hüttlové za rozsahem srovnatelný dívčí románek Soňa hraje za oktávu 7000 Kč!).

Nelze ovšem nevidět, že zmíněný rub měl i svůj líc. Vždyť Šupka dokázal díky své obchodní politice, založené na prodeji knih na drobné měsíční splátky, dostat dílo Javořické i do těch nejchudších domácností, nemluvě o tom, že s ním pronikl i mezi početnou českou menšinu ve Spojených státech (tento spoj ostatně fungoval i dlouho poté, po celé období, během něhož nesměly prózy Javořické vycházet u nás).

Občas se ovšem Javořická musela potýkat nejenom s nešetrným a kořistnickým přístupem vydavatelů, nýbrž také s náznaky možného cenzurování svých prací. Např. lektor Československé akciové tiskárny E. Felix, profesor obchodní akademie v Plzni, vytkl Javořické ve svém posudku jejího románu Spasení domu Pýchova

142 protestantské a panteistické rysy v náboženském smýšlení hlavního hrdiny, kteroužto heretičnost pokládal za neúnosnou pro katolické vydavatelství. Ještě pikantnější je případ druhý, v němž šlo o kritický postoj jedné ze čtenářek, poštovní úřednice, již vadila přílišná prý erotická dráždivost autorčiných románů:

Matinka (bývalá učitelka také vyšších tříd, jako nyní měšťanská škola) řekla nejdříve: „To přece by tak nemusela ta Javořická psát, to přece se nepatří do katolického časopisu, jest to sice odstrašující – pro poučení, ale do Pražského večerníku to nepatří. /.../ A biskup budějovický Bárta po přečtení Vašich některých částí románku se vyjádřil, že považuje je za smrtelný hřích. Pisatelka končí úpěnlivou výzvou: Prosím, nepište již takové romány, jakých je ve skutečnosti (např. v naší kanceláři na poště) až – až běda!!! Autorka dopisu přitom marně vymlouvala spisovatelce, že nepozvedá svůj hlas na popud redakce deníku Lid, s nímž měla zřejmě spisovatelka v tomto směru špatné zkušenosti.

Javořická v obou případech reagovala pobouřeně a hledala jiné nakladatele (kontaktovala např. L. Mazáče), vesměs ovšem neúspěšně. Přestoupit po letech úspěšné spolupráce ke konkurenci nebylo zřejmě v tvrdých tržních podmínkách vůbec jednoduché. Co je však na těchto autorčiných pokusech o změnu vydavatele zvláště zajímavé, je fakt, že nevyzvedávala uměleckou hodnotu svých prací, nýbrž jejich snadnou prodejnost (obracela se vědomě na nakladatelství, jež se specializovala na masovou četbu). Byla si přesně vědoma, kde je její místo, a se svým postavením autorky populární četby byla vnitřně srozuměná. Nežalila po literárních cenách, netížilo ji, že se kritika o jejich dílech nezmiňuje, že v tisku figuruje její jméno jako synonymum braku – to všechno se přece odehrávalo jinde, v „jiné“ literatuře, do které nepatřila. Jí stačil zájem jejích nakladatelů a uznání a obdiv čtenářů.

Ostatně Javořická byla i svou mentalitou a životním stylem daleka předstávám o slavné spisovatelce. I na vrcholu popularity zůstávala spíše obyčejnou ženou z domácnosti, jejíž mysl se upírá především k rodině. Těžko říci, kdy vlastně popsala ty tisíce archů papíru (nemluvě už o vymyšlení příběhů a jejich podání), když přitom ještě vychovala šest dětí a vedla velkou domácnost. Postavení jejího manžela jí dovolilo mít dvě služky, nicméně i tak je její všestranná výkonnost obdivuhodná. Mimoděk přitom vytane na myslí pramáti českých spisovatelek M. D. Rettigová, opásaná bí-

lou zástěrou a třímající v jedné ruce vařečku a v druhé pero. Ne- 143
tvrdíme tím však, že ve skutečnosti byl život Vlasty Javořické pouze slunnou idyloou, prostou jakýchkoli kolizí. Manžel viděl její spisování nerad, dokonce prý hotový rukopis jednoho z jejích románů hodil ve spravedlivém rozhořčení do kamen, takže jej autorka musela napsat znova.

Do jejích próz však nic z tohoto pnutí neproniklo. V nich Javořická, věrna svému patriarchálnímu konzervativismu, neochvějně hlásá své přesvědčení o tom, že nejvlastnější ženino poslání tkví ve výchově dětí a opatrování rodinného krbu – a také v její způsobilosti k oběti, již toto poslání často vyžaduje. Romány Javořické jsou plny hrdinek, které se zřeknou svého milého a zvolí „manželství z rozumu“, buď aby hmotně pomohly rodičům a sourozencům, či ze soucitu k opuštěným sirotkům, nebo z nějakého jiného ušlechtilého motivu. A zpravidla je i takovéto manželství korunováno láskou, jenomže čistší a ušlechtlejší, než je běžná náklonnost, založená na fyzické přitažlivosti. V tom se romány Javořické podstatně liší od příběhů otiskovaných v téže době v Červené knihovně, která za všech okolností stranila zamilovaným a dokázala nemilosrdně likvidovat všechny překážky (včetně zákonitých manželů a manželek), jež se stavěly do cesty kýženému spojení hrdinů. Romány Javořické měly poněkud jiný cíl než Červená knihovna: nechtěly čtenářky vzrušovat peripetiemi milostných šarád, nýbrž ušlechtilé dojímat možnou velkodušností ženského srdce. V tom navazovaly na V. Lužickou, S. Podlipskou a přes tyto své vzory mířily až někam ke *Kříži u potoka* K. Světlé.

Romány Vlasty Javořické jsou ovšem tradiční nejen myšlenkově, nýbrž také literárně. Psala přece pro obyčejné lidi a chtěla, aby se jim její knihy dobře četly. Vycházela proto ze vzorů, zažitých v nejširších čtenářských vrstvách – z *Raise*, *Jirásk*a, *Baara* a z jejích pokračovatelů. Psala příběhy ušlechtilé dojmavé, nabádavé a smírně idylické, líčila svět nerozborných rodinných pospolitostí, podřízený rytmu přírodního času. Stávala se tak útočištěm lidí, kteří v rozbourané době, spějící od jedné války ke druhé, chtěli alespoň v četbě nalézt ostrov časem prověřených hodnot, a to jak myšlenkových, tak literárních. *Svět je přemoderní. Idealismus je směšným. Ale na druhé straně samé plesy, tance, kino. Vážného života málo. Méně upřímnosti, zato tím více nenávisli a falše. To jsem tak mimochodem uvedl poznatky přítomné doby. Je potřeba*

144 *mluviti k lidu, aby se vzpamatoval, třeba ve způsobu povídek. A to vy dovedete skvěle*, napsal r. 1929 Javořické jistý Alois Procházka, advokátní sollicitátor v Plumlově.

A nebyl zdaleka jediným, kdo pocítil potřebu napsat své oblíbené spisovatelce. V její pozůstalosti se dochovalo množství listů neznámých vděčných čtenářek (a kupodivu také četných čtenářů – mužů). V nich často těžkou rukou a neumělým slohem děkují „milé paní Javořické“ za chvíle strávené nad jejími knihami. Vane z nich upřímná úcta, hraničící až se zbožným obdivem k ženě, jež tak dovedla mluvit z duše „obyčejnému“ člověku.

V zásadě lze romány Javořické z 20. a 30. let rozdělit do dvou skupin: městské a venkovské. První z nich (např. Osudy srdcí, Dva polibky) navazuje na žánrové líčení maloměstských domácností a na sentimentální milostné novely, plné dostaveníček při měsíčku, stisků rukou a vážných přísah. Javořická je tu pokračovatelkou V. Lužické a zprostředkovaně i S. Podlipské a K. Světlé. Druhá skupina románů Javořické (Bez lásky, Na Veverím gruntě, Na faře, Granáty) je populární odnoží vesnického realismu. Z něho byli autorce nejbližší J. Š. Baar a K. V. Rais, zejména svým ušlechtilé idylickým líčením života vlasteneckých venkovských farářů. Autorka ale zná i tóny znatelně drsnější, jež jsou ozvukem Maryši či tragických příběhů G. Preissové.

Jako typická autorka populární četby, vycházející především ze čtenářských očekávání, se však Javořická dovedla až překvapivě přizpůsobit změněnému rytmu doby, a zejména od sklonku 30. let a za okupace produkovala i standardní zamilované románky s mlhavě načrtnutými reáliemi a důrazem na peripetie příběhu lásky. V nich už není místo pro patriarchální maloměstskou idylu přelomu století či pro tradiční rytmus venkovského života, pronikají sem takové jevy jako automobily, moderní vily, pražské kavárny a dokonce pracující neprovdané ženy a dívky. To ovšem už není ta typická Javořická, jak si ji zamilovaly masy tradičně cítících čtenářů. Za připomínku tu však stojí alespoň dívčí románek Petra, jenž chtěl být jakýmsi průvodcem po dívčím dospívání se všemi jeho průvodními rysy a jenž je zdařilou idylou ze šťastné domácnosti (podanou víceméně stylem přebornice této oblasti J. Hüttlové).

Závratné spisovatelské kariéře Javořické učinil rázný konec rok 1948. Její knihy se nevydávaly, o to více se však četly a shá-

145
něly neoficiálními cestami. Inzeráty typu *Koupím knihy V. Javořické za jakoukoli cenu* (jimiž se to hemžilo zejména v Lidové demokracii a Naší rodině) stejně jako četné děkovné dopisy od vděčných čtenářů byly jistě alespoň částečnou satisfakcí někdejší královně lidového románu, jež jinak těžce nesla ztrátu publikačních možností. Její pero ale nedokázalo zahálet. Podle vlastního svědectví napsala za poslední třicetiletí svého života několik desítek spisů. Potvrdilo se tak, že hnací silou její neutuchající psavosti nebyly jenom peníze a sláva, nýbrž také bytostná potřeba vyjadřovat se slovem. Literární historie samozřejmě zná řadu případů „psaní do zásuvky“; případ Javořické je však možná zvláštní tím, že jde o autorku populární četby, žijící především ze zpětné vazby.

Část z této „zásuvkové“ produkce Javořické už vydalo nakladatelství Blok. Na rozdíl od autorčiny starší prózy však nejde o ryze zamilovanou četbu. Daleko spíš jsou to vesnické kroniky, snažící se mapovat na osudech několika generací selských rodů rozlehlé úseky našich nejnovějších dějin (včetně Mnichova, okupace a násilné kolektivizace zemědělství). Výrazná je „retro“ tendence poválečných románů. Jako by tu autorka usilovně chtěla zastavit uplývající čas, vrátit alespoň na stránkách knih někdejší patriarchální venkov s jeho ustáleným hodnotovým řádem a pravidelným životním rytmem. Nové romány Vlasty Javořické tak zpřítomňují na našem hektickém knižním trhu tradici poklidného, rozvláčeného vypravování, považovanou často již za antikvární, neschopnou čtenářského oživení. Čas ukáže, zda tomu tak skutečně je. Možná že právě tato Javořickou přefiltrovaná podoba někdejšího vesnického realismu bude pro tradičně naladěného čtenáře stravitelnější než díla uznávaných mistrů tohoto stylu. Zatracované a opovrhované dílo Vlasty Javořické by se tak paradoxně mohlo stát jistou spojnicí mezi dneškem a včerejškem, tak důležitou v chaotickém čase, jež prožíváme.

Sextánky a ty druhé

Třída se prázdní nezvykle tiše.

Sychrava se obrátil k oknu a hledí do ulice, vyčkává, až poslední lyceistka odejde.

Nesmělý krok se za ním ozval – otočil se. Před ním stojí Staňa Bínová s hlavou pokleslou a očima upřenýma k zemi.

Jsou ve třídě sami dva.

„Pane profesore, já vás prosím za odpuštění. Prohřešila jsem se, vím to – ale nejsem vinna.“

Slova tetelí se strachem, vyčkávající spásnou odpověď.

V Sychravově tváři to jhne, srdce mu buší a krev se hrne k hlavě. Ještě okamžik a objal by ji nejraději bez ohledu na to, že jsou ve škole a zaplavil ji spoustou sladkých slov, ale Vyšehrad a staré zámecké schody mu zatanuly na mysli – vzpamatoval se, posupný úsměv zohyzdil jeho hezké rty, přes něž se proti jeho vůli vydrala tvrdá slova:

„O té věci je zbytečno mluvit, rozumíte, Bínová?“

Staňa se napřímila hrdě, sametové oči hledí zpříma na Sychravu.

„Lituji, pane profesore, že jsem prosila.“

A odchází jako uražená Afrodité.

Dvěře za ní hlučně zapadly.

„Staňo!“

Ten jeho vzdech slyšely už jen čtyry diskrétní stěny třídy.

(V. Neubauer: Sextánka, 1927)

Úryvek z proslulé Sextánky Viléma Neubauera nám připomíná, že jsme v předcházejících kapitolách poněkud pozapomněli na to, že do červené knihovny patří nejenom dramata zralých žen, ale také příběhy dívenek v rozpuku. Nyní to tedy napravíme.

Dívčí větve červené knihovny jsme opustili v okamžiku, kdy se tohoto žánru ujala zkušená literátka Eliška Krásnohorská a zejména svou sérií o Svéhlavičce položila základy domácí tradice

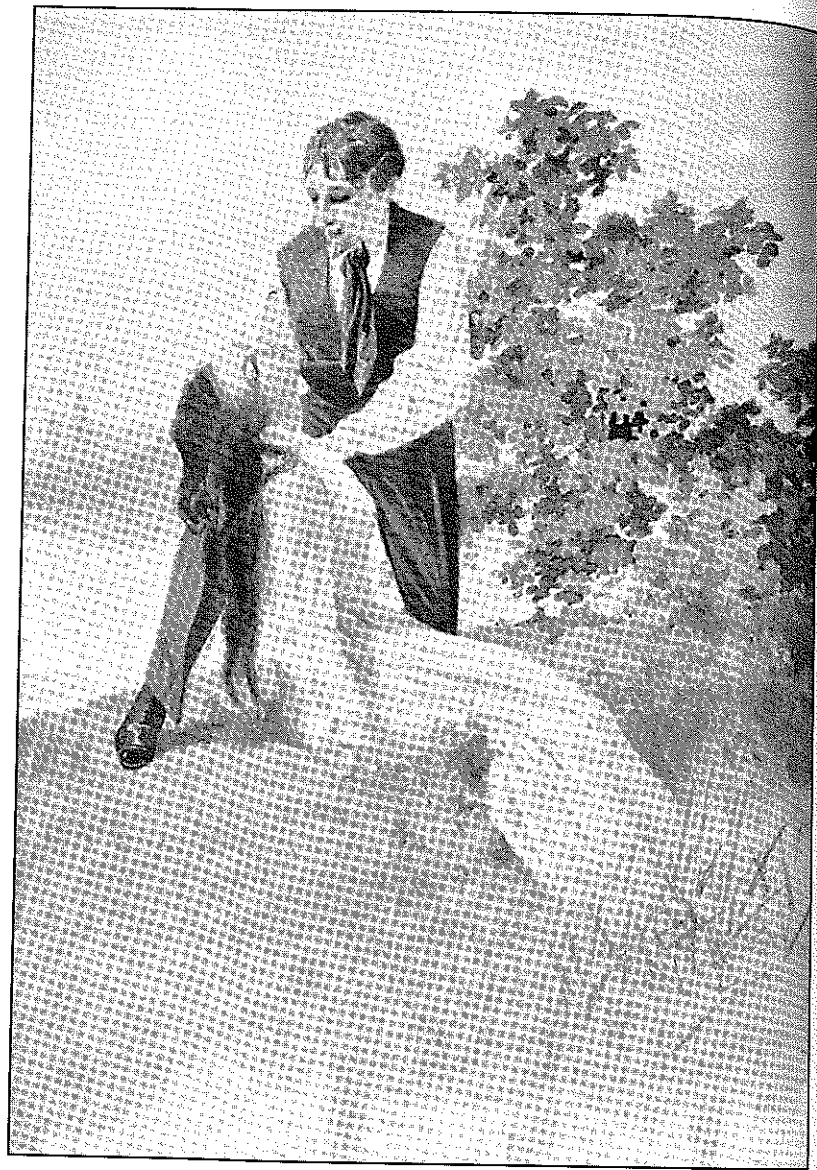
dívčího románu. Přestože jsme ji v jedné z předcházejících kapitol nazvali poněkud honosně zakladatelkou žánru, nebyla rozhodně první, kdo se u nás o četbu pro dívky pokoušel.

Na tomto místě se sluší vzpomenout především na Ivana Klicperu, syna významného obrozeneckého dramatika V. K. Klicpery. Ten se, veden příkladem slavného otce, také pokoušel uplatnit jako literát, avšak nedařilo se mu vyniknout nad dobový průměr. Jeho jméno by bezpochyby zmizelo v propadlišti dějin literatury – nebýt jedné jediné novely, díky níž se stal, alespoň ve sféře lidové četby, nesmrtelným. Řeč je pochopitelně o Jindře, proslulém příběhu nešťastné lásky dcery národně uvědomělého statkáře k jejímu chudému, leč talentovanému domácimu učiteli. Překážkou v lásce tu kupodivu není odlišný sociální původ milenců (další argument proti převažujícímu mínění o prioritě sociální fabule v červené knihovně), nýbrž statkářovo náhlé zchudnutí, jež přivádí Jindru k oltáři s bohatým, ale povrchním a národnostně vlažným hrabětem Ostrovínem. Rodinný majetek tudíž zůstane zachován, ale Jindra svou šlechtinou obět nepřežije: umírá záhy po porodu, avšak svého (a Ostrovínova) synka svěruje do péče někdejšího snoubence, který se mezitím stal významným učitelem pražské univerzity.

Již z tohoto stručného nástinu fabule a rozložení postav vyplývá, že Jindra rozhodně není typickou červenou knihovnou, už z toho prostého důvodu, že v době jejího vzniku (1. vydání 1876) tento žánr ve vyhraněné podobě dosud neexistoval a že vůbec území krásné literatury a konzumní četby nebylo u nás tehdy ještě výrazněji rozhraničeno, jak jsme už ostatně několikrát konstatovali. Jindra je prostě typickou „průměrnou“ literaturou své doby, myslící na čtenářskou atraktivitu, ale ne bez jistých uměleckých ambicí. Svědčí o tom i následující klíčová scéna milostného srozmění protagonistů příběhu:

Hromová rána rozlehla se pod stromy, Jindra zoufale vykřikla a vrhla se jedním skokem kupředu, směrem, kde Lípa stál. Zahlédla však, jak mu spadl klobouk z hlavy, jak mladý muž zavrával a pak se nazpět zvrátil, při čemž pod tíží těla jeho zaduněla země.

„Můj Bože!“ vydralo se jí v zoufalém vykřiknutí z nader, a ona se zoufalým výkřikem několika skoky ocitla se u Lípova těla a objala



Jindra byla v bezvědomí v hlubokých mdlobách.

je. Jako by byla tímto jediným hrůzným a neočekávaným okamžikem zbavena smyslu, klesla ubohá dívka na Lípu, ovinuvši náruživým ohněm ruce své kolem jeho šije a pokrývajíc ústa i tvář nesčíslnými polibky, volala v zoufalém nářku: „Milovaný Vojtěchu, miláčku můj – neumírej, procitni, žij opět!“ a pak ji úpěnlivý pláč udusil všecken zvuk v sevřeném hrdle.

A podivno – zoufalý bol a bédování její způsobilo, že raněný otevřev oči a prohlédnuv, chvíli pohlížel na mladé děvče jako by sklenným zrakem ustrnule, ale pak jako bleskem se vzchopil, ruce své kolem štíhlého těla jejího ovinul. A mocně se ze země zdvihnuv, mladou dívku v náručí svém s sebou povznesl. A zdrav, s okem radosti jasně zářícím, stál tu nyní Lípa, vroucně tiskna krásné děvče k sobě.

Jindra ustala v pláči a pohlížela chvíli strnule do Lípovy tváře, a pak odstoupivši krokem od něho, změřila jej rychlým pohledem. Shledavši, že Lípa neporušen, i vidouc blahý úsměv, s nímž v láskyplném pohledu na ni patřil, vrhla se mu se smíchem a pláčem zároveň do rozevřené náruče. Lípa ji mocně objal a pevně přitiskl na svá prsa, jako by ji navždy na srdci svém chtěl podržeti.

Kol milenců dýchala nedávno procitlá země mladým svým vonným dechem, nově se rozvíjející listoví uklánělo se a šeptalo jim příznivé pozdravy, pučící trávník stlal jim měkký koberec k nohám, jasné slunko světlem a teplem svým příjemným na ně se smálo, veselý skřivan vyletěl vysoko nedaleko nich do výše a v jásavém zpěvu svém povznášel se k modravému nebi i hlásal skvoucímu se nebi blahou a řídkou zvěst o celém, plném štěstí dvou lidských bytostí.

Proč se tu vůbec touto archaickou prózou zapadlého autora tak podrobně zabýváme? Především proto, že vzdor své žánrové nevyhraněnosti se Jindra v běhu následujících desetiletí stala jedním z nejoblíbenějších dívčích románek, srovnatelným co do popularity s již zmiňovanou Svéhlavičkou. Došlo k tomu poměrně pozdě, v době, kdy předčasně zesnulý autor Jindry už dávno spal svůj věčný sen na Olšanských hřbitovech (zemřel 1881). Obrovské vlny popularity se Jindře dostalo, nepochybně hlavně kvůli její vlastenecké tendenci, za 1. světové války (v letech 1915-1919 se objevilo nejméně šest reedic, a to v různých pražských i venkovských vydavatelstvích). Vzniklá obliba zásadněji neopadla ani po válce



„Na plotě!“ vykřikla slabým hlasem, tisknouc ruce na prsa.

(*Jindra* se stala např. v roce 1924 zahajovacím svazkem Kočího nejblacinější české knihovny, opakovaně byla vydávána v Zemědělském knihkupectví A. Neubert, soustřeďujícím se na produkci četby pro venkov).

Fungování *Jindry* jako dívčího románu bylo usnadněno tím, že v sobě obsahovala, byť poněkud zastřené, základní kompoziční model tohoto žánru – obraz hrdinčina pozvolného zrání stejně jako další momenty, pro pozdější podobu dívčího románu typické: jde zejména o motiv lásky k učiteli, jenž je dívka zároveň duchovním vůdcem, ale i o hrdinčinu svéhlavost, nepoddajnost. V tomto smyslu je *Jindra* rodnou sestrou *Svéhlavičky* – jen těžko však lze z toho faktu vyvodit přímý vliv Klicperův na Krásnohorskou, neboť autorka *Svéhlavičky* se v charakteristice hlavní postavy striktně přidržela německé předlohy. Jde tedy zřejmě spíše o shodný model typické postavy dívčí četby.

Kořeny dívčího románu ovšem nelze hledat pouze v salonní novele typu Klicperovy *Jindry*. Dívčí četba se v hloubi 19. století prolínala také s literaturou pro děti, s výchovnými příběhy o ctnostných a poslušných dívenkách. Teprve ke konci 19. století se z rozmanitých zdrojů začal postupně utvářet dívčí román. Odehrával se namnoze v prostředí penzionátu a jeho součástí už nezřídka byla také milostná zápletky, byť zatím pouze jako doplňková větev děje, sloužící zejména k jeho patričně atraktivnímu vyústění. Jádrem příběhu bylo přitom orientováno jinam – směrem k procesu formování dívčí osobnosti ve střetu s kolektivem vrstevnic.

Dívčí román 19. století měl několik kontrastních podob. Populární byly zejména divoce romantické příběhy známé ruské autorky L. A. Čarské, u nás hojně vydávané od počátku 20. století (jako první vyšel r. 1909 román *Mezi družkami*) až do konce 2. světové války. Domácí produkce se však, počínaje *Svéhlavičkou* E. Krásnohorské, vesměs přiklání k jinému typu soudobého dívčího románu: konstatovali jsme již v jedné z předcházejících kapitol, že německá předloha ke *Svéhlavičce* nahrazovala citovou exaltaci spíše lehce humornou nadsázkou a situačním vtípem, což zřejmě české populární četbě, jejíž nezanedbatelnou součástí vždy tvořila humoristická literatura, vyhovovalo lépe.

Stranou pozornosti u nás téměř naprosto zůstávala anglosaská produkce, jež přitom už v té době přivedla na svět takové klasické tituly, jako byly *Malé ženy* L. M. Alcottové (1868). Snad se

152 v některých měšťanských rodinách četla tato dílka v originále, avšak do češtiny překládána nebyla (snad jedinou výjimkou byl další román L. M. Alcottové Růže v rozkvětu, vydaný r. 1906 v překladu Pavly Moudré). A přece mohl anglosaský dívčí románek vnést do našeho prostředí věcnost, jež by byla užitečnou hrází přemíře sentimentality a romantiky na jedné straně a snaze po bujarém humoru za každou cenu na straně druhé. Pro tehdejší estetické citění i převažující životní styl však byly zejména americké dívčí romány zřejmě příliš střízlivé a všední. Čas pro praktické a neexaltované Pollyanny nastal mnohem později, až na přelomu 20. a 30. let.

Vraťme se však k domácí produkci. V meziválečném období dochází k poměrně výrazné proměně žánru dívčího románu, jenž takto reagoval na prudkou změnu životního stylu a s ní související nové postavení dívek a žen. Penzionát byl proto nahrazen gymnáziem či jinou střední školou a z chovank klášterních ústavů se staly bujaré studentky, jež se už obešly bez vychovatelek a gardeám. Zároveň s touto proměnou dochází k srůstání dívčího románu s žánrem zamilovaného románu, jenž byl až dosud doménou konzumní četby dospělých žen. V řadě konkrétních titulů se stává milostná zápletká dominantní a studentské prostředí je tu pouze ozvláštňující kulisou.

I přes toto srůstání však mezi oběma větvemi zamilovaného románu – dívčí a ženskou – zůstával nezanedbatelný rozdíl: dívčí romány líčily většinou idylické příběhy lásky, jejichž překážky byly víceméně vnější, anebo spočívaly v nicotných nedorozuměních, a končily výhradně svatbou (či „pouhým“ zasnoubením), nešly tedy za práh skutečného soužití milujících se dvojice. Naproti tomu ženská větev zamilované četby pracovala se zákruty reálného života: hemžilo se to v ní nevěrami, rozvody, svobodnými matkami, nechyběla ani úmrtí milovaných osob. Byla také daleko erotičtější, zatímco dívčí větev znala výhradně citovou rovinu milostného vztahu.

Šlo přitom o reálně fungující žánrovou diferenciaci, nikoli o záležitost autorova osobního přístupu k tématu, jak o tom svědčí produkce spisovatelů, pohybujících se v obou zmíněných polohách. Typickým příkladem je J. Hüttlová, jež psala pro Červenou knihovnu či Hvězdu romány potemnělých barev o těžkých osudech pracujících žen, zrazovaných lehkomyšlnými muži, a pro edi-

ce určené dospívajícím dívkám zase laškovně příběhy nadaných středoškolaček, odměněných za svůj aktivní přístup k životu v závěru atraktivním partnerem. 153

KNIHOVNY DÍVČÍCH SRDCÍ

Bylo-li meziválečné období zlatým věkem červené knihovny, platí to i pro její dívčí odnož. Právě tehdy byly vyprodukovány klasické a dosud čtenářsky živé tituly dívčího románu a ustálily se knižní edice i časopisy věnované této četbě. Dívčí románek přitom neměl svou Červenou či Modrou knihovnu, jež by jej reprezentovala jako žánr. Jeho edice byly poněkud rozptýlenější a také početnější, neboť knihy pro děti a mládež byly odjakživa dobrým obchodním artiklem. Solidní vydavatelskou tradici reprezentovala Vilémkova knihovna Dívčím srdcím, jež sázela na osvědčené autory a zejména zpočátku upřednostňovala příběhy se zjevnou etickou tendencí. Byla také ze všech dívčích edic nejstarší – vycházela od r. 1902 (za redakce Pavly Maternové a Otýlie Petrové) a její význam byl nejvýraznější do konce první světové války (vyšly zde také všechny první české překlady románek L. A. Čarské). V meziválečném období se už potýkala (zřejmě i díky svému obsahovému tradicionalismu) s řadou těžkostí a v určitém období bylo její vydávání dokonce zcela zastaveno. Modernější trendy představoval např. vydavatel V. Zrubecký s edicí Radostné mládí (od r. 1937), za okupace a v letech těsně po ní pak B. Smolíková-Mečířová s řadou nazvanou Knihy nové dívčí generace, usilující o dobrý standard dívčí četby.

Naproti tomu ryze spotřební edicí byla Dívčí knihovna, vydávaná Rodinou od r. 1933 jako dívčí pándán k „ženské“ Červené knihovně (autorské zázemí obou edic se zhruba překrývalo – publikovaly zde Courths-Mahlerová, Fajerová, Tippmannová, Kyzlinková, Voříšková aj.). Nížiny žánru pak představovala Knihovna šťastných dívek, vydávaná od r. 1936 v nakladatelství Zmatlík a Palička. Její obrovskou produkci 30-40 svazků ročně (znamenal zhruba desetinásobek produkce ostatních zmíněných edic) stihlo obhospodařovat několik málo domácích autorů – zejména V. Watzke, píšící sem pod několika pseudonymy, a budící tak iluzi několika autorů (Eva Marešová, Vláda Zíka a exoticky vypadající

154 Georg Bobbin, specializující se na příběhy z amerického Západu), O. Haering tu publikoval pod pseudonymem Dáda Farářová. Ryze komerční přístup k výrobě této četby, obrovská nadprodukce a „zavádějící“ hra s pseudonymy byla z hlediska celkové situace v žánru dívčího románu spíše výjimkou. Zejména ženy (ale i takový Roden či Neubauer) psaly hnány nejenom vidinou výdělků, ale také z vnitřní potřeby vyjadřovat se slovem a z odpovědnosti vůči mladým čtenářkám – tzn. chtěly také „dělat literaturu“.

Bezpočet dívčích románů byl ovšem vydáván mimo ustálené ediční řady. Specializovalo se na ni vedle průkopnického karlínského vydavatele R. Storchy (byl to on, kdo kdysi přiměl k aktivitě na tomto poli E. Krásnohorskou) např. nakladatelství Šolc a Šimáček nebo A. Hynek (v obou případech šlo rovněž o firmy s dlouhou tradicí), z těch méně renomovaných pak např. již zmíněný Zmatlík a Palička či Vojtěch Šeba.

Dívčí četba se ale neomezovala jenom na knižní produkci. Tak jako dospělé ženy měly svou Hvězdu či List paní a dívek, jejich dcery si mohly počíst např. v časopise Zora, vydávaném od r. 1935 nakladatelským domem J. R. Vilímk a redigovaném po několik let klíčovou autorkou dívčího románu J. Hüttlovou. Zora chtěla být dospívajícím dívkám *přítelkyní a družkou*, chtěla kolem sebe soustředit *milou, velkou rodinu našich dívek v celé naší vlasti*. Kladla přitom důraz na *vzájemné porozumění českých a slovenských dívek*. Jádro časopisu tvořila beletrie (buď krátké črty, nebo delší prózy otiskované na pokračování). Redakce se neopolehala pouze na osvědčené autory, nýbrž vyzývala také dívky, aby jí posílaly své literární pokusy, jež pak po jistých úpravách v časopise otiskovala. Vydavatelská základna dívčího románu byla tedy obdobně strukturována jako v případě románů pro ženy a skýtala tomuto žánru dostatečný prostor k jeho plnému rozvinutí.

IRČINY ROMÁNKY

Přehledku hvězdných titulů meziválečného dívčího románu začneme tím nejstarším – sérií próz o minervistce Irče a jejím milém, bankovním úředníkovi Lexovi. Její první část vznikla ještě v průběhu 1. světové války. Když v r. 1917 vydal dosud ne-

známý tiskař Josef Roden (vl. jm. Josef Rebec) Irčin románek jako svou v podstatě první knížku (nepočítáme-li Rozmarné pohádky z r. 1915), nic nenasvědčovalo tomu, že se tu právě zrodil budoucí klasik žánru. Kniha však zaznamenala naprosto neočekávaný úspěch. První vydání bylo za dva měsíce rozebráno a pohotový nakladatel okamžitě přispěchal s vydáním dalším. Ale nedosti na tom. Ještě v témže roce přišlo vydání třetí, v dalších dvou letech se objevilo vydání čtvrté a páté. Poté byla zhruba ve dvouletých odstupech realizována další tři vydání (poslední z nich z r. 1927 bylo už reakcí na existenci stejnojmenného německého filmu, jež nepochybně znamenal i oživení popularity jeho literární předlohy – v novém vydání bylo také místo ilustrací užito filmových fotografií). Obdobného ohlasu se dostalo i dalším dvěma pokračováními cyklu. Irča v penzionátě vyšla během devíti let pětkrát (poprvé 1918, naposledy v r. 1927 rovněž s fotografiemi z filmu) a románek Irča a Lexa se ve stejné době dočkal rovněž pěti vydání (poprvé 1919, naposledy 1927, také s filmovými fotografiemi).

Jaký byl důvod tak mimořádného ohlasu? Pětice Rodenových románků, provázející oba zamilované od první schůzky až k manželství a rodičovství, odráží svým charakterem situaci, jaká byla ve sledovaném žánru zhruba v letech 1910-1925. Zmíněné Rodenovy knihy (zejména první tři) žánrově oscilují mezi dívčím románkem ze školního prostředí, jež v uvedených letech doznal poměrně prudkého rozvoje, a zamilovanou četbou, která tehdy ovšem ještě neexistovala v podobě prezentované později Červenou knihovnou. Na rozdíl od ní je fabule Rodenových románků daleko prostší, obejde se bez jakýchkoli vzrušujících příhod, neboť je vzdálená koncepci zamilovaného románu jakožto řetězce nástrah.

To, co Rodenovým románkům dodalo přitažlivosti, tedy nebyla dějová atraktivnost, nýbrž „povahopis“ – zvláštní opar Irčiny nekonalé naivity, obestírající celý prostinký příběh lásky. Roden totiž navzdory dosavadní tradici žánru opustil praxi ryze neutrálního vypravování. Jeho vypravěč pouze registruje základní fakta příběhu, posouvající děj, a jinak přenechává slovo roztomile upovídáné Irče, jež prezentuje náhledy a hovorovou řeč tehdejších středoškolaček.



JOSEF RODEN:

IRČA VHNÍZDEČKU

157
Toť se rozumí, hned si to Irča myslela! Mařka přišla do třídý nadutě jako pávice, div si krk z obratlů nevylomila. A – fi – na prsou má věčejší růže od Lexy.

Irča nemůže za nic na světě pochopiti, jak mohou být dívky tak necudné, ano **necudné**, a dávati si za ňadra květy, kterých se dotkla mužská ruka. Býti třídním, hned by se zeptala:

„Odkud máte ty nemravně vyzývavé květy?“

Ovšem, postižená by se vylouvala, že si je sama koupila, ale na to se nesmí nikdy dát. Bodejť, bude vyhazovat peníze, beztak rodiči mrzce odpočtěné, za podobné zbytečnosti. Tak hloupý kantor přece nebude, aby tomu věřil. – A nakázala by úsečně:

„Hned je hoďte do kamen. Do školy takové věci nepatří.“

Byla by to podívaná pro bohy, jak by se Mařka ošivala a vzpírala. Ale konec konců by zaskřípěla dvířka u kamen a měla by po efektu. A Irče by spadl kámen ze srdce a v duchu by si poskočila.

První díly cyklu vyšly v době, kdy studentka zdaleka ještě nebyla typickou postavou dívčích románek, neboť se převážně odehrávaly v penzionátech, a nikoli v gymnazijních učebnách (této praxi ostatně učinil Roden úlitbu v druhém dílu, když poslal svou hrdinku na doplnění výchovy do kláštera). I v tomto ohledu tedy Rodenovy románky, z dnešního pohledu vnímané jako otřepané a banální, přinášely něco nového. V neposlední řadě pak k popularitě knih o Irče a Lexovi přispělo dráždivé napětí mezi Irčinou dětskou naivitou a její ryze ženskou koketerií, takže se autor musel dokonce bránit nařčení z lascivnosti: *Odvážil jsem se také experimentu. Je jím scéna se znamínkem.* (Šlo o to, že naivní Irča chtěla odměnit Lexu za jeho taktní chování vůči ní tím, že mu mínila ukázat své mateřské znaménko, vyskytující se na velmi intimním místě jejího těla. Diskrétní Lexa pocho-pitelně odmítl s tím, že není třeba násilně uspěchávat přirozený vývoj jejich vztahu.) *Neměla by se snad speciálně uvádět. Mnozí ji pokládali za něco jiného, než v ní vskutku jest. |...| Odpovídám klidně: pro čistého i poctivého není v ní dráždidla, pochopí, že chtěl jsem vyzvednouti důvěřivou, dětskou naivitu Irčinu, osůbky, popletené tím, co četla, ale čemu nerozuměla, i Lexův smysl pro cit a šetrnost.*

(J. Roden v předmluvě ke 3. vydání Irčina románek, Praha 1917)

Původně chtěl Roden zřejmě knihou Irča a Lexa celou sérii ukončit. *Chtěli jste, abych Vám napsal třetí část pohádky o Irče a Lexovi. Zde jest. /.../ Odevzdávám Vám poslední část trilogie a loučím se s ní*, psal v r. 1919 v předmluvě ke zmíněnému svazku. Nicméně, jak už to bývá, toto své předsevzetí nedodržel. A nutno říci, že nikoli ke svému prospěchu. Napsal sice ještě dva další díly, líčící Irčino a Lexovo mladé manželství, ty však už srovnatelné popularity nedocílily. Irča v hnízdečku vyšla pouze jednou (1926) a Irčino tajemství dvakrát (poprvé 1929). Důvodem prudkého poklesu zájmu byla zřejmě nejenom momentální nasycenost trhu Rodenovými knihami (kterou si autor ani nakladatel zřejmě dostatečně neuvědomili), ale také vzrůstající konkurence. Vždyt druhá polovina 20. let je obdobím prudkého kvantitativního rozmachu dívčí a ženské četby, jež nadto začíná měnit svůj profil, stupňujíc atraktivitu prostředí a zápletek. Tomuto vývoji už prosté, byť kdysi originální Rodenovy romány nemohly konkurovat.

SEXTÁNKA STÁŇA

Na nebi dívčí četby se objevily nové hvězdy, z nichž některé začaly aspirovat na statut stálic. Jednou z nich se stala knížka, z níž jsme citovali v úvodu této kapitoly – Sextánka Viléma Neubauera. Zatímco Roden psal vedle románek o Irče a Lexovi především knížky pro děti (zejména rozsáhlý cyklus pohádek o Tulínkovi a Bulínkovi), Neubauer byl kromě dívčích románek také autorem ženské četby a jedním z nemnoha mužských spolupracovníků Červené knihovny. Sledovaný žánr byl totiž tehdy ve stadiu takové standardizace, že jeho produkce už nutně nevyžadovala zázemi ženské životní zkušenosti (nicméně stále jej vesměs utvářely ženské autorky, a to jak u nás, tak v zahraničí – alespoň soudě podle překladů, jež se u nás v té době objevovaly v časopisech i knižních edicích).

Byl-li Roden svým základním autorským gestem dobromyslým humoristou, měl Neubauer silný sklon k romanesknosti poněkud divokého ražení, k nadnesenému lyrismu a k psychologické problematizaci příběhů, pochopitelně v míře vymezené podstatou populární četby (kráčel tedy ve šlépějích takového Bo-

humila Zahradníka-Brodského podobně jako souběžně publikující Jindřich Snížek, u něhož je však tendence k „literárnosti“ podání ještě daleko přebujelejší). Jistě i tato vnější podobnost s „vážnou“ literaturou byla jedním z důvodů toho, proč Neubauerovy knihy (z ryze komerčních důvodů) vydávalo prestižní nakladatelství Melantrich, zatímco Roden se musel spokojit se Zemědělským knihkupectvím A. Neuberta. Uvedeným sklonům však mohl Neubauer popustit uzdu především v románech pro ženy (např. Pilař Ivan 1927), žánr dívčího románu mu to totiž umožňoval jen ve velmi omezené míře.

Sextánka je zřejmě v našich poměrech jedním z prvních dívčích románek, v němž se jeho hrdinka – středoškolská studentka – zamiluje do svého učitele. Sice už Krásnohorská měla ve Svéhlavičce krásného doktora Dvoreckého (asi ne jenom shodou náhod šlo podobně jako v Sextánce rovněž o profesora francouzštiny), jenž dívčí milostné blouznění, vztahující se k jeho osobě, tu autorka spíš ironizovala a rozhodně je nečinila osou svého vypravování. Sextánkou se tedy ocitáme u zrodu dějového modelu profesor a jeho žákyňe, jenž se pak omílal do omrzení. Jistě i proto, že vyhovoval potřebě věkové asymetričnosti zamilované dvojice v tomto typu červené knihovny. Jestliže totiž měl milostný vztah i zde končit svatbou, bylo zhola nemožné, aby se dívčí hrdinka zamilovala do svého sedmnácti či osmnáctiletého vrstevníka, pro nějž bylo založení rodiny ještě poměrně vzdálenou budoucností. Naproti tomu zhruba třicetiletý profesor byl pro sextánku či septimánku i z hlediska tehdejších reálně panujících zvyklostí věkově naprosto přiměřeným partnerem.

Jinak ovšem Neubauer v Sextánce nevněsł do žánru dívčího románu téměř nic nového. Kompozice je založena, tak jak to bylo v tomto žánru od počátku běžné, na posloupnosti drobných všednodenních příhod, většinou ze školního nebo rodinného prostředí. Podobně jako příběhy o Irče a Lexovi je i Sextánka tím výše zmiňovaným novým typem dívčího románu, který je cele soustředěn k milostné zápletce a školní prostředí tu tvoří pouze jeho zdůvěřující kulisu. Všechny hrdinčiny potíže proto vyplývají z jejího vztahu k mužům, nikoli např. z kolizí se spolužačkami (ve starším typu ztělesňovaném Svéhlavičkou to bylo přesně naopak). Modelová je rovněž hrdinčina typicky středostavovská rodina, tvořená přísným, leč bodrým otcem inženýrem, pečlivou matkou a rozver-

160 ným mladším bráškou. Podotýkáme, že zatímco v dnešním dívčím románku je typ „rozvrácené“ rodiny zcela běžný (a bývá také zdrojem dějového konfliktu), v meziválečném období neměl v tomto žánru co dělat. Hrdinky měly sice řadu problémů, ale jejich rodinné zázemí nebylo zásadně zpochybňováno.

Standardně je také pojat objekt hrdinčiných milostných tužeb, profesor francouzštiny Ivan Sychrava. Je to nejenom vzdělaný, na Sorbonně vystudovaný mladý muž, ale také nadaný a obdivovaný lyrický básník. Schopnost psát verše byla, zejména ve starších typech dívčí a ženské četby, nezbytnou součástí hrdinovy milovnické kvalifikace. Pravda, J. Roden si již v r. 1917 tropil z uvedeného klišé legraci: jeho střízlivý bankovní úředník Lexa rozhodně odmítá hrát roli lyrického básníka, kterou mu Irča tvrdošíjně vnucuje, odhodlána v zájmu zachování milovnického image svého vyvoleného napsat mu potřebné verše sama. Tím ovšem jen potvrdil zažitost daného motivu. Neubauerovu romantizujícímu sklonu vyhovovala představa milovníka jako lyrického básníka pochopitelně daleko více než humoristovi Rodenovi, profesorovu literární aktivitu proto pojal naprosto vážně.

Zajímavé přitom je, jakého charakteru měla být poezie produkovaná takovým standardním milovnickým hrdinou. Rozhodně nesměl být básníkem prokletým, ani velkým literárním experimentátorem. Asi nejlépe by mu vyhovoval vznešený titul poeta, jímž je ostatně profesor Sychrava v Sextánce počastován: *Roste ve velkého poetu, přečetla jsem již tu knihu celou a byla jsem některými básněmi přímo unesena*, hovoří o něm nadšeně jeho představená. Charakter jeho lyrických opusů pak vypravěč vystihl takto: *Byly tak prostoučké jako praménky hor, běžící přes balvany pod lesními stíny do slunečně širé krajiny, ale vroucí teskná duše – duše malého dítěte z nich zvučela*. Je tedy zřejmé, že estetický ideál takového milovnického básnění zaostával (tak jak je ostatně v populární četbě běžné) za soudobou literární situací o dobrých padesát let – v čase Apollinairova Pásma se tu obdivovala poezie psaná v duchu V. Háčka či A. Heyduka.

Kvůli dějovému zpestření přitom profesor Sychrava nepublikuje své cituplné verše pod vlastním jménem, nýbrž pod přiměřeně malebným a vznešeným pseudonymem Jan Sámó. Nešlo opět o nic výjimečného. Pátrání po tom, zda objekt hrdinčina zájmu není čirou náhodou totožný se záhadným známým umělcem s utajova-

161 nou identitou, bylo oblíbenou fabulační finesou meziválečného dívčího románku. Sám Neubauer ho užil ještě v románu Osada mladých snů (1930), setkáme se s ním ale např. také v próze J. Hüttlové Jarčina píseň (1931). Zde však došlo k modernizaci tohoto motivu – idol všech středoškolaček už není lyrickým poetou, nýbrž autorem a interpretem písní, šířených prostřednictvím gramofonových desek. Avšak i tyto typické produkty moderní doby jsou stejně „prosté, jímavé a vroucí“ jako výtvořiny Neubauerova profesora Sychravy.

Neubauer si ovšem v charakteristice profesora Sychravy přece jenom dovolil jednu odchylku od panující normy: zohyždil totiž jinak dokonale krásnou tvář svého milovníka černou páskou přes oko, poraněné střepinou granátu na Marň, kde jeho hrdina bojoval jako dobrovolník francouzské legie. Inspirací mu tu mohl být román módní anglické autorky ženské prózy Elinor Glynové Muž a dívka (český překlad vyšel r. 1922 ve Vilímkově knihovně), jehož hrdina rovněž přišel o oko v zákopech první světové války. V něm se však hrdinovo trauma z válečného zmrzačení stalo základem celé milostné zápletky, zatímco Neubauer okázale pohrdl šancemi na rozehrání psychologicky zabarveného konfliktu, jež mu uvedený motiv skýtal. Na rozdíl od Glynové zdůrazňuje autor Sextánky naopak profesorovu sličnost (jistě hlavně pro stvrzení jeho standardní milovnické role) a teprve v samotném závěru hrdina poněkud užasle konstatuje: *Tedy jej má Stáňa ráda, ač mu jedno oko chybí*. Je to však příliš pozdě na to, aby mohla být jeho pochybnost nějak psychologicky rozpracována. Uvedený motiv posloužil Neubauerovi jako pouhé vnějškové zpestření hrdinovy charakteristiky. Nicméně je nutno říci, že nápad to byl šťastný, neboť se díky své výraznosti vryl do povědomí čtenářek, a odlišil tak tuto knihu od řady jiných s podobným námětem (profesorův defekt je např. zdůrazněn i na obálce melantrišského vydání románku).

Netečnost vůči motivu s eminentním psychologickým nábojem jako by odporovala Neubauerově zálibě v psychologizování, o níž jsme se zmiňovali výše. Nicméně rozpor je to pouze zdánlivý. Autoři Neubauerova typu totiž neměli dost trpělivosti ani tvůrčích sil k odstíněné povahokresbě. Jejich psychologizující sklony se vybíjely daleko jednodušším způsobem. V případě Sextánky především prostřednictvím líčení hrdinčiných vnitřních prožitků,

162 jimž tu Neubauer přece jenom popřál poněkud více místa, než bylo v dívčím románu zvykem. Na druhou stranu však nevěnoval žádnou zvláštní péči psychologickému propracování fabule. Týká se to zejména jejího vrcholu – hrdinčina pokusu o sebevraždu, jímž Neubauerova próza vybočovala z teritoria dívčího románu a blížila se románům pro dospělé ženy (fabule dívčích románků vesměs nebyly tak drásavé, především z ohledu na věk jejich adresátek). Neubauer si s motivací hrdinčina rozhodnutí skoncovat s životem příliš nelámal hlavu: důvodem je tu hlavně školní neúspěch a pak také stesk po milovaném profesorovi, dlícím na studijním pobytu v Paříži.

Byl-li styl Rodenových románků o Irče naplněn především úsilím o lehký vtíp fejetonistického střihu, Neubauer tíhne k podstatně „těžšímu“ (= literárnějšímu) vyjadřování, bohatě čerpajícímu z tradice průměrné „krásné“ literatury druhé poloviny 19. století. Péče o zjevnou literárnost výrazu měla spolu s výše zmíněnou „psychologičností“ podání dodat příběhu určitou estetizující nadstavbu:

Studentka malomyslněla a vážněla. V hlubokých sametových očích usídlil se smutek se steskem.

Stranila se družek, ba i Benjamínka opomíjela a když jí bylo nejteskněji, rozběhla se s knihou Sámových básní na Vyšehrad na roh opuštěných hradeb, kde jej viděla státi, když si odtud tenkrát prohlížel Prahu.

Vítr se zde zle točil, fiče přes hrany otlučené zdi, ale Stáňa ne dbala, vzpomínky hřály v mladé hrudi.

Mrazy polevily – nějak záhy jižní víchry zaduly přes šumavské hřbety do českých rovin. Ledový krunýř Vltavin třeskne se bortil, ulny, puklinami proniknuvší, dravě se naň vrhly, roztrhaly jej na sta kusů a hučíce ječivě, hnaly ty trosky pyšného zrcadla přes pražské jezy k severu do moře.

Tvrď mráz si však nedal hned tak lacino vyrvati žezlo vlády z ruky, nadul tváře a od severu zle huboval proti jižním víchrům – málo mu to bylo platné, ač se přilípl na své křeslo jako ministr – Vltavy více nepřeklenul – bělaví rackové – první poslové nového vladaře, kroužili již s křikem nad řekou.

163 Zmínka o Vyšehradu a Vltavě tu není vůbec náhodná. Podobně jako v prózách V. Javořické a dalších autorů má být jakousi vinětou autorovy kulturní vyspělosti a jeho národního uvědomění, důkazem toho, že mu tu jde o „vážné“ věci, nikoli o pouhé nezávazné vypravování o nezbednostech soudobých středoškolaček.

PŘÍBĚHY STATEČNĚHO MLÁDÍ

Vedle studentských románků, cele soustředěných na milostnou zápletku, jako byla *Sextánka* či příběhy o Irče a Lexovi, se ovšem v meziválečném období stále ještě setkáme s původní žánrovou podobou dívčí četby, podobou, v níž nedominovala milostná trápení dospívajících hrdinek, nýbrž jejich hledání sebe sama a místa mezi ostatními lidmi. A nešlo jen o pouhé dožívání někdejšího žánrového modelu. Naopak, lze dokonce říci, že zejména ve 30. letech nabyl tento typ dívčí četby opět na aktuálnosti.

Doba totiž stále více přála dívkám „moderním“, tj. aktivním, profesionálně zdatným a nelekajícím se těžkostí. Ideálem se stala otužilá sportovkyně, jezdící v zimě na hory a v létě do skautského tábora, věcná a ve vztazích k mužům kamarádsky přímá. *Ty doby našich maminek, kdy dceruška ve volném čase měla na vybranou buď vzítí do rukou vyšívání, nebo někdy snad i knížku nezavadného obsahu, nebo snad ještě sednout si k pianu, kdy tatínek po večeri nebo v neděli zašel si do své oblíbené hospůdky mezi známé na besedu a maminka zatím doma pletla punčochy, ty doby jsou již dávno pryč*, konstatoval v r. 1937 bez jakékoli nostalgie v časopise Zora autor článku objasňujícího dívkám pravidla golfové hry a přesvědčujícího je o tom, že jde o výtečný způsob relaxace. A v témže ročníku jeho šéfredaktorka J. Hüttlová bez jakýchkoli rozpaků připouštěla to, nač se ženy před dvaceti lety stěží odvážily tajně pomyslet, totiž skutečnost, že před moderní dívkou se otevírá šance svobodně zvolit svou životní cestu: *Buď se vdáte a budou z vás opravdu, třeba studované hospodyňky, nebo budete samostatné*, objasňovala Hüttlová dívkám jejich budoucí možnosti. Časopis Zora také vyhlásil anketu, týkající se „dívčí a ženské otázky“, jejíž stěžejní dotaz zněl: *Co by vám bylo milejší, výdělečné povolání, nebo život hospodyně a matky?*

EVA MAREŠOVÁ:

TATÍNKOVO ZLATO

Dívčí románek



Jak vidno, od dob někdejších prvních minervistek se opravdu 165 změnilo mnohé a četba pro dívky na to nemohla nereagovat. Vyčpělou se začínala zdát i taková nehynoucí klasika, jako byla Svéhlavička Elišky Krásnohorské. *To by se snad nemohlo stát dnes žádné dívce, co se stalo Svéhlavičce*, konstatovala autorka jednoho článku v časopise Hvězda v r. 1933 a poté přešla do útoku vůči uznávanému titulu: *Ostatně bych ráda věděla, co si o Svéhlavičce myslí dnešní žabky, které ji čtou (čtou-li ji totiž ještě vůbec). Nejspíš se jim to musí zdát úplně nepravděpodobné a naprosto smyšlené.* Naopak teprve nyní byla připravena půda pro docenění anglosaské větve dívčího románu, jež byl až dosud zcela zastíněn romaneskními příběhy Lýdie A. Čarské. *Mám upřímnou radost, že vzor dívky, jako byla Růže, nachází obliby i u našich dívek českých*, pochvalovala si v r. 1933 neúnavná zušlechťovatelka české dívčí mládeže Pavla Moudrá (v předmluvě ke 3. vydání svého překladu Růže v rozkvětu). *Je to kus zdravého amerikanismu, který tu vniká do naší půdy, obraz dívky přemýšlivé, samostatné a přec citové, oddané těm, které miluje. A zároveň čisté a mravné, to třeba zdůraznit v době uvolněnosti a nesprávných hesel o „vyžítí“.* *Růže v rozkvětu – dívka jejího typu – je nadějí budoucnosti. Vezmou-li si ji naše dívky za vzor, není strachu ani o budoucí ženu naši.* Podobně Anna Fleischerová ocenila v článku Puberta a dívčí romány (otištěném v časopise pro dětskou literaturu Úhor) proslulé Malé ženy L. M. Alcottové jako vzornou dívčí četbu, jež čtenářkám vštěpuje *rozumný poměr k životu, prozářený vzděláním, smyslem pro umění a osvězený nejlepším kořením – humorem.* Teprve nyní, na přelomu 20. a 30. let, spatřil světlo světa také první český překlad proslulé Pollyanny z pera E. H. Porterové (vydal jej Sfinx v l. 1929-1930 v edici Nové cíle).

Zároveň však ani tento typ dívčí četby nezapřel svou souvislost s červenou knihovnou. V jejím závěru totiž většinou překvapivě dominuje nikoli hrdinčin profesionální triumf, jak by se dalo očekávat, nýbrž milostné srozumění s jejím vyvoleným, jímž tu povětšinou bývá její zasvětitel do zvoleného oboru či otcovský ochránce na její strmé pouti vzhůru. Na poslední stránce tudíž bezpečně dospějeme k starému známému láskyplnému objetí a něžnému polibku, bez ohledu na to, že hrdinčinu šiji přitom zdobí vavřínový věnec či že v ruce opatrně svírá ještě vlhký univerzitní diplom. Tradiční rovnováha pohlaví tedy není porušena ani

166 v tomto na první pohled poněkud nebezpečně emancipovaně vyhlížejícím typu meziválečného dívčího románku.

Jeho nejproslulejší autorkou byla bezpochyby Jaromíra Hüttlová, o níž podrobně pojednáváme na jiném místě, nicméně svůj díl práce na tomto poli odvedly i jiné, dnes už méně populární autorky. Na tomto místě se sluší opět připomenout pozapomenutou Lidu Merlínovou (autorku výše zmiňovaného „netradičního“ ženského románu Zlatý člověk), jež ve svých prózách stavěla dospívajícím čtenářkám před oči vzor sportovně založené, fyzicky zdatné a houževnaté moderní dívky. *Je to zdravý román. Není v něm pudru a líčidel na tváři, ani toalet, ale otužené svaly, na něž lze spolehnout. Není v něm dřívější planá romantika, ale radostný a prostý život, tak, jak skutečně jest*, praví se v nakladatelském letáku, propagujícím její „sportovní dívčí román“ Marie a Marta ve finiši (1934). A aby nebyly čtenářky v závěru zklamané podobou rozuzlení, upozorňuje se tu rovnou: *Je zde ovšem i první flirt – ale nevede k oltáři, ani na radnici, jako v jiných dívčích románech. Marie a Marta jsou rozumné a střízlivé girls, které se těší na další práci, slibující radostné povolání a samostatnost*. Jak vidno, lehce feministické sklony vedly Merlínovou nejen k tehdy poměrně běžné snaze vést dívky k samostatnosti, včetně schopnosti uživit se, ale občas dokonce až k nerespektování zlatého pravidla happy endu. Např. její atletka Zdena, světově úspěšná rekordmanka, neunes ve svém až chorobném smyslu pro fair play kompromisní chování svého vyvoleného a raději se s ním rozejde, utěšujíc své hloupé, bláznivé srdce, že láska přece není všechno. A namísto aby se v závěrečném odstavci přitulila k atraktivnímu muži, *usne v pěti minutách jako dřevo* a nezdá se jí o bílém závoji, nýbrž o příštích vítězstvích, hymnách, pohárech a zlatých medailích.

Jiné autorky nebyly ve svých emancipačních sklonech až tak radikální, aby nedopřály čtenářkám závěrečnou svatbu, nicméně i jejich prózy odrážely dobovou potřebu aktivní, na mužích nezávislé dívčí hrdinky. Dokonce i taková Fringilla (vlastním jménem Božena Čížková), jež rozhodně nebyla představitelkou soudobých emancipačních snah a která ve většině svých próz upřednostňovala spíš tradičně pojaté dívčí a ženské postavy, projevila v románu Zářící svět (1933) tendenci k nadřazení hrdinčina profesionálního úspěchu nad jejím přirozeným ženským posláním. Protagonistka románu Blažena, která se díky svému talentu a píli stane slavnou

operní zpěvačkou, rozhodně odmítne opustit kvůli sňatku se svým vyvoleným slibně započatou kariéru a než by ustoupila, raději se s ním rozejde. Teprve když vzpurný mladý muž přistoupí na kompromis a souhlasí s tím, že jeho milovaná bude *ještě několik roků zpívat a teprve potom se může odvážit nějaký maličký Nebeský a zažukat*, dojde ke kýženému smíření. Jak vidno, 30. léta jednoznačně přitakávala emancipaci (aniž pochopitelně zatím domýšlela všechny její složité souvislosti a mnohdy problematické důsledky) a tomuto trendu se podřizovaly i autorky jiného založení.

O tom, že motiv hrdinčina profesionálního vzestupu byl již v polovině 30. let pocíťován jako nezbytná součást žánrového modelu, svědčí žertovný „Recept na dívčí román“ z r. 1935:

Vezmi jedno dospívající děvče, musí být ovšem zaručeně hezké, to je nejdůležitější podmínka! Dej mu nějaké pěkně znějící a neobvyklé jméno (na tom si dej záležet!). Kromě krásy má mít děvče také umělecké nadání, ač to není tak bezpodmínečně nutné jako krása. Rodiče jí však brání (ještě lépe učiníš, uděláš-li z ní sirotka, který má přísného poručníka).

Dívka ovšem všechny překážky odstraní, věnuje se umění, seznámí se s ušlechtilým mladým mužem, nejlépe také umělcem. Nakup dívce do cesty ohromné hromady překážek (mohou být však jen kaširované), vlož do děje několik „šťastných“ náhod, jako je nenačítání úspěšné vystoupení v koncertě, neb přiznání velké ceny na výstavě, zamíchej do toho bohatého, ale zhýralého mladíka, který se snaží zlákat mladou umělkyni leskem svých peněz k velkému žalu ušlechtilého milence. Můžeš přibrat do děje též ideálního bratra neb tetu. Nakonec však oslaď vše náležitě a zakonči sňatkem dvou něžně se milujících, všeobecně již uznávaných umělců.

Uvedenému receptu vyhovoval mimo jiné i zdařilý románek Jana Weniga (syna spisovatele Adolfa Weniga a nadějného autora dívčí četby) Madla zpívá Evropě z r. 1938. Vypráví se tu příběh sirotka Madly ze zapadlé vesnice stranou všech komunikací, kde se ještě udržel folklor ve své původní podobě. Madla je sice prostá venkovská dívka, avšak má velké hudební nadání a krásný, byť neškolený hlas. Je objevena sběratelem autentických lidových písní a přesazena do Prahy, kde se stává protagonistkou dětského pěveckého souboru a po několika úspěšných vystoupeních v rozhlasu



Šla vedle něho dlouhým, sportovním krokem.

169
a na francouzském velvyslanectví i vzcházející hvězdou. S touto základní tematickou linií se tu jako obvykle proplétá milostný příběh, líčící vzrůstající náklonnost mezi Madlou a hudebním skladatelem Klánem, vedoucím souboru a jejím ochráncem.

Wenigův románek o Madle se zlatem v hrdle se tedy plně přidržel nejfrekventovanějšího kompozičního schématu dívčího románu 30. let, které navíc doplnil o (v české kultuře tradiční) protiklad ryzího venkova a bláznivě úspěšného velkoměsta a o atraktivní pygmalionský motiv přeměny prosté dívky z lidu v elegantní mladou dámu. Ten do knihy vnesl řadu ozvlášťujících epizod: např. Madla, ponechaná Klánem na ulici v zaparkovaném autě, z něho vyleze oknem, protože neví, jak se otevírají dveře, a je přitom přistižena bdělým strážníkem, tušícím za tímto neobvyklým chováním nějakou nepravost. Vedle těchto humorných příhod je tu ale také zachycena Madlina první okouzlená návštěva Národního divadla i její pouť po pražských módních salonech, během níž se z okrojované copaté dívčiny stane mladá dáma v drahém kostýmu a s naondulovanými vlasy. Dobově příznačná je také volba lákavého prostředí moderních masmédií (zde konkrétně rozhlasu) a jejich každodenního provozu (např. obdobně koncipovaný románek Lídy Merlíkové Jedna ze sta z r. 1941 se odehrává ve filmových ateliérech).

Něčím se však tento Wenigův románek vymyká z řady obdobných titulů. Je na něm totiž zřetelně patrné, že vznikl v pohnutém roce 1938, v atmosféře všeobecného očekávání vojenského napadení státu. Projevuje se to nejenom v adoraci folkloru jako studánkově čistého zdroje češství, ale hlavně v pojetí Klánova pěveckého souboru jako vyslance české (či ještě spíše československé) kultury, demonstrujícího ostatním evropským národům vyspělost mladého a nyní fatálně ohroženého státu.

Celá druhá část románu, líčící vítězné tažení Klánova souboru Evropou, obsahuje (kromě nezanedbatelného cestopisného aspektu, oživujícího základní fabulační model) apel na porozumění mezi národy, pro něž je hudba, která „nezná hranic“, neobyčejně vhodným prostředkem. Až přebujelá autorova záliba v zachycování Madliných cestovatelských zážitků a postřehů, jež v druhé části románu bortí jeho dosud hladce plynoucí fabulační linii, jako by v sobě skrývala dobový obecný pocit úzkosti z postupně se uzavírajících hranic státu. Jak vidno, žánr dívčího románu sice

170 na první pohled donekonečna omílal stále totéž, ve skutečnosti však byl s to reagovat na aktuální dobovou potřebu s pružností, již bychom od žánru populární četby, tradičně pojímané jako nejsetrvačnější literární oblast, asi neočekávali.

TRPKÁ CHUŤ CHUDOBY

Spektrum meziválečné dívčí četby bylo ovšem ještě pestřejší. Do konce v ní byl aktualizován i sociálně kritický model dívčího románu, typický pro dívčí četbu 19. století. Jeho někdejšími prototypem byl Sirotek lowoodský – dívčí román vzniklý redukcí úpravou románu Charlotty Brontëové Jana Eyrová (1847) – jenž se v průběhu 19. století stal východiskem řady obdobně laděných próz. Na pozadí tohoto staříckého a zdánlivě již zcela opotřebeného modelu vznikl na sklonku 30. let rozsáhlý třídílný román R. Utěšilové Lízín let do nebe. Vypráví příběh chudého sirotka, „obecní Lízy“, žijící z milosti druhých, jejíž dětství i dospívání je vyplněno ústrky a pokořením. Přes svou typovou archaičnost měl román výrazný čtenářský ohlas a stal se popudem k natočení dvou úspěšných filmů. Byl totiž bezpochyby vnímán jako úlevné vybočení ze stereotypu studentských románek o rozverných středoškolačkách, stále stejným způsobem škádlících své přitažlivé profesory. A vyhovoval rovněž zvýšené sociální citlivosti 30. let, žitých ve znamení ekonomické krize, jež se ostatně výrazně projevila také ve „velké“ literatuře.

Rozsah zmíněného románu Utěšilové ovšem napovídá, že tu jeho autorka těžko mohla vystačit pouze se schématem „sirotka lowoodského“. Vždyť i Brontëové kdysi posloužilo pouze jako expozé k vlastnímu milostnému příběhu Jany Eyrové. Utěšilová si ovšem počínala daleko „úspěšněji“ než anglická klasička dívčí četby: uvedený model jí vystačil na celé první dva díly románu. Teprve v díle závěrečném jej zkrátila s penzionátním typem dívčího románu. Také ten už patřil na sklonku 30. let spíše do historie žánru, byť v reálu penzionáty stále ještě fungovaly jako prostředek získání určité společenské úrovně či jako odkladiště vzdorných a jinak nepohodlných dcer. Vzorem tu Utěšilové zjevně byla tehdy pořád ještě populární Lýdie A. Čarská, jež se u nás sice od počátku hojně vydávala a četla, nicméně jen minimálně zapůso-

bila na domácí podobu žánru. Utěšilová je tedy v tomto směru pozoruhodnou výjimkou. O okouzlení proslulou autorkou svědčí mj. nápadně ruská podoba hrdinčina jména – Líza Irovská, připomínající oblíbené postavy Čarské Lídu Vlasovskou či Lydii Voronovskou. Na Čarskou ovšem upomíná také způsob, jakým je tu líčen život v klášterním penzionátě, do něhož se sirotek Líza dostává šťastnou souhrou okolností a kde také pozná svého vyvoleného – lidumilného lékaře z patricijské rodiny.

Uvedený dvojitý žánrový půdorys dívčího románu – sociální a penzionátní – je tu ovšem ještě zkombinován s „dospělou“ variantou zamilovaného románu. Do Lízina příběhu je totiž ve středním dílu vložen milostný román její učitelky, vyprávěný cele po způsobu standardní červené knihovny 30. let, kterou Utěšilová rovněž pěstovala (publikovala v Červené i Modré knihovně). Přitom se ukáže, že Lízina svobodomyšlná učitelka je vlastně vzdornou dcerou bohatého podnikatele, která se proti vůli rodičů zamiluje do chudého obecního tajemníka a nakonec přesvědčí rodiče o správnosti své volby. Román tudíž vyúsťuje ne do jedné, nýbrž hned dvou svateb (což bylo v soudobé červené knihovně celkem běžné, většinou však šlo o páry vrstevnické). Jak vidno, jedním z možných východisek ze stereotypnosti žánrového půdorysu byla kombinace jeho různých typů, a to zcela rozličného stáří i provenience.

A ještě v jednom bodě se Lízín let do nebe liší od většiny soudobých dívčích románek. Hrdinčin nelehký úděl se tu líčí s krvavou vážností, jež nemá porozumění pro potřebu humorného odlehčení. Bylo to jistě dáno hlavně autorčinou návazností na starší žánrové modely dívčí četby (zejména na sociálně laděné schéma „chudého sirotka“), v nichž příběh ještě nebyl pojímán jako zábavná hra pro ukrácení dlouhé chvíle, nýbrž sloužil jako východisko morálního apelu. Autorčino pochmurné líčení nezřídka jako by se zhlédlo v dickensovské „kritice společenských mravů“, pochopitelně v přiměřeně zjednodušené podobě:

Malá Eli stoupala zatím za Outratkou po několika dřevěných, vrzajících schodech a div se nedusila těžkým, páchnoucím vzduchem, který se na ni z vnitřku budovy vyřítil. Bylo jí k ošklivosti mdlo a toužila utéci ven, třeba pěšky se vrátit do pražského bytu, anebo spíše na studený, větrný hřbitov, kam si šel tatínek lehnout za maminkou.

Bába se ohlédla a počkala na ni.

„Sem pojd! Tady u okna máš slámu, paní starostová ti dala deku. A hezky zčerstva se suleč, nebude se pálit nadarmo svíčka.“

Dívka poslechla a ulehla. Děravou, páchnoucí pokrývku přetáhla přes sebe a chvěla se hrůzou i neštěstím. Zvykne si v tomto špinavém, zatuchlém prostředí?

Svíčka zhasla a bába se zachoulila do teplé pokrývky od starostové. Bodejt' jí dá cizí holce a sama bude používat staré! Zanedlouho se rozlehly malou světničkou hvízdavé zvuky. Stará chrápala. Pak se k ní přidal chrčivý zvuk dědkův. Chrrr... Fzzí... Chrr... Fzzí...

Eli přitiskla zkrehlé ruce k obličejí a zoufale se rozplakala.

Jak je vidět, rozdíl mezi dívčí a ženskou variantou červené knihovny nebyl nijak nepřekonatelný. Jako četba „zralých“ žen nebyla jen procházkou po slzavém údolí, nesoustřeďoval se dívčí román pouze na bujaré šprýmy nezralých studentek, nýbrž přivykal dospívající čtenářky rovněž na pocit životní tíže. Fakt, že tohoto pocitu přibývalo (a to, jak jsme viděli, celkem rovnoměrně v obou zmíněných větvích červené knihovny) právě v průběhu pohnutých 30. let, žitých ve znamení ekonomické krize a sílící hrozby války, není jistě náhodný. Nicméně červená knihovna je za všech okolností žánrem nezdolného optimismu a nevymýtitelné naděje. Proto tu příběhy chudých sirotek končí stejně jako příběhy lyceistek z dobrých rodin: objetím atraktivního muže, v němž všechny hrdinky – bázlivé stejně jako vzpurné, emancipované či neemancipované – úlevně spočinou jako v bezpečném přístavu. Životem zkušený skeptik zřejmě pokrčí rameny – jenže ani jemu nezbude než se v těchto literárních oblastech sklonit před železným zákonem happy endu.

Obtížná cesta vzhůru

JAROMÍRA HÜTTLOVÁ
(1893-1964)



Jaromíra Hüttlová

V r. 1924 obdržel J. R. Vilímek, zavedené a uznávané pražské nakladatelství, dopis, podepsaný doktorkou Jaromírou Hüttlovou-Eliášovou. Pisatelka v něm nabízela své překladatelské služby a uvedla o sobě: *Překládám již delší dobu z frančiny a z němčiny. Jsem profesorka na zdejším dívčím gymnáziu, dcera spisovatele J. E. Tisovského.* Jméno pisatelčina otce u Vilímků znali, neboť v roce 1916 od něho odkoupili autorská práva na sebrané spisy a jeho knihy vydávali, ona sama však pro ně byla neznámá. Tehdy totiž ještě nebyla populární autorkou dívčích románků, dodnes čtených a v současnosti opět vydávaných, nýbrž ne-

známou středoškolskou profesorkou, jejíž jméno, vzdor poněkud nadsazené vlastní charakteristice, se ocitlo zatím pouze na knize *Poklady egyptských hrobů*, kterou v r. 1919 přeložila, a na spisku *Učte se česky, jazykové příručky pro děti*, vydané v témže roce.

U Vilímků Hüttlová neuspěla – byla zdvořile, leč rezolutně odmítnuta. To ji však neodradilo. V r. 1926 se ozvala znovu a nabídla jim k překladu hned dvě knihy: román M. Tinayrové, francouzské autorky, jejíž dvě další knihy už přeložila pro A. Neuberta, a kulturně-historický román V. Scheffla *Ekkehard*. Neopomněla přitom znovu zdůraznit: *Co se mne týče, překládám již dlouho z frančiny a z němčiny, dovoluji se také odvolati na svého tatínka, spisovatele Tisovského.* Od Vilímků jí opět zdvořile odepsali, že



175

nabízené knihy nemají v úmyslu vydat, poněvadž se jim nehodí do edičních plánů, ale že si její adresu uschovají a v případě potřeby se na ni obrátí. Do třetice kontaktovala Hüttlová Vilímkův podnik o rok později, opět s konkrétní nabídkou na překlad románu Pierra Benoita Le roi Lepreux, prezentujíc se přitom jako žena s rozsáhlými kontakty na zahraniční nakladatelství a s přehledem o nejnovějších bestsellerech na západ od Aše: *Pařížský nakladatel mi právě poslal exemplář a podmínky autorisace. Román je velmi zajímavý, nakladatel Michel mluví o zfilmování. Slíbili jste mi před časem, jakož i tatínkovi (p. Tisovskému) nějaký překlad, proto si dovoluji tento dotaz.* Vytrvalost Hüttlové byla tentokrát odměněna, u Vilímků jí konečně zadali vytoužený překlad. I v populární literatuře tedy bylo třeba napřít síly, aby se nová osoba prosadila. Občas sice zafungovaly iracionální, nepředvídatelné mechanismy, jež autory vynesly na výsluní popularity zdánlivě bez jejich většího přičinění, nicméně i tak byl případ Vlasty Javořícké, která se stala královnou lidového románu jaksí mimochodem, spíše výjimkou než pravidlem, na které by bylo možno spoléhat.

Hüttlová byla ovšem také zcela jinou ženou než Javořícká. Ta byla vychována jako typická měšťanská dcerka pro úděl pečlivé matky a hospodyně, jemuž se nijak nevzpírala. Strávila celý život v jednom z nejzapadlejších koutů Vysočiny a svým vztahem k literatuře se podobala někdejší lidový pismákům: stejně jako oni měla psané slovo téměř v posvátné úctě, podobně jako oni psala (alespoň zprvu) z nutkové potřeby vyslovovat se prostřednictvím psaného textu, tak jako oni se opírala především o tradici prověřenou časem. O mechanismech nakladatelského podnikání měla jen mlhavé představy, takže byla spíš zajatcem ziskuchtivých vydavatelů než tím, kdo stanovuje podmínky spolupráce.

Hüttlová byla sice vrstevnicí Javořícké, avšak patřila k první generaci skutečně emancipovaných dívek. Těm už nestačila krotká spolková aktivita z časů E. Krásnohorské, ani je neuspokojovala skromná kvalifikace, kterou jim mohl nabídnout kdysi převratně působící Ženský výrobní spolek. Nestavěly však ani na odív svou nezávislost na společenských konvencích a nepobuřovaly veřejnost uvolněným chováním jako vrstevnice dekadentů a anarchistických bouřliváků z přelomu století. Tyto dívky, dospívající v letech těsně

176 před 1. světovou válkou (a to především v Praze a jiných velkých městech) už neměly potřebu svou emancipovanost demonstrovat, nýbrž prakticky ji uskutečňovaly: se samozřejmou nonšalancí vystudovaly univerzitu a se stejnou samozřejmostí zakládaly vlastní profesní existence, nespolehnouce se na výhodný sňatek.

Hüttlové ovšem k seberealizaci nestačila kariéra středoškolské profesorky, nýbrž chtěla se uplatnit také jako autorka. Postupovala přitom velmi pragmaticky: ani ve snu ji nenapadlo, aby se pokoušela dostat do „velké“ literatury, stačil jí pravidelný a hojný výskyt v oblasti populární četby. Kráčela přitom ve šlépějích svého otce. T. E. Tisovský (vlastním jménem Tobiáš Eliáš), absolvent pražské techniky, se sice zprvu snažil stát seriózním literátem (psal referáty a beletristické příspěvky do časopisů, stýkal se s Jiráskem, Raisem a jinými čelnými autory své generace), záhy však pochopil, že tudy pro něj cesta nevede a spokojil se s působením v okrajových žánrech, především v četbě pro děti. Také jeho dcera se střízlivou praktičností upřednostňovala před snem o hvězdné spisovatelské slávě pravidelnost zakázek.

Vzdor své pragmatičnosti se však Hüttlová nespokojila se slibně se rozvíjející spoluprací s různými vydavateli a vynaložila překvapivé množství energie na to, aby se prosadila právě u Vilímka. Proč právě zde plytvala vstřícností a polykala hořké pilulky odmítavých reakcí na své návrhy? Zřejmě proto, že firma J. R. Vilímek byla nakladatelskou baštou, kterou stálo za to dobýt. Nešlo o podnik ledajaký, nýbrž o vydavatelství povýtce prestižní, zejména co se týče produkce populární četby, o niž Hüttlové šlo. Stát se spolupracovníkem tohoto nakladatelství znamenalo postoupit v hierarchii populární literatury hodně vysoko. Marná sláva, představa o této sféře literárního života jako o pouhé velkovýrobě čtiva, kde se jednotlivé podniky liší pouze co do velikosti a ekonomické zdatnosti, je sice lákavě přehledná, nicméně neodpovídá realitě. I zde totiž, alespoň v meziválečném období, existovali nakladatelští outsideri (jako byl např. královéhradecký nakladatel Javořícké F. Šupka), sice čile vydělávající, avšak považovaní za pouhé výrobce zboží, a vedle nich podniky elitní, jejichž jméno fungovalo jako záruka kvality.

Korespondence Hüttlové s Vilímkovým vydavatelstvím poskytuje zajímavý vhled do chodu prosperujícího nakladatelství a osvětluje, v čem spočívalo jeho renomé špičkového producenta četby.

177 Tajemství úspěchu bylo založeno především na profesionalitě a pracovní kázní všech zúčastněných. Od každého z nich se očekávalo, že bude disciplinovaným kolečkem, přesně zapadnuvším do složitého soukolí chodu firmy. Překladatel měl především pravidelně a k předem sjednaným termínům dodávat vypracovaný rukopis, aby ten mohl být vysázen a předán ilustrátorovi. Nakladatelství si totiž dobře uvědomovalo, že obrázky jsou ve sféře populární četby stejně důležité, ne-li důležitější než sám text, a proto věnovalo ilustračnímu doprovodu velkou péči. Zadávané termíny byly přitom dost šibeniční: Hüttlová měla vesměs odevzdat celý překlad do dvou až tří měsíců od podepsání smlouvy a redaktori na sjednané lhůtě nesmlouvavě trvali, odvolávající se tu na tiskárnu, vyžadující pravidelné dodávání zakázek, tu na zahraniční nakladatelství, jemuž se zavázali vydat titul od něho odkoupený v určité časové lhůtě. Ve všech těchto připomínkách, reflektujících nejrozmanitější aspekty nakladatelského podnikání, se zračí dlouholetá zkušenost zavedené firmy, usilující o zachování dobrého jména. Pro zajímavost ještě dodejme, že honorář za překlad činil stabilně 80 Kč za arch, přičemž nakladatel zásadně odmítal o eventuálním zvýšení taxy jakkoliv vyjednávat s poukazem na to, že nehodlá přebírat praxi jiných, méně solidních firem, které v tomto směru mají, jak se dovídáme od autorů, zvyky docela jiné. (Vilímek Hüttlové 22. 9. 1931).

Překladatel jako dokonalý profesionál měl ovšem pracovat nejenom rychle, nýbrž také kvalitně. Zde Hüttlová, zvyklá patrně z jiných nakladatelství na větší benevolenci, několikrát tvrdě narazila. Sám majitel, jenž osobně kontroloval (byť asi pouze namátkově) dodávané texty ještě předtím, než šly do tiskárny, jí ostře zkritizoval překlad Machardovy knihy pro děti *Cvrček*, vytýkáje jí zejména, že překládá věcně nepřesně a slohově nedbale: *qui jetant une serviette sur son épante droite, comme une cape de torero, což znamená: přehodil si ubrousek přes rameno jako torerové činí se svým pláštěm. Cape de torero jest právě ten jejich známý plášť. Vy však to překládáte: hodil si ubrousek přes rameno jako cíp torera. Jak si to představujete, že hodil si přes rameno kus torera? /.../ Jinde překládáte le battement rythmique et solennel d'une coucou – pravidelný tlukot hodin. Podle mé znalosti hodiny netlukou, nýbrž tikají.* (Vilímek Hüttlové 19. 7. 1927). Jeho přísnost byla motivována obavou, aby nakladatelství nevy-

178 pustilo na veřejnost překlad slabší, který by snad byl později kritikou špatně posouzen. A to šlo „pouze“ o prózu pro děti, nadto otiskovanou jenom časopisecky!

Vilímek měl svou latku kvality, z níž nehodlal slevit a raději se s nevyhovujícím překladatelem rozloučil. Nelze tedy z upřednostňování pragmatických kritérií, typického pro komunikační okruh populární četby, vyvozovat, že tu šlo o pouhou výrobu zboží, jehož jediným rysem měla být prodejnost. Alespoň v elitních podnicích Vilímkova typu fungovala rovněž hodnotová kritéria, pouze modifikovaná vzhledem ke specifickým zákonitostem, platným v této oblasti literární komunikace.

Diktát trhu byl však neúprosný, a tak se respekt k slovesné originalitě vydávaných titulů uplatňoval jen potud, pokud nenarušoval jejich čtivost. V opačném případě se Vilímek nerozpakoval přistoupit k adaptačním zásahům, běžným ostatně v populární četbě odjakživa. Na překladateli pak bylo, aby citlivě vyhmátl to pravé konkrétní řešení. O tom, že to nebylo jednoduché, svědčí i zkušenosti Hüttlové. Zatímco na její dotaz, zda má zadaný titul *pouze přeložit, či upravit na naše poměry* (šlo o prózu M. Delly Une femme supérieure), Vilímek radil k zdrženlivosti (přičemž důležitou roli tu jistě hrál zřetel ryze praktický – obava z případné kolize s ochranou autorských práv), jindy jí naopak vytkl, že *ač výslovně jste byla o to požádána, ponecháváte v knize dlouhé partie nudných rozhovorů, o jichž vymýcení jsem Vás velmi žádal. Pochopíte zajisté, že není nám možno přijít na trh s románem, jehož značné části jsou velmi nudné a nezábavné, neboť bychom tím riskovali rapidní pokles čtenářstva, tím více, že se zde jedná o první svazek ročníku, jehož poutavost jest pro celkový úspěch tak značnou důležitostí.* (Šlo o román Paula d'Ivoi Les cinq sous de Lavarede, otištěný v časopise Dobrodružný svět.) *Byli jsme nuceni provést některé škrty zde sami a prosím a upozorňuji Vás znovu zdvořile, abyste v románu vynechala vše, čím spád knihy by trpěl a ponechala pouze dobrodružné partie. Vím, že Vám to nikterak nebude těžké, neboť s upravováním máte velké zkušenosti a doufám, že po tomto upozornění budete nám dodávati rukopis již bezvadný.* (Vilímek Hüttlové 13. 10. 1931). Praxe Vilímkova nakladatelství byla prostě permanentním lavírováním mezi budováním kulturního image firmy a mezi nezbytnou péčí o její ekonomickou prosperitu.

Úsilí o sloučení těžce slučitelného – slovesné hodnoty a prodejnosti – je zřejmé i z promyšlení edičního plánu Vilímkova vydavatelství, prosvítajícího ve zmíněné korespondenci. Hüttlová se totiž opakovaně pokoušela dodávat Vilímkovi své tipy, získané z kontaktů s cizími nakladatelstvími. Vždy bezúspěšně. Nakladatel zjevně plně spoléhal na své vlastní zdroje informací, neboť jeho pracovníci nepřetržitě sledovali situaci na zahraničních knižních trzích i produkci domácích konkurentů a permanentně vytipovávali vhodné tituly. Měli přitom poměrně jasnou vlastní představu o profilu produkce vycházející z bran jejich závodu, takže nepotřebovali spoléhat na náhodné rady najatých překladatelů.

Jinak se Hüttlová s Vilímkem vzácně shodovali v pohledu na věc při posuzování vhodnosti či nevhodnosti konkrétních titulů. U obou dominovala praktická hlediska, spojená s momentální situací na knižním trhu, s finančními nároky autorů a s obdobnými zřeteli. Tak např. Hüttlová upozorňuje Vilímka na skutečnost, že jí nabízená kniha V. Scheffla Ekkehard je na trhu žádána, neboť ze své praxe ví, že je doporučována středoškolským studentům, a nadto už není třeba platit autorská práva. Ve prospěch románu L. Hunny Monna Beatrice zase uvádí, že *jedno pražské nakladatelství získalo již tři nebo čtyři jeho věci.* Uvedený argument byl ovšem dvojsečný, neboť sice zaručoval obeznamenost českého čtenáře s daným autorem, zároveň však zkušenému vydavateli naznačoval, že knižní trh by momentálně mohl být díly tohoto autora nasycen. Proto také Vilímek odmítl návrh Hüttlové na překlad románu M. Tinayrové s poukazem na to, že již jednu její knihu vydal, zrovna tak jako její tip na román P. de Coulevaina Americká šlechta, jehož český překlad již vyšel u jiné firmy.

Při budování image firmy stavěl Vilímek především na žánrové vyhraněnosti jednotlivých edic, pamětliv toho, že na trhu populární četby se čtenář orientuje především podle názvu edice a podle své předchozí zkušenosti s ní. Na dodržování této zásady striktně trval. Odmítl např. nabídku Hüttlové na překlad románu L. Hunny Monna Beatrice pouze proto, že *do sbírky Lásky a život slavných mužů a žen by se zmíněná kniha nehodila, vzhledem k tomu, že nepojednává o nějaké všeobecně známé a zajímavé osobnosti, na kteroužto okolnost musíme při výběru knih pro tuto sbírku brát značný zřetel.* Vedle toho neustále sledoval momentální žánrové meze-ry, vznikající na soudobém knižním trhu, jež se snažil okamžitě

180 zaplňovat. Úsilí o eliminaci potenciálního nebezpečí přesycení trhu jej přitom vedlo k tomu, že nejenom nerad vydával v krátkém časovém rozmezí více prací téhož autora, nýbrž že dbal také o to, aby u něho současně nevycházela (byť v odlišných edicích) díla obdobného žánrového zaměření, jež by si mohla na trhu konkurovat (např. pozdržel výrobu knihy J. von Guenthera Cagliostro, jejíž překlad pořizovala právě Hüttlová, aby se její vydání časově nekrylo s vyjitím Dumasova Josepha Balsama).

Hüttlová si nevybojovala jako překladatelka u Vilímka žádné prestižní postavení. Výmluvně se to ukázalo tehdy, když nakladatelství nabídla, že pro ně přeloží knihu P. Louyse *Psyché*, kterou dostala od pařížského vydavatele. Vilímek jí odpověděl, že o vydání knihy uvažuje již delší dobu, že však překlad svěří někomu jinému – nejmenovanému *českému spisovateli poetovi* a jako odškodné jí zadal překlad Guentherova Cagliostro, tedy běžného spotřebního titulu. Dostatečně jasně jí tak dal najevo, že v jeho podniku funguje jako rutinní překladatelka populární četby a na práci s uměleckými díly nemá prostě nárok, zejména šlo-li o spisovatele tak apartního, jako byl Louys. V tomto smyslu byly u Vilímka oba komunikační okruhy, byť fungovaly pod jednou nakladatelskou střechou, asi opravdu hierarchizovány.

Za této situace je pochopitelné, že se Hüttlová ani nepokusila uplatnit ve Vilímkově nakladatelství své původní práce z oblasti populární četby a že svou prvotinu, dívčí románek *Dáša, pražská studentka* (1929) vydala jinde – u Gustava Voleského, pro nějž ostatně již také pracovala. Ten se pak stal „dvorním“ vydavatelem jejich četných románek ze studentského prostředí (vycházely tu v edici Pod vlajkou mládí, nesoucí jednoznačně specifikující podtitul *Knihovna dívčích románů*; o ní jsme se zmiňovali výše). Hüttlová v nich zužitkovala svou zkušenost středoškolské profesorky, a vytvořila tak určitý typ soudobé dívčí četby, jímž se prosadila na knižním trhu a vstoupila do povědomí čtenářů. Své romány pro dospělé ženy psala pro jiná vydavatelství, zejména pro akciovou společnost Rodina a její Červenou knihovnu. Zájmové sféry jednotlivých nakladatelství byly na soudobém knižním trhu poměrně přesně rozděleny (bylo to důležité z hlediska jeho vyváženého fungování a umožňovalo to bezpečnou orientaci čtenářů, a tím i usnadnění odbytu vyrobených knih). Okrajově pak Hüttlová spolupracovala s několika dalšími nakladateli (A. Storch, A. Hubínek,

K. Červenka, Zmatlík a Palička), kteří patrně pouze odčerpávali nadprodukcí, již nebyli schopni vstřebat její stálí nakladatelé, či fungovali v obdobích jejich výpadků.

To, že Hüttlová rezignovala na možnost být kmenovou autorkou prestižního vydavatelství a vložila svou spisovatelskou kariéru do rukou méně renomovaných, ryze komerčně orientovaných nakladatelství, mělo ovšem i své nezanedbatelné výhody. To se ukázalo např. tehdy, když Hüttlová, povzbuzena úspěchem svých prvních knih, nabídla Vilímkovi román *Zpověď ženy svého věku*, který předtím vycházel na pokračování v časopise Hvězda. Tón Vilímkova dopisu byl už nepoměrně vstřícnější (signalizuje to, že Hüttlová tehdy už měla na knižním trhu určité jméno), nicméně nabízený román nepřijal. Přitom byl nucen přiznat nemalé odbytové potíže v žánru, jež Hüttlová reprezentovala: *Naši Knihovnu paní a dívek a Dívčím srdcím zastavili jsme před časem pro naprostou nemožnost konkurence s různými barevnými knihovnami, zejména s Červenou knihovnou, která je prodávána i papírníky, trafikanty atd. Naše stavovská organizace, jak víte, nepřipouští pro nás podobných cest k rozšíření knihy a jsme tedy vzhledem k podobné konkurenci v postavení dvojnásob těžkém*. Jak vidno, postavení elitního vydavatelství v oblasti populární četby nemuselo znamenat jen samé výhody. Zavazovalo je totiž ke konzervatismu, ať už co do výběru titulů, tak co do jejich knižní podoby a způsobů šíření. Ty vydavatelské podniky, které si díky svému „neprestižnímu“ postavení mohly dovolit zacházet s knihou čistě jako se zbožím a postavit ji v distribuci na roveň časopisům a brožurám, určeným k okamžité a chvilkové spotřebě, byly komerčně daleko úspěšnější než starý vydavatelský dům, zakládající si na své solidnosti a stavovské cti.

Vilímek ovšem přece jen o něco později vydal Hüttlové dva romány, žánrově spadající do zájmové oblasti Voleského: *Soňa hraje za oktávu* (ve dvou vydáních 1935 a 1938) a *Cesta do ráje* (1938), oba v obnovené edici Dívčím srdcím. V té době už ovšem Hüttlová vydávala zhruba pět nových knih ročně (další přitom vycházely v reedicích), takže z hlediska čistě pragmatického pro ni byla navázaná autorská spolupráce s Vilímkem jen okrajovou záležitostí. Nesporně ji však muselo těšit, že se někdejší povýšený odstup starého nakladatelského domu vůči ní změnil v dychtivou vstřícnost. Zatímco dříve to byla ona, kdo Vilímkovi s houževnatou neodbyt-

182 ností nabízel svou pracovní kapacitu či hotové dílo, nyní je to nakladatelství, kdo si *dovoluje jí zdvořile připomenouti* slib, že jim záhy dodá rukopis svého dalšího románu.

Postavení Hüttlové ve Vilímkově podniku se takto v přímé závislosti na její rostoucí popularitě prudce proměnilo. Zatímco kdysi tu fungovala pouze jako řadová překladatelka, nasazovaná na nepřiliš atraktivní tituly, od poloviny 30. let začíná ve Vilímkově nakladatelství figurovat jako renomovaná znalkyně v oblasti ženské četby: dostává k posouzení nabízené rukopisy a v r. 1935 je jí dokonce svěřeno redigování časopisu pro dívky Zora, na němž si nakladatelství nemálo zakládalo. Průběh této spolupráce se ovšem nápadně podobal někdejší překladatelské činnosti Hüttlové. Stejně jako tehdy nesla její práce pro Vilímkovu firmu rysy chvatu a neustálé improvizace. Bylo to způsobeno šíří autorčina záběru, její neochotou nechat si ujít i tu sebemenší šanci. Nakladatelství po dvou letech pro Zoru raději našlo novou redaktorku. Jeho novou favoritkou se stala Vlasta Štáflová, rovněž autorka dívčích románků, vydávaných v edici Dívčím srdcím. S Hüttlovou se ovšem vydavatelství rozešlo na úrovni: spolko veškeré připomínky a zdvořile jí poděkovalo za vykonanou práci.

Kontroverze kolem redigování Zory ovšem nijak neotřásl postavením Hüttlové jako úspěšné autorky dívčí četby. Výmluvným dokladem toho je, že Vilímek záhy poté, co zbavil Hüttlovou šéfredaktorství svého časopisu, vydal v reedici její románek *Soňa hraje za oktávu*, řídě se jako zkušený vydavatel nikoli osobními sympatiemi či antipatiemi, nýbrž poptávkou na knižním trhu. A na něm znamenalo jméno Hüttlová záruku finančního úspěchu. O tom svědčil např. případ kteréhosi obchodního cestujícího, jenž dívčí románek zcela jiné autorky (šlo konkrétně o *Tři děvčata* M. Štětkové) v zájmu lepšího odbytu vydával za dílo Hüttlové a byl za to pochopitelně zažalován jejím nakladatelem.

Postavení nekorunované královny dívčího románu mělo ovšem i svůj rub. Pro širší kulturní veřejnost se Hüttlová stávala synonymem brakové četby podobně jako její kolegyně působící v poněkud jiném oboru, Vlasta Javořická. Tak ji vypočetil např. K. Poláček v Lidových novinách ve svém fejetonu *Vývoj nádraží: V stáncích s novinami nabízejí také písemnictví. Toto písemnictví se prodává v pestrých obálkách, na nichž je zpravidla vymalována slečna s mladým pánem. Romány mívají asi takové tituly:*

Jarka láme rekord, Soňa vítězí za oktávu, Jana dobývá poháru, Evin finish, Alena startuje. Toto písemnictví ručně vyrábí a až do domu dodává spisovatelka Dr. Jaromíra Hüttlová. 183

Poláček ovšem nebyl jediný, kdo si z Hüttlové tropil smích. Redakce časopisu Úhor uveřejnila v roce 1938 v rubrice Kout literárního humoru vážně se tvářící zprávu o literárním paktu uzavřeném mezi dvěma *chvalně známými spisovateli* Hüttlovou a Neubauerem, podle něhož Neubauer *ponechal gentlemansky mužskou část studující mládeže, zato se mu zaručila spisovatelka, že nebude psát o studentkách vyššího gymnázia, neboť tyto dámy považuje spisovatel Neubauer za sféru svých zájmů.* Na základě této úmluvy prý Hüttlová napíše v nejbližší době román *Sextán* a poté budou oba autoři pracovat koordinovaně, *takže se můžeme těšiti na romány Kvintánka (Neubauer), Kvintán (Hüttlová), Septimánka (Neubauer), Septimán (Hüttlová), Oktavánka (Neubauer), Oktaván (Hüttlová),* což bude jistě *ku prospěchu jak střední škole, tak umění.* Tentokrát ovšem Hüttlové došla trpělivost, takže šprýmující redakce byla nucena uveřejnit v následujícím čísle kající omluvu s ujištěním, že se nikterak nechtěla dotknout autorčiny eti.

Jenže – když byl v témže roce podniknut sociologický výzkum četby pracujícího dorostu (jeho výsledky zveřejnil F. Dlouhán v časopise Masarykův lid), zjistily se zajímavé skutečnosti: že totiž 80% dělnické mládeže nezná Jaroslava Durycha a že jim vůbec nic neříkají jména Františka Halase a Jaroslava Seiferta. Karla Čapka znala sice většina respondentů, avšak jen 3% z nich uvedla, že si oblíbili jeho knihy. Zato však oslovení adolescenti nejenom znali jméno Jaromíry Hüttlové, nýbrž všichni bez výjimky (a to nejen dívky, nýbrž i chlapci) četli alespoň jednu její knihu. Jen máloco by asi mohlo výmluvněji potvrdit příkrý rozestup mezi míněním vzdělanců a obyčejných čtenářů, jenž je trvalým průvodním rysem života populární literatury.

A v ní si Hüttlová bez ohledu na lamentace pedagogů a výsměch intelektuálů vydobyla díky své pracovitosti a houževnatosti pozici v podstatě neotřesitelnou. Obtížná cesta vzhůru, k pomyslným nejvyšším příčkám hodnotového žebříčku „jiné“ literatury, byla tedy v jejím případě přece jen nakonec úspěšná.

Láska na stříbrném plátně

Červená knihovna a meziválečný film jsou dva jevy, které k sobě v obecném povědomí nerozlučně patří. Všichni víme, že oblíbené filmy pro pamětníky se až na nepatrné výjimky neobejdou bez nových pohledů, jimiž se tu navzájem obdařují hvězdy tehdejších let, a sladkobolných vzdechů, které přitom vydávají. Zamilované příběhy přitom infiltrovaly do českého filmu nejrůznějšími cestami: nápodobou zahraničních snímků, jež tu zejména v počátcích fungovaly jako nedostižné vzory, či prostřednictvím literárních předloh různého charakteru, z nichž po vypreparování pro potřeby filmového scénáře často zůstal pouze obrys milostného příběhu, ve větší či menší míře ostatně přítomný ve většině literárních děl. Zhruba v polovině 30. let si pak filmoví producenti uvědomili existenci té nejjednodušší cesty pro vznik zamilovaného filmu – využití hotových literárních předloh tohoto žánru. Samozřejmě ani v tomto bodě neobjevili čeští filmaři Ameriku, nýbrž pouze se přiklonili k praxi zažitě ve světě.

Je to u nás v Evropě jako v Americe nepsaný zákon, že romány v týdnech mají velký počet čtenářů a případně i pak diváků v kinu, uvedl recenzent časopisu Filmová politika. A tohoto poznání začal český film hojně využívat.

Ne že by se snahy zužitkovat existenci literární červené knihovny do té doby neobjevovaly. Už v r. 1921 byla natočena němá verze Iřčina románu a další filmy následovaly nedlouho poté. Nicméně šlo pouze o tendenci doplňkovou, neboť po celou éru němému filmu, ba ještě v počátečních létech filmu zvukového převažovaly veseloherní či žánrově idylické náměty, čerpající z repertoáru ochotnických divadel, lidových operetních scén nebo z díla populárních autorů lidové četby.

Mezníkem se tu možná stal film Světlo jeho očí. Jeho producent, společnost Dafafilm, šikovně využil vzedmuté vlny „světlománie“, kterou rozpoutalo časopisecké otiskování románu Radoměrské, a promptně naservíroval čtenářkám Hvězdy filmovou verzi příběhu, který si oblíbily tak, že se s ním nedokázaly po jeho dokonče-



Rolf Wanka a Věra Ferbasová ve filmu *Srdce v soumraku*, natočeném podle stejnojmenného románu M. Radoměrské.

186 ní rozžehnat. Za této konstelace byl úspěch předem zajištěn. Když se pak skutečně dostavil, stal se údajně spouštěcím mechanismem pro razantní vpád červené knihovny na plátna kin. Alespoň zkušený filmový kritik Quido Kujal si takto jednoduše vysvětlil vznik nové situace: *Když se mezi našimi výrobci rozneslo, že společnost Dafafilm vydělala na filmu Světlo jeho očí několik set tisíc Kč, nastala jedinečná honička za magacinovými románky, která se hodně podobala vpádu zlatokopů do Aljašky*, tvrdil na okraj premiéry dalšího filmu, natočeného podle románku M. Radoměrské.

Ve skutečnosti ale těch „několik set tisíc“, které šikovným obchodnickým tahem vydělal na *Světle jeho očí* Dafafilm, asi nebylo jediným důvodem náhlého vpádu červené knihovny do českého filmu. Zdá se, že situace byla k této invazi zralá i bez ohledu na komerční zdatnost Dafafilmu, či že možná dokonce zapříčinila tak nebývalý úspěch filmu jím vyprodukovaného.

Český komerční film totiž v průběhu první poloviny 30. let zvládl základní technické problémy, spojené se vpádem zvuku do tohoto média, a hledal námětové oživení, jež by však nebylo přílišným finančním rizikem. Červená knihovna se v téže době ocitla v éře maximálního rozvinutí všech svých potenciálních možností. Byla prostě všude, byla hojně čtená a všeobecně oblíbená. Připočteme-li k tomu skutečnost, že značnou část obecenstva kin tvořily tehdy ženy, jeví se nám nastalý průnik obou fenoménů masové kultury jako naprosto přirozená věc, k níž muselo zákonitě dojít.

Jak se ale toto propojování prakticky uskutečňovalo? Kde a jak vyhledávali filmaři vhodné náměty? Představa kapitánů českého filmového průmyslu, zaujaté listujících knižními svazky v povědomém červeném plátně, je sice lákavá, nicméně podle všeho neodpovídá realitě. Zdá se, že oním nevysychajícím pramenem zamilovaných námětů nebyly pro filmaře Červená knihovna ani jakékoli jiné knižní edice. Vyznat se v nich totiž přece jenom vyžadovalo jistou orientaci na soudobém knižním trhu. Filmařům se nabízel zdroj daleko dostupnější a zaručenější: časopisy pro ženy, prodávané týden co týden na pultech trafik, vyložené v kavárnách a přítomné možná v příbytecích hereček, či – pakliže byli stopaři atraktivních námětů ženatí – i v jejich vlastních domácnostech.

Časopisy měly kromě všeobecné dostupnosti ještě jednu obrovskou výhodu: byly totiž citlivým seismografem úspěšnosti kon-

krétního titulu, daleko spolehlivějším než prognózy sebelepších 187 znalců. Nadto servírovaly svým čtenářkám zamilované příběhy po poměrně hubených porcích, takže jeden román vycházel v daném časopise zhruba půl roku. To byla pro filmaře, pracující tehdy často nekvalitně, zato ale vždy rychle, dostatečně dlouhá doba na to, aby dokázali vytipovat slibný titul, dohodnout se s jeho autorkou, zorganizovat natáčení a vyrobit filmovou verzi příběhu. Zatímco se dychtivé čtenářky Pražanky či Hvězdy v odměřených týdenních intervalech pomalu, ale neúprosně blížily k happy endu, bylo již natáčení v plném proudu, a když se v slzách rozplývaly nad šťastným shledáním odloučených milenců, vylepovaly se již na náročných plakáty zvoucí je do kina, kde mohly to, co právě čtenářsky prožily, zhlédnout na vlastní oči. Minimalizace časového intervalu mezi dokončením časopiseckého otiskování románu a uvedením filmu byla, jak se zdá, jedním z hlavních předpokladů úspěšnosti takovéto riskantní, protože velmi nákladné akce.

Ženské týdeníky se přitom osvědčily jako zdatný pomocník filmových producentů. Od okamžiku, kdy padlo konečné slovo o natáčení jistého titulu, začínaly pracovat na utváření jeho budoucího publika z řad svých čtenářek. Při uvedení každého dalšího pokračování zvoleného románu neopomněla redakce připomenout, že jej bude možno záhy spatřit na filmovém plátně, nezřídka také přinášela zprávy a fotografie z natáčení. Ale nedosti na tom. Zájem čtenářek o vznikající film měly podnítit především vypsané soutěže.

Ta zřejmě nejbombastičtější se rozehrála – jak jinak – kolem *Světla jeho očí*, titulu, který podle všeho byl jistým mezníkem ve vývoji české červené knihovny.

Propagaci zmíněné soutěže věnovala redakce Hvězdy mimořádnou pozornost. Vyhlášena byla z psychologických důvodů záhy poté, co Radoměrská učinila k velké nelibosti čtenářek za svým spletitým příběhem definitivní tečku. Na obálce 8. čísla Hvězdy pod obrázkem mladé krasavice stálo: *Co bych za to dala, kdybych se dostala k filmu! Tento povzdech známe skoro u všech mladých dívenek. Chceme jim dnes nabídnout tuto možnost filmovou soutěží, kterou najdete uvnitř listu. Co kdyby právě na Vás, slečno, čekalo štěstí? Vyjděte mu vstříc* – Uvnitř časopisu pak byly vypsány podmínky soutěže: stačilo poslat do redakce kupon, otištěný v tomto čísle, fotografii a dotazník, týkající se zejména věku, váhy a výšky.

188 Ohlas byl obrovský: do redakce přišlo 5000 přihlášek. Z nich bylo vybráno dvacet finalistek, které absolvovaly v barrandovských ateliérech filmové zkoušky. Porota (složená z Radoměrské, režiséra Špeliny, zástupců filmové kritiky a redakce Hvězdy) vybrala tři dívky, které pak skutečně ve filmu hrály – dvě z nich sice pouhé epizodní figurky, které se na plátně jen mihly, ta třetí, nejméně úspěšnější (Lola Janečková) však obdržela druhou hlavní ženskou roli hrdinčiny rozmazlené protihráčky. Filmová kritika byla k výsledku celé bombastické akce velmi skeptická. Recenzent jízlivě poznamenal, že Janečková sice projevila ve filmu *značný vkus a dostatečnou zámožnost ve svém odívání*, avšak že její obsazení do druhé dívčí role je výsměchem a urážkou diváka. Jenže Hvězdě pochopitelně při celé akci nešlo o vyhledávání talentů. Účel soutěže byl jednoznačně komerční. Šlo o naplnění kinosálů, a to se beze zbytku podařilo. Podle recenzenta časopisu Filmová politika probíhala premiéra v atmosféře naprostého „souznění duší“ mezi filmaři a čtenářkami červené knihovny: *Se vzácnou jistotou vystihl film podstatu románu, který mu byl předlohou a ve vybrané formě ji předvedl publiku pozvanému z řad filmařů i stoupenek časopisu Hvězda. Představitelé jednotlivých rolí dobře odpovídají obecnostem, které většinou román zná. Pověst o úspěšnosti a líbivosti, která film předcházela, se ukázala pravdivou, předvedení filmu bylo zakončeno potleskem a účinkujícím byly předány květinové dary.* Co víc si mohl tehdejší filmový producent přát!

Další soutěž vynalézavé Hvězdy byla sice skromnější, nicméně byla dotována poměrně hodnotnými cenami. Týkala se filmu Manželství na úvěr, natáčeného podle románu Marie Blažkové Spodní tóny, který ve Hvězdě rovněž vycházel. Ještě v průběhu jeho otiskování bylo v časopise postupně publikováno deset siluet herců a hereček, jimž byly ve filmu svěřeny hlavní role, a čtenářky měly poznat, o koho se jedná. Vyhlásovatelé soutěže přitom nenápadně upozorňovali, že *nahlédnutí do seznamu herců filmu Manželství na úvěr v místních biografech je dovoleno*. Smysl soutěže byl opět jasný: měla probudit zvědavost čtenářek Hvězdy na chystaný film a přivést je do hledišť kin.

Ženské týdeníky tedy výrazně napomáhaly utvářet diváckou obec budoucího filmu. Zkrátka přitom ovšem nepřišli ani výrobci populární četby. Zfilmování konkrétní prózy znamenalo výrazně lepší odbyť pro její knižní vydání (jev, který ostatně platí dodnes).

189 Film dodal své literární předloze patřičný lesk a nakladatelé toho hojně využívali, včetně toho, že místo obligátních ilustrací doprovovali text filmovými záběry.

Jenže – otrocké následování červené knihovny bylo pro film jen zdánlivě zaručeným receptem na úspěch. Ve skutečnosti se v tomto postupu skrývalo hned několik čertových kopýtek, jejichž ignorování se filmařům nejednou vymstilo v podobě vlašného diváckého přijetí.

První úskalí spočívalo paradoxně v tom, co bylo největší čtenářskou předností literární červené knihovny – totiž v její akčnosti. Film, jehož scénáře vznikaly tehdy velmi často podle divadelních her, prostě ještě dost dobře nedokázal vyprávět příběh, nezkonzenovaný do několika dramaticky vypjatých scén, nýbrž založený – jak je to v próze běžné – na pozvolném plynutí času. S ději tak zašmodrchanými, jaké předkládala svým čtenářkám červená knihovna (věrna přitom nepsanému zákonu populární četby) si pak vůbec nedokázal poradit.

Největším oříškem se v tomto směru stala pro naše filmaře Marína Radoměrská, neboť, jak jsme viděli, to ze všech autorek meziválečné červené knihovny byla právě ona, kdo si nejbravurněji poradil se základním požadavkem tohoto žánru – udivovat čtenářky překvapivým vývojem zápletek. S její fabulační dovedností prostě filmaři přes všechno úsilí nedokázali držet krok. Tam, kde spisovatelka byla teprve v polovině fabule, měli už téměř naplněn rozměr celovečerního filmu, a byli proto nuceni zápletku předčasně utnout. Takto jim došel epický dech např. ve filmu Krb bez ohně. V okamžiku, kdy se líně plynoucí děj, nesrovnatelný s bystrým tempem fabulace u Radoměrské, začal konečně dramaticky vyostřovat, jako by scenáristovi došla chuť v příběhu pokračovat: přeskočil dějové nevyypjatější pasáže románu (v nichž mezi dvěma muži, soupeřícími o hlavní hrdinku, dojde dokonce ke rvačce a poranění jednoho z nich) a nahradil je poklidným happy endem, odehrávajícím se ve vlakovém kupé, kde za pomoci tunelu, včasné se na trati objevivšímu, a jeho tmy dojde ke srozumění rozvaděných partnerů.

K podobnému zaostávání došlo i u proslulého Světla jeho očí. Zde se film upnul pouze na první polovinu románu, líčící narůstání milostného vztahu mezi náhle oslepnuvším továrníkovým synem a jeho ošetřovatelkou. Na druhou půli příběhu, která v knize rozvíjí

190 motiv opětovného shledání milenců, založené na napětí, zda a kdy pozná uzdravený František svou někdejší lásku, jim pak nezbylo dost prostoru (a snad ani realizačních sil), takže zmíněnou komplementární část zápletky pouze zběžně načrtli a opět celý příběh rychle ukončili šťastným shledáním milenců, tentokrát nad postýlkou jejich dlouho utajovaného syna. Tím ovšem z filmů zcela vyvanulo ono zvláštní kouzlo románů Radoměrské, založené na umném nastavování zápletek a na metodě „klamných závěrů“, kouzlo, jež bylo asi hlavní příčinou tak výrazného úspěchu jejich příběhů.

S Radoměrskou však měl český film ještě jinou potíž. Tón jejího vypravování byl totiž vypjatě dramatický až pochmurný. Ostatně už názvy jejich románů – Její veliká oběť, Žena pod křížem, Krb bez ohně, Srdce v soumraku – naznačují, že život jejich hrdinek tu nebude vylíčen jako procházka růžovým sadem. Nebylo tu ani stopy po humorném nadhledu a idylické žánrovosti, výrazových polohách, jež lidovému filmu 30. let zvláště vyhovovaly.

Filmaři si pomáhali, jak uměli. To, co u Radoměrské nenalezli, tam s ohledem na lidového diváka, jenž od filmu očekával především osvěžující pobavení, dodali jaksi navíc. A tak zatímco jedny postavy byly pojaty v duchu literární předlohy naprosto vážně, jiné, pojednané po způsobu žánrové drobnokresby či dokonce v ryze veseloherním stylu, působily dojmem, jako by si do drásavých dramát Radoměrské odskočily z jiného příběhu. Příkladem může být film podle románů Srdce v soumraku, titulu, od něhož si Radoměrská, jak jsme viděli výše, slibovala mnohé, aniž se její očekávání naplnilo. Zatímco ústřední dvojice matky a syna je ve filmu pojata ryze vážně, komplementární pár boдрého továrníka a jeho rozmarné dcerušky se tu prezentuje ryze veseloherním způsobem, jistě i díky volbě jejich hereckých představitelů – Theodora Pištěka a Věry Ferbasové. Figura plebejského průmyslníka, tak jak ji pojal Pištěk, se ovšem ze světa Radoměrské podstatně vymykala, neboť její továrníci byli buď zpupní, nebo distingovaní. Tím spíš to platí pro dryáčnickou komickou naivku, kterou svým tradičním způsobem předvedla ve filmu Ferbasová (u Radoměrské projevovaly mladé dívky svou naivitu ušlechtilé uměřeným způsobem). Scény se záměrným rozbíjením rádia, majícím přivolat do továrníkova bytu nasmělého nápadníka coby opraváře, pak jednoznačně patří do zcela jiného žánru, než jaký představovala Radoměrská.

191 Výsledkem byl jakýsi žánrový hybrid, v němž se bez sebemenších rozpaků prudce střídaly scény humorné, až fraškovité, s citově vypjatými mezními situacemi, v nichž šlo hrdinům nezdárka o život. Místy to až vyvolává v dnešním divákovi pocit, že se tu nějakým nedopatřením prolínají filmy dva, někdy i tři nebo čtyři – to podle míry mixážních sklonů jejich producentů.

Někdy pak bylo nutno z obavy, aby se divák příliš nevyplašil inzerovanou vážností, dokonce změnit i titul. Filmařům se např. zjevně nelíbil název dalšího románů Radoměrské Kroky v mlze, neboť vzbuzoval anglicky pochmurnou atmosféru (a možná i sugeroval představu jiného žánru – např. detektivky). Jimi zvolený titul Bláhové děvče byl daleko idyličtější, měl operetní zabarvení, a tudíž daleko jednoznačněji sliboval zábavu a oddech. Pro volbu titulu tedy platila v komerčním filmu 30. let poněkud jiná pravidla než v soudobé populární četbě. Jen na okraj přitom poznamenáme, že pro producenty filmu byla volba názvu ještě podstatně citlivější záležitostí než pro výrobce spotřební četby. Vždyť titul konkrétního snímku volal na potenciální návštěvníky kin obrovskými písmeny ze všech nároží, dosah jeho působnosti byl tedy s názvem knihy nesrovnatelný.

Pouze jediný film podle Radoměrské byl natočen v převažujícím vážném duchu – již výše zmiňovaný Krb bez ohně a nutno říci, že se to jeho producentům škaredě vymstilo. Divácká návštěvnost filmu byla údajně velmi slabá (můžeme-li ovšem v tomto bodě věřit tvrzení filmových kritiků, jejichž zbožným přáním bylo, aby diváci na obdobné filmy pokud možno nechodili vůbec) a mezi filmaři se prý pro tento titul vžilo posměšné označení „studený gril“. Kritika, jinak vcelku ukázněně respektující převahu komerčních filmů jako nezvratitelný fakt, tentokrát nepokrytě zuřila a celou záležitost projednával i Filmový poradní sbor, jehož tehdejší předseda V. Vančura dokonce navrhoval, aby na obdobné filmy byla uvalena daň z nevkusu. Je nesporné, že uvedenou bouří nevole způsobil hlavně fakt, že film byl mimořádně špatně natočen, nicméně zřejmě k tomu přispělo i zmíněné nerespektování odlehčujících konvencí. Smrtelná vážnost filmu lidového diváka nudila a v kritice vzbuzovala (ovšemže neoprávněné) podezření o uměleckých aspiracích jeho realizátorů.

Filmaři, chtějící v duchu panující konvence diváka bavit a rozesmávat za každou cenu, se takto nepotýkali pouze s Radoměrskou,



Ladislav Boháč a Zdenka Sulanová ve filmu *Madla zpívá Evropě*.

193
i když v jejím případě vyvstal uvedený problém nejnaléhavěji. Nicméně komickými postavkami a humornými situacemi byly vyšperkovány i filmy podle předloh jiných autorů. Tam, kde byla uvedená intence přítomna už v literární předloze, byla filmovými producenty s vděčným přitakáním vyzdvížena do popředí a podstatně posílena.

Snad právě proto si meziválečný český film ve své němé i zvukové éře tolik oblíbil dívčí romány ze studentského prostředí. V nich totiž spolehlivě převažovalo nevinné škádlení a naivní okouzlení z prvních lásek nad nemocemi, rozvody, existenčními těžkostmi, nechtěnými těhotenstvími a vůbec všemi krutě reálnými životními problémy, jimiž štědře obdařovali své hrdinky autoři románů pro „zralé“ ženy. Tím lze zřejmě vysvětlit onu invazi bujarých sextánek na plátna kin, v jejichž hledištích tehdy ještě převažovaly dospělé ženy nad dívkami v pubertě.

Nutno ovšem podotknout, že uvedené počínání filmařů šlo na úkor žánrové podstaty červené knihovny. Zamilovaným příběhům totiž obecně příliš neschvělí lehce úsměvný nadhled, natož pak bujará fraškovitost, k níž se filmaři ve snaze pobavit za každou cenu také nezřídká uchylovali. Pro červenou knihovnu byla odjakživa příznačná melodramatičnost a sklon k „vysokému“ stylu. Nesrovnávalo se s ní ostatně ani žánrovité figurkaření, k němuž meziválečný film rovněž tíhl. Na pěstování žánrové idyly totiž byly orientovány jiné typy populární četby, jež kráčely ve šlépějích Hermannova Kondelíka či humoresek Karla Tůmy (nejvýraznějšími představiteli této větve lidové prózy byli např. Josef Skružný a Popelka Biliánová – a zřejmě ne náhodou se k těmto dvěma autorům soudobý film obracel častěji než k jiným).

Jenže – soudobému komerčnímu filmu rozhodně nešlo o žánrovou čistotu. Jeho strategie byla naopak založena na co nejrozmanitější nabídce, jež by uspokojila diváka bažícího po sentimentálních příbězích, ale i toho, jenž se přišel do kina zasmát, diváka milujícího žánrovou idylu stejně jako zájemce o exotiku a vzrušující příběhy. Všechna tato různorodá a leckdy i protichůdná divácká očekávání měla být splněna prostřednictvím jednoho každého titulu, majícího punc jakési univerzální přitažlivosti a zábavnosti. Situace v komerčním filmu se takto příkře odlišovala od praxe populární četby, stavící naopak odjakživa na maxi-

194 mální vyhraněnosti jednotlivých žánrů. Bylo to jistě i proto, že filmů vznikalo podstatně méně, a musely tudíž uspokojit mnohem rozmanitější diváckou obec, jež by se v literární oblasti rozštěpila v čtenáře různých žánrů.

Uvedený kvantitativní rozdíl mezi záplavou spotřební četby na jedné straně a několika desítkami natočených filmů na straně druhé měl ještě jeden důsledek. Zatímco obrovské množství vyprodukovaných titulů červené knihovny nutilo její autory z konkurenčních důvodů k co nejvynalézavějšímu obměňování fabulačních a jiných stereotypů, ve filmu byla situace přesně opačná. Zde se striktně lpělo na přesném dodržování „zlatých pravidel“ divácké líbivosti, jistě i proto, že ve hře tu byly nepoměrně větší finanční prostředky.

Úzkost z riskantního opouštění zažitých stereotypů vedla scenáristy k tomu, že při adaptaci konkrétních literárních předloh z oblasti červené knihovny projevovali zjevný sklon k jejich „zprůměrování“. Všude tam, kde se autoři červené knihovny v zájmu regenerace žánru byť jen nepatrně odchýlili od panujícího schématu, scenárista jejich „poklesek“ napravil návratem příběhu k jeho přísně standardizované podobě.

Nejcitlivějším, a tudíž nejbedlivěji sledovaným místem každého filmu byl (ostatně stejně jako v literární červené knihovně) jeho závěr. Ten musel nutně končit nejen zjevným happy endem, nýbrž přímo obrazem objímajícího a líbajícího se páru. O síle této konvence výmluvně vypovídají vzpomínky jednoho z tehdejších provozovatelů cestovního kina. Bez rozpaků se v nich přiznal k tak barbarskému činu, jako je zásah do podoby filmu. Důvodem byl strach z nespokojenosti vesnického publika, a tedy i z krachu jeho skromné živnosti: *Mnohdy jsem si film upravil. Venkovskému obecnstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou.*

Viděli jsme ovšem, že literární červená knihovna už v 30. letech tak striktně nelpěla na explicitním zobrazení závěrečného polibku. Přestože bychom jej jistě našli ve většině soudobých románek, vyskytovaly se i případy, kdy se autor očekávanému splnutí rtů vyhnul, či si dokonce s uvedenou konvencí pohrál (viz výše citovaný závěr *Světla jeho očí*). Stalo se tak i v dívčím románu Jana Weniga *Madla zpívá Evropě*, jenž se stal předlohou úspěšného

filmu (mimochodem posledního titulu, natočeného podle literární předlohy z oblasti červené knihovny). V knize je nezbytné závěrečné objetí pouze lehce naznačeno, a to se zjevným vypravěčovým odstupem: 195

Najednou Madla otevírá oči a vidí Klána.

A Klán nevidí již docela nikoho jiného než Madlu.

A klečí u její postele.

Pan Smith tiše zavírá dveře, odcházeje. Protože Angličani jsou vždy diskrétní, i když jsou náhodou přítom i otcové.

K takovému pohrávání s konvencemi žánru ovšem film na rozdíl od literatury ještě nedospěl. Plně se přidržel tradiční podoby happy endu: rty protagonistů (Ladislav Boháč a Zdenka Sulánová) splynou v dlouhém polibku a jejich nvyvý výraz, jenž byl zřejmě v obdobné situaci nepsaným předpisem, harmonuje s melodií ústředního šlágru, jež celý výjev podbarvuje.

V zájmu dodržení modelového happy endu neváhali filmoví producenti dokonce změnit vyústění původního literárního příběhu. To byl případ filmu *Zlatý člověk*, natočeného podle románu L. Merlínové. Zmínili jsme se již o tom, že autorka vystavěla celou knihu jako jistou polemiku s konvencemi červené knihovny a že tomu odpovídá i její nahořklý závěr. Ten byl ovšem pro filmové producenty přílišným rizikem, které nehodlali podstoupit. Proto autorčino řešení poopravili: v okamžiku, kdy už se zdá, že všechno skončí tak „podivně“, jak si to vymyslela Merlínová, a že divák odejde z kina nepříjemně rozladěn, zjistí zkušený gynekolog, že se primářova žena vlastně zmýlila ve výpočtech a že je tudíž její těhotenství staršího data než její nevěra. Na poslední chvíli se tedy všechno napraví. Ušlechtilý chirurg není nucen osvědčit příkladný altruismus a legalizovat plod ženina hříšného poměru, nýbrž může prožívat ničím nezkalené štěstí z vlastního otcovství. Merlínová nebyla uvedeným řešením pochopitelně nijak nadšena: *Scénář se odchýlil od románové předlohy (konec je úplně jiný), ale režisér tvrdil, že je to tak filmovější a že se bez kompromisu ve filmu nedá pracovat*, povzdechla si v rozhovoru před premiérou filmu. Jistě cítila, že změněný závěr odbourává z jejího příběhu psychologickou a etickou „nadstavbu“, o níž jí šlo, a že jej připodobňuje oněm klasickým milostným šarádám červené knihovny, kterým se chtěla vyhnout.

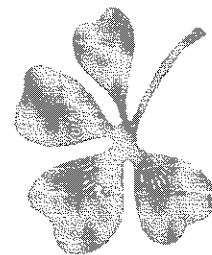
Obdobně delikátní záležitostí byla postava milovníka, i v literární červené knihovně zvlášť citlivá na dodržování jistých konvencí, zejména pak těch, jež se týkaly jeho vzhledu. Film byl v tomto směru ještě daleko choulostivější. Např. realizátoři filmu Sextánka se neodhodlali zohydit klasicky krásnou tvář Rolfa Wanky černou páskou přes pravé oko, jak jim to přikazovala literární předloha. Co snesl papír, nebylo únosné pro stříbrné plátno: producent se podle všeho obával negativní reakce diváček, které měly nárok na dokonale vyhlížejícího milovníka.

Vzdor svému úzkostlivému lpění na vyzkoušených modelech si ovšem většina uvedených titulů zcela bezostyšně tropila legraci nejen ze stereotypnosti literární červené knihovny (to by se snad dalo pochopit jako snaha znemožnit konkurenci), ale rovněž ze schematičnosti zamilovaných filmů. Např. ve filmu Žena pod křížem, natočeném podle románu Radoměrské, je naivní dívčí hrdinka (v podání Věry Ferbasové) vyrušena z četby zamilovaného románku a s komickým povzdechem si divákům stěžuje, že se zase nedozví, zda se vezmou. Své problematické počínání v pozdějším manželství se starším mužem, do jehož dospívajícího syna se zamiluje, pak tato hrdinka komentuje replikami evidentně vyčtenými z „pokleslé“ literatury (např. *já jsem žena démon* či *jsem žena bestie*). Ty svou vypjatostí ovšem naprosto nekorespondují s jejími krotkými pokusy o nevěru, a jsou proto zdrojem komického účinku. Podobně ve filmu Manželství na úvěr (jehož předlohou byl román M. Blažkové Spodní tóny) upoutá naivní gymnazistku křiklavý filmový plakát, zachycující exoticky oděný zamilovaný pár ve vášnivém objetí. Moudrá sestra jí však návštěvu inzerovaného snímku rozmluví, upozorňujíc ji přitom, že v životě je stejně všechno jinak než na stříbrném plátně.

Uvedenými invektivami jako by chtěli producenti konkrétního titulu zdůraznit, že jejich film je něčím jiným než velkou iluzí, že je příběhem ze „skutečného“ života, velkoryse přitom přehlížejíce standardizovanost vlastního počínání. Ostatně, nic nového pod sluncem. Vždyť i literární červená knihovna se jen hemží invektivami na „vylhanost“ zamilovaných románek (často jsou přitom uváděna i jména klasiček žánru – např. Marlittové), aby tím autoři zdůraznili „pravdivost“ vlastního příběhu, tj. jeho netuctovost, výjimečnost hodnou čtenářské pozornosti.

Zlatý věk červené knihovny neměl ovšem ve filmu dlouhého

197
trvání. Její nadvláda na stříbrném plátně skončila skoro tak rychle, jako začala. Přišla nacistická okupace a s ní i úsilí českého filmu o zkvalitnění vlastní produkce, jež se ze spotřebního zboží měla proměnit ve vizitku vysoké úrovně národní kultury. Již v r. 1940 si liboval filmový recenzent nad právě vznikajícím filmem M. Friče Prstýnek, natočeným podle povídky I. Olbrachta: *Dnes se již naštěstí nefilmují náměty, které končily zasnoubením několika mileneckých párů, které se v závěru filmu líbaly, schovávajíce se třeba cudně za rozloženou nedělní Národní politiku*. Neopomněl přitom zdůraznit, že Prstýnek je právě příkladem tohoto moderního trendu, jsa *filmem bez běžného „happy endu“*. Červené knihovně prostě se vpádem okupačních vojsk na stříbrném plátně odzvonilo. A situace se nezměnila ani po osvobození. Naopak, se znárodněním českého filmu a s masivní péčí o něj, nesenou úsilím vytvořit z něj vzorové „umění pro každého“, se boj proti reliktvům červené knihovny ještě podstatně přiostril. A tak se doba, kdy červená knihovna kralovala stříbrnému plátnu, postupně stávala stále dávnější a nenávratnější minulostí, nostalgicky připomínanou pouze oblíbenými „filmy pro pamětníky“, s půvabnou naivitou zpřítomňujícími zašlý svět první republiky.



Autorka pohlcená postavou

FELIX HÁJ
(1887-1934)

Káju Maříka, populární postavičku někdejší dětské četby, zná zřejmě každý. Jen málokdo však dokáže odpovědět na otázku, kdo je vlastně autorem příběhů o něm. Zatímco čtenářky zamilovaných románů žádají v knihkupectvích „něco od Javořické“ a na názvu konkrétní knihy jim většinou nesejde, zde je situace zcela opačná: dílo či spíše literární postava zcela zastínily svého původce. Podívejme se, jak k tomu došlo.

Když v roce 1926 vydala brněnská Občanská tiskárna knihu Školák Kája Mařík, netušila jistě, že pomohla na svět jednomu z největších hitů dětské četby budoucího dvacetiletí. Vždyť jméno jejího autora bylo na soudobém knižním trhu zcela neznámé a ani nic jiného nesignalizovalo úspěch, který se záhy dostavil.

Za poněkud tajuplným pseudonymem F. Háj se neskrýval nějaký učitel, kněz či jiný vychovatel mládeže, uspokojující své literární sklony psaním pro děti, nýbrž – poněkud překvapivě – žena. Těžko říci, co přimělo Marii Černou, provdanou Wagnerovou, k tomu, aby při volbě literárního jména zapřela své ženství. Trochu to připomíná autorky z přelomu století, jež volily mužské pseudonymy, aby tím demonstrovaly, že nechtějí produkovat nějakou specifickou četbu pro ženy, nýbrž že jim jde o literaturu jako takovou a že se mívá měřit se svými mužskými kolegy jako rovné s rovnými. Jenže v populární literatuře platí jiné zákonitosti: žánrová vyhraněnost a adresnost vůči čtenáři tu není omezením, nýbrž předností, usnadňující odbyt a distribuci. Proto se naopak mužští výrobci červené knihovny kryli ženskými pseudonymy, aby na čtenářky působili věrohodněji (viz kapitola o meziválečném dívčím románku). Marie Wagnerová tedy neměla důvod předstírat, že je rodu mužského. Ba co víc, v oblasti jejího zájmu byla zdůrazňovaná ženská přednost, neboť byla v očích čtenářů zárukou důvěrné znalosti dětské mentality. Příčiny její styli-

zace v muže–spisovatele byly proto zřejmě ryze osobní. Svědčí o tom i pozoruhodný fakt, že pakliže své dopisy podepisovala literárním pseudonymem, psala je nejenom v maskulinu, ale nutila se i do mužského vidění a smýšlení. Vděční čtenáři Káji Maříka vesměs netušili, že jej přivedla na svět žena (oslovovali ji ve svých listech plných díky „vážený pane spisovateli“) a nezaregistrovali to ani méně zasvěcení referenti (např. M. Majerová v Činu 1932 hovoří o původci Káji Maříka zcela samozřejmě jako o muži).

Původní pseudonym F. Háj, jenž byl spíš šifrou než jménem, rozšířila autorka později na podobu Felix Háj, možná s reminiscencí na spisovatelku Annu Lauermannovou, jež psala pod pseudonymem Felix Téver. Tato rozšířená podoba literárního jména Marie Wagnerové je už zřetelně symbolická: znamená „šťastný háj“ jejího (a také Kájova) mníšeckého dětství, prožitého v lůně hlubokých brdských lesů.

V životě ovšem Marie Wagnerová příliš šťastná nebyla, i když zpočátku vše vypadalo nadějně. Dcera řídicího učitele v Mníšku Augustina Černého vyrůstala v harmonické rodině a dostalo se jí slušného vzdělání: navštěvovala v Praze Vyšší dívčí (odkud se znala např. s F. Tábořským, na něhož se později v nouzi obrátila) a poté učitelský ústav v Českých Budějovicích, kde složila maturitu. O takové vzdělanostní průpravě se mohlo její kolegyni Vlastě Javořické jen zdát.

Marie Černá však nabytou kvalifikaci nezuročila. Už v r. 1906, v pouhých devatenácti letech, se provdala za mníšeckého učitele V. Wagnera, s nímž měla syna Viléma. Manželství však nebylo šťastné, Marie v něm nenalezla duchovní souznění, v něž tajně doufala. *Snila jsem o muži, který by dal signum mé bytosti. O takovém ne animálním, ale takovém, který by výš cenil mou duši než mé tělo. Ale defilovali kolem mne vždycky jen ti, jimž na čas poskytl by rozkoš moje tělo.* Tak promlouvá v jednom jejím románku autobiografická postava rozvedené ženy. Vzдор vypjatému katolicismu ukončila Wagnerová své manželství v r. 1920 rozvodem a návratem k rodičům. Bydlela s nimi na místní faře a zde se seznámila s P. Františkem Rausem, v němž konečně nalezla chápavého přítele. Až do jeho smrti v r. 1933 mu vedla domácnost, dále byla činná v místním Sokole, řídila ženský pěvecký sbor, působila jako ředitelka kůru, pořádala besídky a akademie.

V Mníšku však šťastná nebyla. Vadila jí atmosféra typického maloměsta, plná zlomyslných klípků a malých intrik, na niž byla až nepřiměřeně precitlivělá, jistě také v důsledku svého nezavídaníhodného statutu rozvedené ženy a farářovy přítelkyně. Ona sama však nevraživost okolí připisovala především své spisovatelské aktivitě, pocíťované na českém maloměstě 30. let zřejmě stále ještě jako něco, co staví ženu do divného světla: *I při mých 45 letech odpuštěn byl by mi milenec a kožich, ale nikdy ne to, že „píšu“*, tvrdila rozhořčená autorka F. X. Svobodovi, svému mníšeckému sourodáku, jemuž se příležitostně svěřovala se svými trampotami. Nemálo starostí jí působil i syn (snad reálný předobraz svérázného Káji), o jehož životní uplatnění a zdravotní stav si činila nemalé starosti. Zemřela předčasně, v 47 letech, jenom rok poté, co ji opustil ten, *jenž jí byl celým světem – a ona jemu*, jak vztah k faráři Rausovi bilancovala v soukromém dopise. Tedy životní osud jako z tklivého ženského románu.

Psát začala Wagnerová poměrně pozdě (téměř ve čtyřiceti letech), možná i povzbuzována svým přítelem farářem. Rozhodně přitom zprvu nesnila o kariéře autorky dětské četby. O ambicích, s nimiž vstupovala na literární kolbiště, hovoří skutečnost, že v letech 1925-1926 přispívala drobnými prózami do časopisu *Archa*, který usiloval o pěstování katolické tradice v české literatuře a jehož odběrateli byli zejména venkovští kněží. Jejím knižním debutem se stal román s výmluvným názvem *Pozdě* (1924), následovaly tituly *K. Dariš* (1926), *Lásky světlo a vášně stín* (1927), *Přišel život* (1928), *Blanka zahradníková* (1928), *Než láska zavolá* (1928). Jak uvedené tituly napovídají, jednalo se o sentimentální četbu pro ženy. Nešlo však přitom o oddechově pojatou červenou knihovnu, cele soustředěnou na zákruty milostné fabule, nýbrž o „zušlechťující“ prózu. Wagnerová navazovala na tradici představanou jmény S. Podlipské či V. Lužické a usilovala o vážně pojatý obraz nebezpečných životních věr, k jejichž zmáhání je třeba silné vůle a mravního odhodlání.

V soudobé literatuře byla nejvýraznější představitelkou takto pojaté beletrie V. Javořická, s níž musela Wagnerová v důsledku obdobného zaměření svých próz nutně změřit síly. A je třeba říci, že měla vůči ní daleko méně šancí než její starší kolegyně Pittnerová a Biliánová. Nejenom proto, že začala publikovat později než Javořická a že její prózy vycházely v ještě zapadlejších vydavatel-

stvích, než byl závod F. Šupky. I když ani tyto okolnosti nelze podceňovat, hlavní důvod jejího neúspěchu tkvěl podle všeho v prózách samotných.

Ač byla Wagnerová vzdělanější a zřejmě i sečtější než naivní venkovanka Javořická a měla na rozdíl od ní kulturní centrum na dosah ruky, jsou její romány daleko těžkopádnější, bez zajímavých figur a poutavých dějů, bez barvitosti stylu.

Největší slabinou próz Wagnerové byla ovšem tendenčnost; autorka brojila proti všemu, co ohrožovalo patriarchální model rodiny a tradiční způsob života. Předmětem její kritiky se stala zejména údajná sexuální uvolněnost mladé generace, trnem v oku jí pak byly vnější atributy této nevázanosti jako dekolty, přiléhavé sukně s rozparky a nalíčené rty moderních žen, demonstrujících takto okázale svou svůdnost. Do tohoto postoje se promítal přísný katolicismus rodinné výchovy, nicméně asi se tu projevila i autorčina hořká životní zkušenost s nezdařeným manželstvím.

Katolicky laděná intence byla sice přítomna i v prózách její slavnější konkurentky Javořické, nicméně v daleko zastřenější podobě. Vehemence, s jakou se Wagnerová pustila do boje s nepravostmi tohoto světa, byla běžná v lidovýchovných kalendářích z 19. století. Ve 20. letech století našeho však byla pocíťována jako neúnosná dokonce i v klerikálním prostředí. Svědčí o tom negativní ohlasy na romány Wagnerové v již zmíněném časopise *Archa*, jehož referent konstatoval, že se Wagnerová ve svých prózách *bije za zájmy kleru způsobem, který zaráží* (proto byla zřejmě přerušena i její nedlouhá příspěvatelská spolupráce s tímto listem).

Wagnerová nadto psala své romány na pozadí poněkud jiné stylové normy než Javořická. Ta se zhlédla jednak ve vesnickém realismu Raisové či Baarově, jednak v žánrové drobnokresbě maloměstských obrázků Šmilovského. Wagnerová měla před očima jiný ideál. Tanula jí na mysl próza sice v zásadě realistická, avšak kladoucím důraz na složitou a proměnlivou psychologii moderního člověka, jakou psal např. její slavnější krajan F. X. Svoboda. Tento prozaický typ byl sice modernější než ten, o nějž se opírala Javořická, avšak návaznost na něj měla pro Wagnerovou spíše nevýhody. Jeho „modernost“ se dostávala do rozporu s autorčíným myšlenkovým tradicionalismem a programovou tendenčností. Zejména se však daleko méně hodil pro potřeby populární četby, neboť v něm byla oslabena fabulace ve prospěch introspekce.

202 Srovnání s Javořickou dokládá, že se rodačka ze Studené nestala královnou lidového románu jen souhrou náhod. Javořická sice neměla vzdělání a kulturní rozhled, zato však disponovala neomylným instinktem jak zužitkovat zkušenosti „velké“ literatury pro potřeby populární četby. Nadto měla dar přirozeně působící fabulace, který je v této literární oblasti nejzákladnější podmínkou úspěchu, měla smysl pro detail a schopnost barvitého a též odstíněného vyjadřování. Toto vše Marii Wagnerové chybělo.

Přesto by se zřejmě pokoušela o obdobně laděnou prózu pro dospělé dál, kdyby ovšem v r. 1926 nevyšel Školák Kája Mařík, a především, kdyby neměl tak obrovský a nečekaný úspěch. Ten definitivně rozhodl o autorčině dalším spisovatelském osudu. V letech 1927-1928 sice vydala dalších pět románů pro dospělé, zároveň však (jistě především na přání Občanské tiskárny, jež vytušila, že tu narazila na zlatou žílu) pracovala na rozšířené verzi Káji Maříka. Labutí písní její touhy zařadit se do „vážné“ literatury pro dospělé byla próza Hanička Šeborová z r. 1930, neznamenala však kýžený úspěch. Zato se hlásili nakladatelé a stále neodbytněji žádali nové příběhy malých nezbedů, jež se tak skvěle prodávaly. Wagnerová se přestala vzpírat svému zařazení mezi autory dětské četby a začala poslušně psát to, co se po ní žádalo.

Těžko lze jednoznačně říci, proč právě Školák Kája Mařík znamenal takový úspěch. Je pravda, že typ rozmarného vypravování o drobných nezbednostech dětských hrdinů, zasazeného do obrazu všednodenního běhu života, byl v domácí literatuře zastoupen sporadicky (především Županovým Pepánkem nezdarou z r. 1907). Přitom tu existoval přitažlivý vzor, pocházející z anglosaského prostředí – Hýta a Batul Johna Habbertona, přeložený do češtiny už v r. 1890.

Wagnerová ale nebyla jediná, kdo se pokoušel obdobný typ dětské četby stvořit. V témže roce, kdy Občanská tiskárna vydala první, stručnější verzi Káji Maříka, vyšla též próza Dva haranti, napsaná Fringillou, jinak úspěšnou autorkou červené knihovny, o níž jsme se už zmiňovali. O tom, že Fringille šlo o uvědomělé zaplnění zmíněné mezery, svědčí její původní dopis nakladateli, v němž své dílko charakterizovala takto: *Napsala jsem veselou povídku, kterou jsem nazvala Dvě dobré děti. Jest to něco podobného jako Hýta a Batul, ovšem čistě naše, české.* V tom měla Fringilla nesporně pravdu: její próza nemá nic společného se suchým

Školák Kája Mařík

F. HÁJ

I. díl



204 anglickým humorem a viktoriánskou atmosférou zmíněného vzoru. Navazuje na domácí nerudovsko-hermannovskou tradici žánrově drobnokresebného obrazu obyčejného života, jehož poklidnou hladinu čerá jen drobné události – zde především kousky nezbedných „harantů“. Fringilla přitom (shodně s Wagnerovou, avšak nezávisle na ní, neboť prózu měla napsanou už v r. 1924) oživila původní Habbertonův model tím, že dvojici hochů–sourozenců nahradila párkem chlapečka a holčičky, jež k sobě pojí nejen uličnické kamarádství, ale i první dětská láska. Tím se uvedenému modelu dostalo nových fabulačních možností, ale i nezanedbatelného zdůvěrnujícího přídechu. V tom obě autorky vskutku nezapřely své pohlaví (bez ohledu na mužský pseudonym Wagnerové). Vytvořily totiž vlastně „ženskou“ variantu habbertonovského typu.

V r. 1926 se tedy objevily hned dvě verze českého Hýty a Batula. Ač byla próza Fringilly napsána dovedněji a kultivovaněji a vyšla v renomovaném pražském nakladatelství F. Topiče, u čtenářů zvítězil románek Wagnerové, i když byl z dnešního pohledu téměř bez šancí.

Snad úspěchu nahrálo zasazení Kájových uličnických příhod do poutavého rámce brdských lesů (Fringillini „haranti“ naproti tomu řádili na dvorku a chodbách předměstského činžáku). Prostinké příběhy tím získaly kouzlo volné přírody, připomínaly dětem atmosféru venkovských prázdnin a jejich rodičům zašlý svět vlastního mládí. A kdoví, možná že se tu obtiskl i „ardenský les“ Růženy Svobodové z její knihy Pokojný dům (věnované Šaldovi v upomínku na jejich společné pobyty na Skalce), kterou autorka Káji jako uvědomělá mníšecká rodačka nepochybně znala (připomeňme přitom, že próza Svobodové se rovněž odehrává v myslivně a že se tu prohání dvojice roztomile mudrlantských hošíků). Jisté je, že Marie Wagnerová svůj mníšecký „háj“ nesmírně milovala a svou lásku k němu promítla i do strážek Káji Maříka. Sice exaltovaně, literárně omšele a leckdy přímo neuměle, nicméně od srdce. A právě tato procítěnost, nefalšovaná láska k životu a pochopení pro dětskou spontaneitu, prorážející krunýřem konvencionalizovaného stylu, měly zřejmě značný podíl na oblibě příběhů o Kájovi.

Okolnostmi vynucený přechod Wagnerové od výchovně nabádavých příběhů pro dospělé k prózám pro děti měl blahodárné důsledky. Spisovatelce umožnil skryt vlastní spisovatelské slabiny,

či z nich dokonce učinit přednosti. Jednoduchá řetězová kompozice jejích dětských knih ji zbavila problémů s fabulací. Zaměření na malého čtenáře ji zprostito povinnosti pohybovat se ve „vysoké“ stylové rovině a otevřelo před ní možnost prostého, lidově zabarveného vypravování, okořeněného specifickým výrazivem, jež jí bylo podle všeho nejbližší. Volba úsměvné polohy ji pak do značné míry uchránila před největším nebezpečím, jež její prózu od počátku ohrožovalo, totiž před přímočarým moralizováním. Fakt, že se spisovatelka, v knihách pro dospělé tak vypjatě tendenční, nedala v próze o dětech cestou ideálně ušlechtilého Malého lorda, nýbrž Hýty a Batula (či českého Pepánka nezдарy) zaujala i autora jejího nekrologu, otištěného v časopise Archa. Spatřoval v tom dokonce projev autorčina vnitřního vývoje: *Skoro se zdá, jako by v myšlení autorčině byl přišel před lety nějaký přelom, který její agitativnost ochromil.* Nečekaný úspěch Káji Maříka autorku v uvedeném posunu utvrdil. Záhy se v idylickém světě Kájova dětství zabydlela a z reálného, maloměstsky hašteřivého a vůči ní nepřátelského Mníšku se utíkala do přívětivého Lážova své literární fikce.

Marie Wagnerová se na nečekanou popularitu svého klukovského hrdiny pokusila navázat holčičím protějškem. Ale s nezbednou Márinkou příliš neuspěla. Knižní trh sice vstřebal pětidílný cyklus o ní (Rídicích Márinka 1928-1931), ale nadále vyžadoval pouze Káju. Nakladatelé proto naléhali na autorku, aby vymýšlela stále nové příběhy oblíbeného hrdiny a ona plnila jejich přání. Zprvu rozšířila původní třídílnou verzi Káji Maříka z r. 1926 na sedmidílnou (1928-1931). Změnila přitom vydavatele, a to dost pozoruhodně. Brněnskou Občanskou tiskárnu, typického producenta populární četby, totiž – nespokojena s honorářovými podmínkami – vyměnila za renomované pražské nakladatelství Kvasnička a Hampl, které se jinak orientovalo na hodnotnou literaturu (především naši a světovou klasiku). Svědčí to o tom, jak zaručeným „kasaštykem“ tehdy Kája Mařík byl, neboť zmíněná firma by jen těžko riskovala svou pověst pro titul, jehož ekonomický přínos by byl nejistý. Kvasnička a Hampl také podnítili vznik dalších knih o Kájovi, které autorka volně vsouvala do základního cyklu. Tak vznikly Kájovy prázdniny (1932), Kájovo mládí (1932), Kájovy radosti a trampoty (1934), Kájova dobrodružství od posvícení do jara (1934).

Volná řetězová kompozice umožňovala pokračovat tímto způsobem donekonečna, avšak autorčina vynalézavost nebyla nevyčerpatelná. Vypomáhala si přitom, jak se dalo. Jednou se obrátila k hrdinovým potomkům (*Kájovy děti* 1932), jindy psala o Kájových spolužácích. Krajním projevem této metody „nastavované kaše“ se stal svazek *Kájovy nejmilejší pohádky* (1932). Jeho jádro tvořily s Kájou nijak nesouvisející pohádkové příběhy, jež docela dobře mohly vyjít samostatně. Zaštitěny jménem oblíbeného hrdiny, s nímž byly propojeny jen vágním oslím můstkem (pohádky čte Kájovi a Zdeně za dlouhých zimních odpolední laskavá paní řídící), se ovšem rázem staly prodejnějšími a hlavně, autorka měla pohromadě další maříkovský svazek.

Důvodem této nadprodukce nebyla pochopitelně jen autorčina touha po úspěchu a snaha vyhovět neodbytným nakladatelům, nýbrž také ryze praktické důvody. Nezapomeňme, že na rozdíl od takové Javořické, jež své honoráře pouze přidávala ke slušnému příjmu svého manžela, či Hüttlové, jež si obdobně přivydělávala ke svému platu středoškolské profesorky, bylo pro rozvedenou Wagnerovou psaní jediným zdrojem výdělků (hospodaření na faře bylo totiž spíš přátelskou výpomocí než řádným zaměstnáním). Neříká jistě náhodou, že léta největšího boomeru maříkovských svazků se kryjí s léty autorčiných největších finančních problémů, s dobou, kdy se starala o umírajícího přítele, pomáhala synovi založit vlastní existenci a nadto dostala výpověď z dlouholetého podnámku a byla nucena uvažovat o koupi či stavbě vlastního domku. Povýtce pragmatickou motivací svého spisování se ostatně nijak netajila ani svému slavnému krajanu a příležitostnému zpovědníku F. X. Svobodovi: *Pochopila jsem, že nesmím spoléhat na to, abych něco dostala zpět z toho, co mi právem patří. Nepomůže mi než vlastní práce. /.../ Jak budu mít v rukopise půl knihy, vyplatí mi nakladatel část honoráře, a pak už se zase zachytnu.* (26. 4. 1933)

Až potud není příběh školáka Káji nijak výjimečný, neboť tlak poptávky knižního trhu, žádající stále totéž, leč v nepatrně obměňovaných variacích, je trvalým průvodním rysem života v populární literatuře. Nicméně případ Káji Maříka je přece jen něčím zvláštní: rozjetou mašinérii nakladatelského podnikání totiž tentokrát nezastavila ani autorčina smrt. Ještě šest let po jejím skonu se na trhu objevil nový svazek Kájových příhod, sestavený (prý ze spisovatelčiny pozůstalosti) jejím synem. Vydal jej ovšem na-

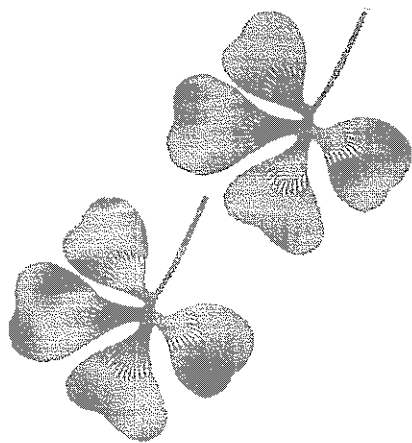
kladatel Václav Naňka, neboť pro Kvasničku a Hampla už zřejmě slohová a kompoziční chatrnost tohoto svazku nebyla únosná. Wagner se také Naňkovi zavázal napsat text k maříkovskému lepoporelu, aby se oblíbeného hrdiny dostalo i těm nejmenším, a chystal se k vydání knihy *Kája a Zdeňka*. Není přitom zcela jasné, z jakých zdrojů hodlal čerpat, neboť Wagnerová si sotva mohla dovést psát do zásuvky. Spíš se zdá, že syn převzal matčinu štafetu a pokračoval (či spíš hodlal pokračovat, protože zmíněná kniha podle všeho nakonec nevyšla) v produkci Kájových příběhů podle zavedeného stereotypu.

A nebyla to jen činnost spisovatelčina syna, jež udržovala Káju v aktivitě. Neutuchající popularita této postavy lákala mnohé k vytvoření jevištní dramatizace, jejíž úspěch se zdál být již předem zaručen. Ozval se dokonce Lucernafilm s nápadem na zfilmování Kájových příhod, avšak právem se obával nesnázi se zpracováním koncizního scénáře. Jako ochranná značka, zaručující obchodní úspěch, fungovalo dokonce samotné jméno Kája, jak o tom svědčí spor bedlivého strážce zděděných autorských práv Viléma Wagnera s Rebcovým nakladatelstvím. To vydáním knihy *Honzík a Kája* údajně těžilo z Maříkovy popularity. Wagner šel ve své při tak daleko, že zjišťoval v existujících slovnících českého jazyka, zda je v nich doloženo jméno Kája, či zda by je bylo možno považovat za součást autorsky chráněného výtvaru jeho matky.

Zdánlivě definitivní konec maříkománie trvající celých dvacet let učinil s rezolutností sobě vlastní až Únor 1948. Avšak po listopadovém průlomu cenzurních bariér se jako jedna z prvních knih populární četby objevil na pultech stánkařů opět Kája jako nostalgická připomínka „zlatých“ prvorepublikových časů a jako doklad svobodně fungujícího knižního trhu (také ovšem bohužel svévolného zacházení s textem, který byl necitlivě „zmodernizován“). Příběh školáka Káji tedy zatím svůj konec nemá.

Uzavřen je pouze osud jeho literární původkyně, pozoruhodně vypovídající o životě v populární literatuře. Díky šťastnému nápadu s postavičkou svérázného mudrlanta nezůstala na okraji populární četby pro dospělé, kde bylo místo již obsazeno pohotovějšími a dovednějšími konkurentkami. Kájou Maříkem se z ní rázem stala jedna z královen knižního trhu. Záhy však byla svým vlastním výtvořem zatlačena do pozadí (přispěl k tomu jistě

208 i mnohoznačný a do jisté míry i zavádějící pseudonym, jímž se až do smrti tvrdošíjně kryla). Dobře fungující mašinérie knižního podnikání si dokázala poradit dokonce i s její smrtí, demonstrujíc tak názorně, že v oblasti populární četby nemusí být autor nezastupitelný. Marii Wagnerovou (či chcete-li Felixe Háje) tak stihl problematický úděl zapomenutého původce proslulé postavy a vyhledávané knižní série. Ve světle šedesát let trvající popularity, během níž jméno Kája Mařík přerostlo v mýtus šťastného dětství z časů našich babiček, lze jen těžko říci, zda je to málo či mnoho.



Co s ní?

Knihy, o nichž tu až dosud byla řeč, se záhy po listopadu 1989 začaly v reedicích objevovat na našem knižním trhu. Nebylo divu: pro vydavatele, kteří chtěli založit své vznikající firmy na produkci populární četby, byly reedice někdejších hitů tím nejrychlejším a nejjednodušším řešením.

Záhy se však vynořila otázka přímo hamletovská: Upravit, či neupravit? Co s ní, s touto četbou, z dnešního pohledu často beznadějně zastaralou? Naprostá většina nakladatelů se přiklonila k první alternativě – tedy k upravovatelským zásahům do vydávaných starších textů. Ti poctivější z nich uvádějí alespoň jméno upravovatele, dávajíce tak na srozuměnou, že s textem bylo manipulováno. O tom, jak moc a v jakém směru, se však už vesměs nedozvíme.

Podívejme se na několik příkladů z polistopadové ediční praxe, vesměs odstrašujících. Začneme nejkřiklavějším z nich. Jde o vydání románu E. Marlittové *Hraběnka Gisela* v edici Růžová knihovna, vydávané nakladatelstvím Olympia (odpovědná redaktorka S. Poborová, upravovatelka A. Tannerová). Lze namítnout, že originál je jinojazyčný a že každý překlad více či méně původní text jazykově i významově posouvá, zvláště jde-li o dílo starší, jako je tomu v tomto případě. Zde však byla běžná tolerance mnohonásobně překročena.

Pochybnosti o autenticitě textu vzbuzuje už jeho rozsah: původně dvousvazkový tlustý román se tu smrškl do 109 stran, byt hustě potištěných. Vydavatelé se totiž pokusili o modernizaci díla způsobem vskutku kuriózním: jimi předkládaná verze vznikla radikálním prokrácením původního znění. Zvolená technika krácení vysvitne nejnázorněji z drobné ukázky. Jde o jedno z klíčových míst románu, líčící sebevraždu hlavní záporné postavy.

Původní znění (citováno z českého překladu F. L. Čížka, vydaného v Mladé Boleslavi 1891):

Zraky ministryvy ustrnule a neodvratně pohlížely na osvětlený čtverhran zámku, z něhož záře světél ještě na několik okamžiků takřka kouzelně šelestícím hustým listím stromovým se jasně až v tato odlehlá místa prodírala...



„Jedeš do zámečku?“ tázala se Markéta, vkládajíc svou pravici do jeho ruky, kterou jí s koňou podával.

„Do zámečku a také dále,“ potvrdil, „tam tím směrem vichřice nejhůře řádila, jak nám bylo spěšně oznamováno.“ Stisknuv lehce dívčinu ruku, kterou chvíli svíral, pozdravil vesele a pobídl koně.

Však zanedlouho uhasly svíce na velikých korunitých svícnech sálu rozžaté a kvapně zhasínaly rychlé ruce zámeckého služebnictva jednu svíci po druhé, kteréžto tuto dnešní tak hrozným způsobem přerušenu slavnost ozařovaly...

Poznenáhlu zahalily se dlouhánské, po celý dnešní večer v moři světél takřka tonoucí chodby a prostranné síně zámecké v čirou tmou, takže úplně zmizely v šeru nočním oku lidskému... až konečně bylo viděti jen jedině světélko pokoji a síněmi bloudící – bylt to sluha, jenž v noci v zámku ponocovával... ale konečně i toto uhaslo... a stejným okamžikem s tímto uhasínajícím světélkem rozlehla se v nejzazším koutě zahrady zámecké střelná rána temnou nocí...

„Toť zajisté v lesích panských nějaký pytlák zastřelil kus zvíře,“ promluvili k sobě touto střelnou ranou ze spánku náhle vyděšení spící obyvatelé v Novém Poli, načež obrátil se každý z nich na druhou stranu a zanedlouho zase spal spánkem spravedlivých...

Upravená verze:

Ministrův zrak se zadíval na zámek planoucí v plné záři slavnostního osvětlení. Ale v taneční síni se již snášely lustry k zemi a hbité ruce zhasínaly voskovic. Světlo za světlem pohasínalo, a s tím posledním zarachotil v odlehle houštině výstřel.

„Někdo pytláčí, Bůh mu pomoz!“ řekli si vyrušení ospalci v Neuenfeldu a spali dál spánkem spravedlivých.

Upravovatelka tedy postupovala tak, že hrubý „obsah“ každého odstavce zesumarizovala do jedné věty. Důsledek je zjevný: naprosté zborcení autorčina stylu. Ten sice byl do značné míry literárně odvozený, avšak měl jisté charakteristiky (záměrně neříkáme hodnoty, protože to je záležitost složitější), které zakládaly jeho čtenářskou přitažlivost.

Úprava v prvé řadě ignoruje odstavcování, které zdaleka není pouze formální. Vypuštěním zámlk, jež konec odstavce vždy v textu doprovázejí (a zde jsou navíc zámlky zdůrazněny a prodlouženy třemi tečkami), pozbývá text svého charakteristického rytmu. Dále v upravené verzi chybí výrazný náladotvorný motiv bloudícího světélka, sugerující pocit opuštěnosti, tak důležitý pro momentální hrdinovo rozpoložení. Prokrácení jdoucí tvrdě po fabuli rovněž opomíjí řadu zdánlivě nedůležitých průvodních detailů, jimiž Marlittová jakoby vyšperkovala vylíčení celé události (srovnejme např. rozdíl mezi vyjádřením *osvětlený čtverhran zámku*

212 a prostým označením *zámek*, podobně *svíce na velikých korunitých svícnech* a naproti tomu pouhé *lustry*). Jenže v literatuře nikdy nejde o pouhé sdělení, jež by bylo možno shrnout do jakéhosi výtahu pro školu a dům.

Toto pravidlo platí, jak vysvítá z našeho srovnání, i pro beletrii koncipovanou jako nenáročná oddechová četba. Důsledkem prokrácení není totiž zvýšení čtivosti. Text zredukovaný na fabuli se paradoxně stává neprůhledným. Jeho strohost, docílená odsekáním zdánlivě pouze dekorativních detailů, se totiž dostává do rozporu s bohatostí a rozbíhavostí dění, jež v textu zůstalo i po jeho prokrácení. Zestručňovaný text nedává čtenáři dost času na to, aby vstřebal to množství dílčích informací, jež se na něj neustále valí. Vezměme jen citovanou scénu ministrovy sebevraždy. V autentickém znění trvá „přiměřeně“ dlouhou dobu, než se postava rozhodne pro radikální vyřešení své zoufalé situace. V textu je přitom stupňováno napětí až k osudnému výstřelu. V upravené verzi je ministr mrtev dřív, než čtenář vůbec zaregistruje jeho duševní krizi. Tak zásadní věc, jako je sebevražda, je tu přitom odbyta jako kterákoli banální událost, čímž román ztrácí i svůj dějový vrchol. Původní text Marlittové měl totiž svou vnitřní logiku: byl sice z dnešního pohledu rozvleký, nicméně jeho rozvleklost byla úměrná objemu sdělovaných skutečností a čtenář měl dost času je zažít.

Ještě hůře dopadlo novodobé vydání uvedeného románu v Knižovničce Večerů pod lampou (překladatel Vladimír Hanzl). Zde dokonce vedla nutnost stěsnat tento bohatě rozvětvený román do předepsaného počtu stran nejen k průběžnému krácení (obdobného tomu, jež jsme popsali výše), nýbrž k vypuštění celé prehistorie hlavního příběhu, jenž, jak bývá u Marlittové běžné, má svůj zdroj v generaci otců. Jednání postav je ovšem bez této prehistorie nahodilé, či dokonce nesmyslné. Text této verze *Hraběnky Gizely* je tedy nejen ochuzen o archaický slohový půvab originálu, nýbrž dokonce postrádá jakoukoli logickou soudržnost.

Druhý příklad upraveného čtení je obdobný. Také zde se při zestručňování uplatnila metoda digestu, i když ne tak výrazně jako v případě Marlittové. Jde o vydání povídkové sbírky Vlasty Javořické *Májová bouře* v nakladatelství ROAD (odpovědná redaktorka J. Ternerová, jazyková redaktorka J. Jašová). Manipulovalo se tu s textem všech próz, vybraných z původně dvousvazkového souboru, přičemž většinou byl změněn i název. Pro srovnání jsem vy-

brala *Povídku o nešťastném srdci*, kterou upravovatelé přejmenovali na lakoničtější *Nešťastné srdce*. Už tím však došlo k nezanebatelnému posunu: označení povídka v původním titulu totiž není samoučelné. Zdůrazňuje se jím akt vyprávění, určující stylový rys celé prózy, vycházející z tradiční realistické epiky, v níž byla stylizace na způsob hovoru od vypravěče k posluchači běžná. Upravený text zbavený těchto stylistických příznaků není nikde stylově zakotven, trčí někde v literárním bezčasí a kulturním vzduchoprázdnu.

Autorské znění:

Bylo to vyprahlé, osamělé, zkažené srdce, kterému nerozuměl nikdo, které bylo všem lhostejné a cizí, odmítané a šlapané všemi.

Takový na úhuru vyrostlý květ bez vláhy a vůně, bez pelu, sluncem spráhlý a mrazem sžehnutý, to bylo srdce Vincovo.

Už se narodil na nešťastné planetě... rodičů vůbec nepoznal a přišel hned malinký mezi cizí lidi. Matka byla svobodná, lehkomyšlná osoba – otec se k ní nehlásil... hošíka odevzdala obci a zapadla ve světě, více se oň nestarajíc. Že byl nemanželský, dali mu jména, jaké se právě hodilo... Vincenc... a to jméno vlekl jako potupu, v celé vsi, ba, v celém okolí nebylo Vincence a byl jím jako poznamenán. Vychovala ho chromá žebračka a sotva dovedl vládnouti prutem, přišel do služby, a z té už se nedostal.

Upravená verze:

Tomu vyprahlému, osamělému srdci nerozuměl nikdo, bylo všem lhostejné a všemi odmítané.

Vincovo srdce byl květ vyrostlý bez vláhy, spálený sluncem a sežehlý mrazem.

Jeho nešťastný osud začal hned po narození. Matka byla svobodná, lehkomyšlná žena, otec se k němu nehlásil. Matka ho odevzdala obci a zmizela ve světě, nedala mu ani jméno. Chromá žebračka, která ho vychovávala, pojmenovala chlapce Vincenc a on nesl to jméno jako potupu.

Sotva udržel v ruce prut, musel do služby.

Z citovaného úryvku je zřejmá tendence upravovatelky ke stylové neutralizaci. Autentické znění Javořické je možná příliš archaické, ale má svou barvu a vůni. Její věty mají rytmus (který úprava přestylizováním větné stavby boří). Volba přívlastků



a zdvojených, zdánlivě nadbytečných pojmenování dodává stylu 215
šťavnatosti (o tu je úsporně upravená verze rovněž ochuzena).
Z textu také zmizely rysy ústního vypravování, korespondující
s celkovou koncepcí prózy jako starodávného, záměrně archaizu-
jícího povídání (Takový na úhoru vyrostlý květ, Už se narodil na
nešťastné planetě, Že byl nemanželský.) Nejcitelnější je to v závě-
ru prózy, jenž v autentickém znění nešetřil vypravovatelskou dů-
kladností:

Tam na malém hřbitůvku našlo klid uštvané srdce.

*Márinka dlouho stonala, ale konečně si vzala přece Ondru –
dnes jest už tlustou selkou a má dorostlé děti. I Mařena se smířila
s osudem a vdala se za nádeníka, staří Jámovi i starý lékař odpo-
čívají svorně s Vincem na prostém hřbitůvku. Vincův hrob zaros-
tl a zesedl se, zmizel mezi ostatními pahrbky – jen ta historka mi
v mysli vyvstala a já ji zvěčnila. Jest smutná, ale pravdivá, svěd-
kem jejího konce byl můj otec, onen starý lékař.*

Upravovatelce se zmíněný dovětek zdál zřejmě nadbytečným,
a proto jej s klidným srdcem vypustila a prózu prostě ukončila
konstatováním hrdinovy smrti: *Tam na malém hřbitůvku se jeho
uštvané srdce konečně dočkalo klidu.* Tím ovšem text zbavila dvou
typických rysů tradičního vyprávěčství, jež Javořická pietně do-
držela: totiž jeho potřeby završit životní osudy všech zúčastně-
ných (potřeby sugerující ve čtenáři pocit úplnosti zobrazovaného
dění) a dále pojetí vyprávěče jako účastného svědka, pohybujícího
se v časoprostoru dění.

Úpravou tedy nedošlo pouze k nivelizaci autorčina stylu. Opět
se tu uplatnila metoda digestu, vybírání jakéhosi „jádra sdělení“,
byť ne způsobem tak drastickým jako u Marlittové. Nicméně i tak
z textu zmizela řada dílčích informací a u dalších došlo k jejich ci-
telnému zkreslení. Javořická např. v rámci líčení ústrků, jichž se
sirotkovi ze všech stran dostává, hovoří o tom, že *selka, ač svým
dětem podstrkávala, co měla lepšího, o Vincovi byla toho náhledu,
že jest chléb a brambor pro něj dobrý dost.* To se upravovatelce zdá-
lo zřejmě příliš dlouhé, a proto suše konstatovala, že *selka dáva-
la Vincovi jen chleba a bandory*, což ovšem zdaleka není totéž. Jed-
nak tím z textu vypadlo srovnání se selčíným postojem k vlastním
dětem, významně dokreslující charakteristiku této postavy, ale
také se z něj vytratil její osobitý, byť mravně přinejmenším dis-

216 kutabilní pohled na věc. Zbyla tu pouze holá „skutková podstata“, nezačleněná do konkrétního časoprostoru a bez sepětí s jednáním individualizovaných postav.

Podobně byly hned v úvodní pasáži zkršleny okolnosti chlapcova pojmenování: nejenže je tu volba jména zcela nelogicky přiřčena chlapcově pěstunce, ale hlavně není z této zestručněné verze vůbec jasné, proč hrdina považoval své jméno za potupné, tedy okolnost pro pochopení prózy dost podstatná.

Opět tedy dospíváme k podobnému zjištění jako v případě Marlittové: zestručněný text, pořízený na způsob digestu, ztratil hodnoty původního znění. Stručnost je předností úředních listin, nikoli však beletrie. I eklektický, „zredukovaný“ styl populární četby má své stylové kvality; vyniknou ovšem namnoze až ve srovnání se znivelizovaným převyprávěním, jež si plete beletrii s novinovou zprávou.

Třetí příklad dnešních upravovatelských praktik sice není tak zjevně destruktivní, nicméně rovněž velmi problematický. Jde o vydání románu E. Krásnohorské *Svéhlavička nevěstou* v *Železného Večerech pod lampou* (upravovatelka H. Linhartová). Základní upravovatelskou intenci bychom mohli pracovně označit jako překlad z češtiny do češtiny.

Autorské znění:

Okresní starosta pan Menšík v neobyčejném vzrušení vstoupil k své choti, aby jí zvěstoval velkou novinu, pro niž ve zmateném pocitu radosti a tísně hledal prvního slova.

Paní dlela právě v prostranné přízemní jídelně, kdež měla u sebe kočárek s malým Jiříčkem, nad nímžto zdánlivě klidně bděla, zatím však byla uvnitř dosti ustrašena rozpálenou jeho hlavičkou a nepokojným jeho polospaním, vlastně bezvědomím, očekávajíc doktora Srnce, pro něžž byla poslala, aby muž nevěděl. Nepozorovala, v jak zvláštním rozpoložení tento sám k ní ucházel místo očekávaného lékaře.

Upravená verze:

Okresní starosta pan Menšík hledal svou paní, aby jí sdělil velkou novinu, kterou ve zmateném návalu radosti nedokázal ani přesně pojmenovat.

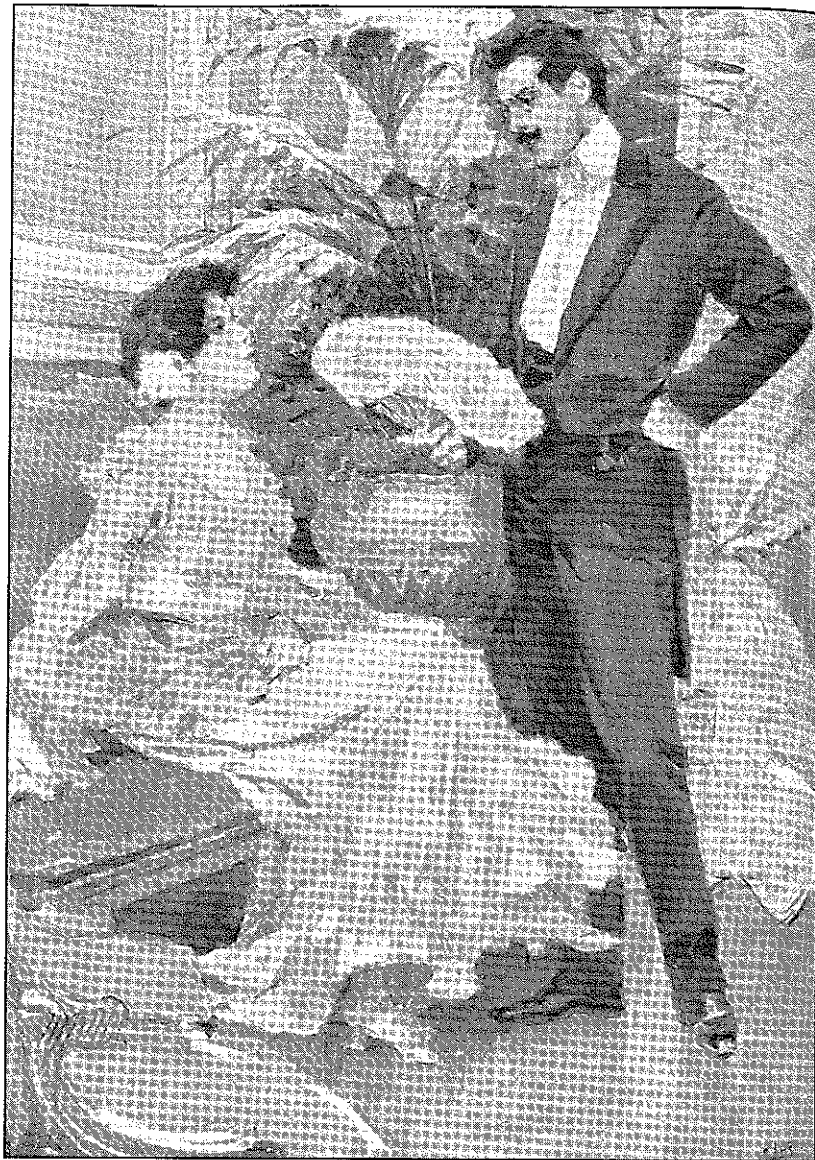
Paní Menšíková stála v rozlehlé přízemní jídelně nad dětským kočárkem a upřeně hleděla na Jiříčka. Navenek vypadala klidně,

217 *ve skutečnosti však byla pořádně vyděšená jeho rozpálenou tváříčkou, neklidným spánkem či spíše bezvědomím, a čekala na doktora Srnce, pro něhož bez manželova vědomí poslala. A tak si nevíšimla zvláštní manželovy nálady.*

Upravovatelka postupovala překladovou metodou: nedošlo tu k žádnému výraznějšímu krácení, nicméně text byl od základu přepsán. Není tu jediné věty, jež by zůstala autentická. Bylo by velkým omylem si myslet, že upravený text sděluje totéž co Krásnohorská. Vždyť v literárním díle je významotvorné nejenom to, **co** je sdělováno, nýbrž také to, **jak** je to sdělováno. Vezměme jen úvodní souvětí. Předně tu upravovatelce vypadly dvě nikoli nepodstatné informace: totiž že se pan Menšík nacházel *v neobyčejném vzrušení* a že vedle radosti pociťoval také tíseň (oba detaily v miniprostoru jím určeném dynamizují a psychologicky prohlubují obraz situace). Dále: zatímco u Krásnohorské pan Menšík *hledá prvního slova*, čili jde tu o dynamický proces, upravená verze konstatuje, že novinu *nedokázal ani přesně pojmenovat*, což je statictější a také významově neadekvátní. A tak bychom mohli pokračovat dále.

Za zmínku stojí syntax obou verzí: u Krásnohorské je kompaktní a hierarchizovaná, s řadou vedlejších vět a přechodníkových vazeb. Upravovatelka tuto zhuštěnou a logicky provázanou větnou stavbu rozředila: většinu vedlejších vět rozvedla v hlavní a ty k sobě volně zřetězila. Důsledkem je nejenom formální primitivizace textu, nýbrž i jeho obsahové zploštění. U Krásnohorské čteme, že paní dlela v jídelně, kde měla u sebe kočárek s dítětem, nad nímž bděla v očekávání lékaře. V upraveném znění jsou uvedené informace prostě souřadně pospojovány: paní Menšíková stojí v jídelně nad kočárkem a čeká na lékařův příchod. Text tím ztrácí vertikální stavbu, jednotlivé informace tu nejsou hierarchizovány a nemohou vstupovat do konfrontačních vztahů. Upravená verze prostě konstatuje jisté skutečnosti, aniž mezi nimi naznačuje jakoukoli souvislost.

Podobný rozdíl je i mezi slovní zásobou obou verzí. U Krásnohorské je sice z dnešního hlediska poněkud knižní, avšak přiměřeně bohatá a odstíněná. Upravené znění dává přednost výrazům co nejběžnějším a výrazně hovorovým (místy až na hranici spisovnosti např. *pořádně vyděšená, tak já to povím na rovinu*), čímž ovšem zcela stírá povědomí o době vzniku díla. Důsledkem je vý-



„Vy neznáte fialky?“

razné zúžení lexikálního spektra. Upřednostňováním slov ze základní slovní zásoby, s minimem přídavných významů a stylistických příznaků dochází k významovému ochuzení textu. Neutrální *sdělit novinu* nemá tutéž výpovědní hodnotu jako autorčino původní *zvěstovat novinu*. Lexikální chudoba upravené verze se ovšem harmonicky snoubí s její zjednodušenou větovou stavbou. Výsledný text je sice bližší dnešnímu jazyku, je však zároveň daleko plošší, jako by základní upravovatelskou intencí nebyla modernizace díla, nýbrž jeho primitivizace.

Je zvláštní, že se vydavatelé Večerů pod lampou rozhodli pro tak radikální řešení, když o rok dříve uveřejnili první díl *Svéhlavičky* jen s malými úpravami. Zdál se jim druhý díl *Svéhlavičky* (vzniknuvší v podstatě hned vzápětí po tom prvním) opravdu o tolik archaičtější, či došlo v průběhu roku k tak prudké změně editorské praxe Večerů pod lampou? Problematičnost zvoleného řešení je o to větší, že se tu bez rozpaků manipuluje s textem autorky přece jen ne zcela druhořadé. Pak už je opravdu jen otázkou času, kdy se některý „vstřícný“ nakladatel rozhodne obdobně přepsat třeba *Kříž u potoka K. Světlé* a zmíněná logika by nás časem dovedla až k *Babičce B. Němcové*, jež je přece také notně jazykově zastaralá.

První vlašťovka uvedeného přístupu je ostatně už na světě. V r. 1994 se na knižních pultech objevilo zmodernizované vydání jedné z ještědských povídek Karoliny Světlé – její pozdní romaneskní próza *Černá divizna*. Původcem tohoto experimentu přitom není nějaký nakladatelský pirát, známý nekalými praktikami, nýbrž renomované brněnské vydavatelství Blok, jež se touto netradiční cestou snaží povzbudit upadající zájem o českou klasiku.

Anotace na vnitřní straně přebalu knihy, ozřejmující, ke komu se vlastně uvedený ediční experiment obrací, jasně ukazuje, odkud vítr fouká. Zjevně duje z vydavatelských oblastí, věnujících se produkci populární četby, kde je dnes tato praxe zcela běžná. Anotace sděluje, že tento *téměř neznámý romantický příběh* je vedle zájemců o českou klasiku určen především *čtenářům, kteří rádi čtou milostné historie*. Že je tedy jakousi alternativou, kterou vydavatelství nabízí čtenářkám červené knihovny pro zpestření a prohloubení jejich lektury. Ty se pak (na rozdíl ovšem od milovníků klasické literatury, jež chce vydavatelství rovněž oslovit) nad zvoleným edičním přístupem rozhodně nepohorší. Jsou zvyklé na

220 to, že k nim dnes prakticky žádný starší text jejich oblíbeného žánru nedoputuje ve své původní podobě.

Budme však spravedliví. Ne všechny úpravy zamilovaného čtení jsou tak drastické jako ony tři zmíněné. Nicméně faktem zůstává, že žádný dnešní vydavatel této četby se neobejde bez nějakých zásahů do původního textu. Pochopitelně ve srovnání s bezostyšným přepisováním celých svazků jsou drobné stylistické úpravy vlastně banalitou, nad níž by snad bylo možno mávnout rukou. Navíc je v zájmu objektivitě nutno přiznat, že někdy jsou upravovatelovy zásahy ve prospěch vydávaného dílka, neboť odstraňují stopy stylistické neobratnosti jejich původců či chvatu, v němž próza vznikala. Jako příklad takové citlivé úpravy je možno uvést prózu Olgy Fajerové Orchideje pro Gabrielu (Večery pod lampou 12/91, jazyková úprava Zdenka Mayerová). Nicméně často jsou prováděné změny jaksi nemotivované, bez jednotící upravovatelské intence, a rovněž zoufale nedůsledné – tentýž jev je jednou odstraněn a podruhé ponechán – takže vzniká dojem, že jde o úpravu pro úpravu.

Nejdiskutabilnější je pak po mém soudu celková jazyková modernizace těchto textů. Jako by si vydavatelé neuvědomovali, že archaičnost textu není zakleta v infinitivech na -ti, nýbrž že prostupuje všemi jeho rovinami, včetně té nejobecnější, již je způsob výstavby postav a vedení příběhu. Kuriózním výsledkem uvedených modernizací je, že postavy hovoří jazykem dnešní mládeže, avšak jejich námluvy probíhají s obřadností dob dávno minulých.

Pakliže se padesát a více let stará četba zdá dnešním nakladatelům natolik zastaralá, že ji nelze vydávat bez větších zásahů, zbývá jim jediné řešení: nabídnout čtenářům současnou populární produkci, k čemuž ostatně na našem knižním trhu postupně dochází. Nicméně klasické červené knihovně ještě zdaleka hrana nezvoní. Zdá se totiž, že řada čtenářek oceňuje na těch „beznadějně zastaralých“ příbězích o lásce právě jejich rozkošnou naivní archaičnost, vnímají je jako jistou obdobu oblíbených filmů pro pamětníky. Může tu spolupůsobit i vědomí, že se nad stejnou knihou dojímalý naše maminky, babičky, či dokonce prababičky. Starší zamilovaná četba tedy z našeho knižního trhu zřejmě hned tak nezmizí. Časem se asi vytvoří jakýsi zlatý fond klasiků populární literatury, tak jako je tomu v literatuře „velké“. O to víc je však potřeba stanovit pro tuto oblast vlastní ediční pravidla.

Pravda, čtenářkám je vesměs jedno, v jaké podobě se k nim text dostává, hlavně když je to hodně zamilované a dobře to dopadne. Jenže seriózní nakladatel by měl sledovat širší horizont než jenom okamžitý čtenářský konzum. K tomu je ovšem třeba vnímat i populární četbu jako něco, co se rodilo v určitých kulturních souvislostech, co nese pečeť doby svého vzniku, a chápat přitom tuto pečeť jako jistou kulturní hodnotu, jako něco, co nás spojuje s minulými generacemi.

ZASTAVENÍ JEDENÁCTÉ

Jak dál?

V závěru Fričova filmu Pytlákova schovanka, bravurní a dodnes divácky úspěšné parodii schémat červené knihovny, odhazuje jeho protagonista Oldřich Nový demonstrativně svou masku filmového milovníka, obrací se přímo k divákovi a hovoří o právě zparodovaném žánru jako o nástroji ohlupování mas:

Jistě jste sami dávno poznali, že jsme se chtěli vysmát líbivým lžím plným falešného citu, glycerinových slz, sladkých úsměvů, hloupých frází a šťastných náhod. Chtěli jsme se vysmát životu, v němž se nepracuje, v němž stačí sentimentálně zpívat a v němž vždycky všechno nakonec dobře dopadne. Kdybyste náhodou někdy něco podobného viděli, nedejte se tím už obelhávat.

To není laskavý a shovívavý úsměv nad právě zparodovaným žánrem, nýbrž bojovný výsměch. Není divu. Psal se rok 1949 a červené knihovně, tak jako ostatně většině žánrů populární četby, právě zvonila hrana.

Avšak nemylme se a nepřipisujme tažení proti tzv. braku jenom prudkým politickým změnám. Vždyť volání po zkvalitnění lidové četby k nám zaznívá až z hloubi 19. století, přičemž s postupující komercializací této produkce nabývá na intenzitě a rozhodnosti. Po celé meziválečné období se vedly – zejména mezi pedagogy a knihovníky, kteří se v terénu nejbezprostředněji setkávali se čtenářskými preferencemi – vášnivé diskuse o komerční četbě,

222 v nichž slova jako zamezit, zakázat či zlikvidovat zaznívala zcela běžně. Jenže v podmínkách volného nakladatelského podnikání, pragmaticky se řídícího zákonem poptávky a nabídky, byly uvedené proklamace pouze hlasem osvěty. Je pravda, že např. v roce 1930 prý kampaň vedená proti dívčímu románku způsobila, že se v Českých Budějovicích v předvánočním období neprodal jediný titul tohoto žánru, a to na *přímý zákaz ovlivněného učitelstva* (alespoň to tvrdil jeden z postižených vydavatelů G. Voleský). Nicméně to bylo zřejmě maximum, jehož bylo možné za dané situace docílit. Úvahy o řízeném knižním trhu, který by nedovolil vstup braku, zesílily ve specifických okupačních podmínkách, ale v praxi se situace zásadně změnila až po únoru 1948. Dlouholetý sen uvědomělých knihovníků, pedagogů a kulturních čtenářů – vymýcení braku – bylo náhle možno prakticky uskutečňovat.

Červená knihovna podobně jako většina žánrů populární četby zmizela takřka ze dne na den z knihkupeckých pultů a zdánlivě i ze života nově se formující společnosti. Alespoň na první pohled to vypadalo, že všichni na existenci „braku“ rychle a rádi zapomněli. Čtenáři disciplinovaně postávali každý čtvrtek před knihkupectvími a dokázali skoupit neuvěřitelné množství hodnotné literatury, živíce tak iluzi o atypičnosti čtenářských preferencí na našem teritoriu. Pouze občasné inzeráty typu *Koupím romány Vlasty Javořické za jakoukoli cenu*, či statistiky výpůjček v knihovnách dávaly tušit, že pod tímto spořádaným povrchem bují nežádoucí procesy. Vnímavý pozorovatel mohl zaregistrovat, že vzdor oficiálnímu zavržení se červená knihovna čte dál (ostatně tak jako neméně zatracované Rodokapsy). Jen její svazky se stávaly stále vzácnějšími a půjčovaly se jen opravdu spolehlivým známým.

Poučnorová vydavatelská praxe rázně zlikvidovala knížky, vázané v podezřele červeném plátně či ozdobené barvotiskovými obrázky. Žánrové principy červené knihovny však těžko mohly takto naráz a beze stopy vymizet z nově vydávané literatury. Zamilovaná četba pro ženy byla přece od samotného počátku prorostlá s „velkou“ literaturou a místy do ní přecházela, nebo o to alespoň usilovala. Nešlo proto dost dobře vést chirurgický řez, jenž by spolehlivě oddělil umění od braku.

Doba ovšem zprvu byla pro uchování zmíněných principů krajně nepříznivá. Padesátá léta byla érou velkého budování a pro tak

223 ryze privátní záležitost, jako je láska, v nich nebylo mnoho místa. Ale ani šedesátá léta se svým úsilím o deheroizaci skutečnosti a o střízlivý pohled na realitu socialismu nevytvořila příznivé klima pro pěstování „opravdového“ milostného románu; byla to doba „směšných lásek“, nikoli velkých citů. Teprve v 70. letech došlo při úniku oficiálně vydávané literatury k „nezávadným“ tématům k oživení prózy zabývající se líčením privátních lidských citů. Nadto se po dlouhé době, kdy literatura byla střídavě zbraní a detektorem pravdy a lži, aktualizovala její dosud zavrhaná relaxační funkce.

Příznivou okolností pro oživení žánrových principů červené knihovny se stal i výrazný nástup ženských autorek, jež se na žebříčku masové čtenářské popularity záhy vyhouply hodně vysoko. Šlo zejména o Valju Stýblovou, Jaromíru Kolárovou a později pak Zdenu Frýbovou (ta je ovšem fenoménem poněkud jiného řádu; již v 80. letech u nás zcela nerušeně začíná vytvářet bestsellerovou četbu západního typu).

Z pochopitelných důvodů ovšem nelze očekávat, že by tyto relikty červené knihovny nějak zvlášť byly do očí a upozorňovaly na sebe. Naopak – vesměs byly maskovány kontaminací s rysy žánrů jiných, povýtce seriózních.

Co to znamenalo v praxi? Podívejme se na jeden konkrétní příklad, do značné míry modelový. Jde o román Jaromíry Kolárové *Chtěla bych ten strom* z r. 1984, který se ve své době hojně četl. Jistě se líbil i ženám, které dnes dají přednost Večerům pod lampou. Tehdy však rády vzaly zavděk prózou, červenou knihovnu alespoň připomínající.

Kolárová zvolila, jistě ne náhodou, jednu z „nejvykřičenějších“ fabulí červené knihovny: mladá sekretářka se zamiluje do svého šéfa a on do ní. Napsala variaci na tento „věčně zelený“ příběh, literárně zušlechťenou a provokující čtenářky také k jistému zamýšlení nad paradoxy reálného života. Podobně si ostatně již dříve počínala její největší konkurentka Valja Stýblová. Ve svém úspěšném románu *Nenávidím a miluji* (1969) o lásce profesora a jeho žáčky oživila jedno ze základních schémat meziválečného dívčího románu.

V románu Jaromíry Kolárové je ovšem všechno nějak jinak než v pravé červené knihovně. Ředitel Bezděka je totiž nevzhledný a hrdince se po celou dobu jejich vztahu spíše fyzicky protiví, než

224 aby ji přitahoval. Je pro ni také příliš starý: věkový rozdíl třiceti let signalizuje spíše problémy než happy end. Asymetrický vztah končí tak, jak je to podle psychologických zákonitostí nezbytné: naprostým krachem a poznáním, že šlo o oboustranný omyl. Možnou příslušnost ke konvenční zamilované četbě ostatně popírá už název románu, v němž není položen důraz na lásku, nýbrž na hrdinku a na proces jejího zrání. *Chtěla bych ten strom*, říká Zuzana v klíčovém okamžiku sebeuvědomování a tato její replika se ocitá i v titulu románu, hlásíc tak jeho spřízněnost s psychologickou prózou.

Milostný příběh Jaromíry Kolárové má tedy vzhledem k žánru červené knihovny atypickou podobu i průběh. Nadto je ovšem „zabaleno“ do podrobně prokresleného obrazu prostředí, jenž tu má – na rozdíl od praxe červené knihovny – svou autonomní platnost. Prostor románu je zalidněn mnoha postavami, které prožívají své vlastní osudy, a vtahují sem rozličné dobové problémy, počínaje ekonomickými potížemi pozdního socialismu (těmi se ředitel Bezděka trápí dokonce i v manželské ložnici), přes konzumní zaměření mladé generace, projevující se i v jejím intimním životě, až po vešláctví a distribuci drog. Tím vším román inklinuje k „obrazu života“ a tedy k žánru společenského románu, v mnohém červené knihovně protikladnému.

Jak je z tohoto příkladu zřejmé, žánrově vyhraněná červená knihovna, příznačná pro meziválečné období, skutečně z nově vznikající prózy vymizela. Na rozdíl od časem omilostněné detektivky či od nově vzniklého sci-fi nebo od thrilleru, tiše přežívajícího v sešitové produkci vydavatelství Magnet, se pro ryze konzumní ženskou četbu nenašlo v soudobé vydavatelské praxi místo. Pouze v čase „velkého tání“ na sklonku 60. let se objevilo několik nesmělých pokusů o renesanci tohoto žánru (znovu vyšla např. *Svéhlavička* či některé romány V. Javořické), ale těm byla záhy učiněna přítrž. Zůstala pouze ženská četba středního proudu, ta však zato dosáhla (zejména aktivitou výše zmíněných autorek) neobyčejného rozmachu, srovnatelného snad dokonce i s meziválečným obdobím.

Pád cenzurních bariér v listopadu 1989 znamenal také obnovu volného nakladatelského podnikání. Na trhu se v těsném závěsu za díly dosud zakázaných autorů začal objevovat předvoj konzumní četby, jež ho záhy poté zcela zaplavila. Tzv. obyčejný čtenář

225 už nemusí své preference skrývat, nýbrž opět je hlasitě manifestuje. Výchovné experimenty byly opuštěny, knižní trh se vrátil ke svému „normálnímu“ fungování, byť má do prvorepublikové vyváženosti mezi uměním a čtivem ještě hodně daleko. Jako by se tedy vlastně nic nestalo.

Záhy se však ukázala zajímavá skutečnost. Pouhých čtyřicet let (z perspektivy dějin literatury nijak zvlášť dlouhé období) stačilo na to, aby u nás téměř naprosto vymizelo žánrové povědomí různých typů konzumní četby – včetně červené knihovny. Zdá se to být až nemožné. Vždyť červená knihovna sice ve své vyhraněné podobě nově nevznikala, zato se však poměrně intenzivně a takřka bez přerušení četla starší, zejména meziválečná produkce tohoto žánru. Jeho pravidla byla také oživována a udržována v obecném povědomí četnými filmy pro pamětníky, na rozdíl od knih časem oficiálně omilostněnými.

Jenže – když začali komerčně orientovaní vydavatelé záhy po listopadu 1989 vytipovávat budoucí autorskou základnu, zjistili neuvěřitelnou věc: že totiž v Čechách neexistuje téměř nikdo, kdo by byl schopen červenou knihovnu psát. *Rozjždí se to hůř, než bych si přál. Autoři se nám hlásí sami, opravdu dobrých je však málo*, posteskl si vydavatel Večerů pod lampou Ivo Železný a naznačil, kde spatřuje kořeny této pro něho jistě nemilé situace: *Celkový úpadek řemesla postihl bohužel i tuto oblast*. Jenže skutečné příčiny budou zřejmě složitější. Čtyřicetiletý experiment s řízeným knižním trhem ukázal, že ani maximálně stabilizované žánry populární četby nemohou žít pouze z tradice (nadto násilně potlačované). Že se jejich pravidla musejí obnovovat a utvrzovat produkcí nových (byť na první pohled stále stejných) svazků a jejich spontánním čtenářským přijetím. Že tedy populární četba nemůže existovat vně fungujícího trhu četby s jeho konkrétními nároky.

Proces postupného mizení žánrového povědomí dosvědčuje poválečná próza Vlasty Javořické, psaná do zásuvky (zmiňovali jsme se o ní na jiném místě). Autorka zbavená neustálého tlaku nakladatelů a jejich pragmatických požadavků na charakter vznikajících próz, ale také ochuzená o okamžité reakce čtenářů, poprvé vlastně tvořila „volně“, nevázaná žádným konkrétním očekáváním. Zprvu psala zhruba tak jako dřív, s tím rozdílem, že se do jejích próz neustále tlačila soudobá společenská realita, s níž se nedokázala vnitřně smířit. Ale utkvěle stavěla své romány na

226 atraktivních dějových zápletkách, pohnutých střetech postav a složitém splétání lidských osudů, vedených k dojemně smiřujícímu závěru.

Záhy se ale začalo něco měnit. Jak čas plynul a její prvorepubliková kariéra královny lidového románu se stávala stále vybledlejší vzpomínkou, začala ve svých prózách od vypjatého dění upouštět a dávala přednost kronikářsky pojatému plynutí lidských osudů. Pakliže je něco prudce vychýlilo, nebyly už to činy jednotlivců, motivované jejich vášněmi jako dřív, ale výhradně autorkou nenáviděné poválečné dějinné procesy. Jistěže se na tomto ústupu od vypjaté fabulace výrazně podepsalo autorčino stárnutí a s ním spojené mizení sil. Nicméně zdá se, že neexistence trhu konzumní četby se přičinila o to, že i tak pohotová a zběhlá vypravěčka postupně pozapomněla, jak má vlastně tato četba vypadat a psala spíše tak, aby ulevila svému stísněnému srdci. Nelze ovšem vyloučit, že tu zároveň bezděčně zapůsobily normy nové (byť diktované nenáviděným režimem), jež soudobé próze přikazovaly zabývat se nikoli privátními osudy, nýbrž velkými dějinnými pohyby.

Javořícká se ale – tak jako většina autorek meziválečné ženské četby – konce pouťorové éry nedožila. A těm, které se ho přece jen dočkaly (jako třeba Radoměrská), se už nedostávalo sil na to, aby mohly svou někdejší spisovatelskou aktivitu obnovit. Střídání generací nutně proběhlo i zde. Avšak autoři vyrostlí v poválečném světě, tak odlišném od prvorepublikových poměrů, a postavení (ať už z existenčních či jiných důvodů) před úkol napsat červenou knihu, se v rozpacích táží: Jak překlenout ono čtyřicetileté vakuum? O čem a jak vyprávět dnešním zaměstnaným ženám, pro něž nechtěně těhotenství či mužova nevěra zdaleka nemusí být takovým problémem jako pro generaci jejich babiček, zato však musejí zmáhat zcela nové těžkosti?

Praxe tedy ukázala, co bychom si jinak možná ani neuvědomili: že podoba i těch nejschematičtějších žánrů není dána jednou provždy; že i ony reagují na to, jak se mění svět. A tak zatímco na západ od našich hranic se četba pro ženy postupně přizpůsobovala jejich měnícím se životním podmínkám a také reagovala (tak jako populární literatura obecně) na sílící konkurenci vizuálních masmédií, u nás se v tomto směru zastavil čas někde v roce 1938.

Není proto divu, že většina autorů Večerů pod lampou volí cestu nejmenšího odporu a vyrábí s větším či menším úspěchem napodobeniny meziválečné červené knihovny, jež na ni upomínají nejenom stylem a charakterem zápletek, nýbrž odehrávají se přímo v prvorepublikových reáliích, restaurující tak zašlý svět pánu továrníků, honosných vil s početným personálem, mondénních kaváren a tenisových klubů. Retrotendence je mnohdy zvýrazněna udáním přesného časového určení. *Třicátá léta se přehoupla do své poloviny. Páni dosud nosí na hlavách klobouky a smekají před známými, ale dámy se stále více připravují o své tajemné kouzlo.* referuje vypravěč v úvodu románu Vladimíra Širavy Milena to zařídí (Večery pod lampou 1/94). Jiní autoři jsou ještě přesnější: *Píšeme rok 1934*, hlásí Ilona Kaňová na první stránce své prózy Zlatá husička (Knihovnička Večerů pod lampou 42/93). Touto podpůrnou informací, mající stvrdit „starodávnost“ vypravovaných příběhů, ovšem autoři paradoxně naopak ruší iluzi autentické prvorepublikové červené knihovny. Ta pochopitelně (jako romány ze současnosti obecně) čas svého vypravování nijak nezvýrazňovala.

Uvedená retroprodukce není ovšem zdaleka jednoduchou záležitostí. Je totiž možná snazší vyrobit nábytek ve stylu Ludvíka XIV., než napsat prózu předstírající, že vznikla o šedesát let dříve. Vždyť do literatury se vždy promítá svět, v němž její pisatel žije, a to i tehdy, když si to výslovně nepřaje.

Snad jen autorka publikující pod jménem Helena Skladovská dokáže v tomto směru odvést perfektní práci, opravdu takřka k nerozeznání od próz jejich prvorepublikových předchůdkyň. Např. následující pasáž by i znalec žánru bez většího váhání položil někam do druhé poloviny třicátých let:

Mlčeli, ale jejich mlčení k nim promlouvalo láskyplnými slovy, která zachycovala jen jejich srdce.

„Mám vám říct, proč jsem se vám vyhýbal?“ otázal se po chvíli. Zvedla k němu oči s němou otázkou.

Položil vesla do loďky a hluboce vzdychl.

„Miluji vás, Haničko. Zamiloval jsem se do vás jako student, já, který bych mohl být vaším otcem! Myslel jsem si, že se z té lásky vyličím, když vás nebudu vídat. Ale jakmile se mi naskytla první příležitost, přes všechna předsevzetí za vámi letím jako bezhlavý.

228 *Miluji vás, Haničko, a bojím se, že se mi vysmějete. Víím, že jsem směšný. Nepatřím k vaší generaci...*

„Moje generace mě nudí,“ řekla Hanka hlasem, v němž zněly stříbrné zvonečky, v němž zpívala jarní louka a klenula se obrovská, nádherná duha štěstí. „Já vás také miluji. Jsem ale jen jednoduché, nepatrné děvče, nad nímž stojíte vysoko jako nedosažitelný bůh.“

Chytil ji za ruce a bláznivě je líbal.

„A miluje mě to jednoduché, nepatrné děvče tak, že by se chtělo stát mou ženou?“ vydechl a s bázní k ní zvedl oči.

„Nebylo by pro ni větší blaženosti,“ řekla se stejným patosem a z očí jí tekly slzy, které neutírala.

Chtěl ji k sobě strhnout, jenže loďka se povážlivě zakymácela. Oba se rozesmáli. Nadzemský okamžik pomínl, zůstalo prostě lidské štěstí.

(Helena Skladovská: Horská romance,
Knihovnička Večerů pod lampou 9/92)

Většina kolegů a kolegyně Heleny Skladovské však už není tak úspěšná, jejich prózy se hemží anachronismy, pochopitelně nikoli co do reálií (to se dá poměrně snadno uhlídat), nýbrž v náhledu vypravěče na konkrétní otázky, v reakcích postav a zejména v jejich promluvách. *To budou kamarádi valit oči!* prohlašuje např. JUDr. Evžen Hýbl, syn z přední průmyslnické rodiny, v románku Ilony Kaňové Zlatá husička (Knihovnička Večerů pod lampou 42/93). V řeči postav se obdobně nestylovosti občas dopouští i jinak perfektní imitátorka meziválečné červené knihovny H. Skladovská: Večírek s překvapením, Knihovnička Večerů pod lampou 20/93). Je až k nevíře, jak těžké je dnes napsat dialog ve stylu takové Hüttlové či Radoměrské, patřičně elegantní a nadnesený, přesně v duchu prvorepublikové společenské konverzace, jejíž atmosféru si už dnes dokážeme jen matně představit na základě populárních filmů pro pamětníky, zatímco pro uvedené autorky tvořila přirozenou součást jejich života.

Jiní autoři se zase prohřešují proti duchu meziválečné červené knihovny příliš okatě demonstrováním nadhledem nad užitými

výrazovými schémata. Takto je např. popsáno hrdinovo entré 229 v próze Jaroslavy Kudrlové Dětské oči (Knihovnička Večerů pod lampou 40/93):

„Ano, prosím,“ kývla Olinka. A právě když vstala ze židle, vešel do výroby černoulasý rozevlátý mladík v plášti, v jakých na obrázcích dívčích časopisů chodívají básníci. Držel v ruce útlou knihu, měl zřejmě dlouho nestříhané, avšak pečlivě udržované vlasy a kolem očí se mu od smíchu dělaly drobné vrásky.

Olince jeho svěží, mužný vzhled vzal dech.

„Tak jsem tady, otče,“ řekl student filozofie a krásných věd Vladimír Kulásek.

Meziválečná červená knihovna sice – zejména na sklonku 30. let – projevovala únavu z omletosti užívaných schémat jejich mírným zlehčováním (viz např. výše citovaný závěr Světla jeho očí či Wenigova románku Madla zpívá Evropě), avšak nikdy nemanifestovala tak výrazný odstup, jaký lze vyčíst z citované ukázky (jím uvedený románek upomíná spíš na Olbrachtovu Annou proletářku, konkrétně na scénu příchodu Čestmíra Rubeše, jež je svou dikcí velmi blízká citované pasáži).

Magii prvorepublikové červené knihovny nedokážou většinou odolat ani ti autoři, kteří se odvážili vstoupit na tenký led současnosti. Hrdinka prózy Viktora Danielovského Ženich na inzerát (Knihovnička Večerů pod lampou 6/94) je sice vymodelována jako ryze současná žena středního věku (je rozvedenou matkou dospělého syna, pracuje v kanceláři a bydlí v garsoniére na Jižním Městě), nicméně milostný příběh, který prožívá, je velmi archaického střihu. Zamiluje se totiž do vousatého lesníka, opovrhne veškerými civilizačními vymoženostmi a stane se paní v zapadlé hájovně, popsané způsobem, upomínajícím na svět Černých myslivců R. Svobodové: *pokoje jako sály, na zdech paroží, na podlahách vlněné koberce, na křeslech kožešiny.*

Nechybí tu dokonce ani *adjunkti ve slušivých zelených uniformách, mladí, pěkní a samá legrace.*

Nostalgie po zašlém „solidním“ světě je patrná i z další prózy téhož autora, jejíž hrdinka sice prožije lásku v současném duchu. Alespoň se však přivdává do nefalšované prvorepublikové vily, zařízené včasné zesnuvšími rodiči jejího manžela *ve zvláštním stylu mírného přepychu: Perské koberce, ořechová jídelna, kožené klu-*

230 *bouky v pánském pokoji. /.../ V koupelně obrovský měděný kotel, v obyvacím pokoji zděný krb, a pak ještě úzké místnosti pro služky přeměněné v dětské pokojíky, ložnice manželů z růžového jasanu a všude knihovny.* (Viktor Danielovský: Kouzlo růžových střevičků, Knihovnička Večery pod lampou 1/94).

Jenže uvedený přístup nemůže být ničím víc než jen dočasným východiskem z nouze. Červená knihovna totiž nikdy nijak zvlášť nežila křísením zašlých dob. Ani dnes proto nelze jen konzervovat šedesát let starou podobu žánru, je-li život už někde jinde a literatura se svými vypracovanými postupy rovněž.

Potíž je také v tom, že autoři, kteří dnes píšou pro Železného Večery pod lampou pro peníze a baví se při přepisování starých textů, sotva mohou skutečnou ženskou četbu vytvořit. K tomu je asi zapotřebí také vlastní optiky a poetiky, kterou starší autorky vesměs měly, i když na první pohled pouze kombinovaly žánrová schémata.

Zdá se přitom, že červenou knihovnu, která by opravdu své čtenářky chytla za srdce, dokážou až na výjimky zřejmě vytvořit pouze ženy. Vysoká míra standardizace žánrových postupů nevyžaduje zcela nutně zájem ženské životní zkušenosti. Nicméně ta je zřejmě „tím navíc“, co dodává románu půvab. Je jistě příznačné, že v meziválečném období muži, pakliže se připlétli k tomuto žánru, zůstali prozíravě v oblasti dívčího románu (J. Wenig, O. Haering, J. Roden). Jakmile se dostali do námětové oblasti četby pro dospělé ženy a zabývali se rozvody, nemoce, potraty či nemanželskými dětmi, začala jim ona ženská životní zkušenost scházet. Existují samozřejmě výjimky – např. romány B. Zahradníka-Brodského, jež jistě patří k meziválečné špičce žánru. Jenže ani ty nezapřou, že jejich původcem je muž, tíhnoucí (tu více, tu méně) k psychologicky či sociálně zacílené analýze nastíněných problémů, samozřejmě na úkor patřičné procítěnosti podání. A není zřejmě náhodou, že na současném knižním trhu se comeback Brodského románů zatím nekoná, na rozdíl od prací řady autorek, literárně nepoměrně diletantštějších. Dnešní česká červená knihovna ovšem nejsou pouze Železného Večery pod lampou. Poněkud překvapivě se na tomto literárním poli ocitla i autorka za normalizace oceňovaná, již zmiňovaná Jaromíra Kolárová, a to dvěma romány, programově zamýšlenými jako oddechová ženská četba.

Věrné čtenářky Jaromíry Kolárové musely být ovšem jejím prvním polistopadovým románem (Láska hory nepřenáší 1992) šokovány. Autorka jako by tu zapřela samu sebe se vším všudy a jako by se zhlédla v produkci kanadského vydavatelství Harlequin, jež v té době právě vtrhlo na naše území. Opustila svět průměrných domácností – pro ni tak typický –, zavrhla své obyčejné hrdinky a stvořila českou podobu nezkrtné Angeliky: nadzemsky krásnou plavovlasou Lucii, která bez zábran střídá milence a pohybuje se v atraktivním prostředí vilových a diplomatických čtvrtí nebo se se svým vyvoleným miluje na mořské pláži.

Druhý z polistopadových románů Jaromíry Kolárové (Nebojte se lásky 1994) však svědčí o tom, že se autorka poučila. Zřejmě si uvědomila, že červenou knihovnu lze psát i podle jiných modelů, než jsou ty, jež sugeruje kanadský vydavatelský koncern, a že přitom dokonce může zůstat věrná sama sobě. Přízrak barvotiskové dokonalé Angeliky byl zavržen, hrdinka je opět obyčejná a podobně jako kdysi Zuzana z románu Chtěla bych ten strom také velmi osamělá. Zmizely rovněž atraktivní kulisy přímořských letovisek a vilových čtvrtí – prostorem pro lásku je tu banální kancelář, závodní jídelna, ořískaný činžák a jako vrchol exotiky pak chatička v zahrádkářské kolonii.

Jestliže však v dobách předlistopadových usilovala autorka o to, aby její milostný příběh červenou knihovnu pouze vstřebal, nyní jí jde o to, aby červenou knihovnou byl. Rozumí se samo sebou, že hrdinčin vyvolený už není fyzicky odpudivý jako ředitel Bezděka z románu Chtěla bych ten strom.

Držel se hodně zpřima, chodil úpravně oblečený, chování měl vybrané. /.../ Libila se jí jeho ušlechtilá hlava, jeho tvrdé, ocelově šedé vlasy v krátkém sestřihu.

Je zřejmé, že láska k tomuto muži nemůže být omylem. A jestliže by přece jenom někdo pochyboval o žánrovém charakteru uvedeného románu, pak jej definitivně přesvědčí podoba jeho závěru.

„Proč mlčíš, Aničko?“

„Máš mě rád?“

Přitiskl ji blíž k sobě.

Na stíny květů neslyšně slétl světlý lišaj. Slova jsou zrádná, pomyslí si Lord, noční motýl a můra znamenají totéž, a přece pojem vyvolává jednou libý a jednou nelibý pocit. Zatoužil najít správná

232 slova pro Annu, žádné mu nepřipadalo dost dobré, znal se, věděl, že neuspěje.

„Abych mu dala život a pak mu nebránila žít, z toho mám strach, Stando.“

„Ze mne ne? Já jsem totiž pedant. A navíc žárlivý.“

„Taky prchlivý.“

Políbila ho na ústa. Nemotorně ji objal jednou rukou.

Ještě dlouho, až do hvězd, seděli vedle sebe a předávali si navzájem své teplo, mlčení je sblížovalo. Zůstali tam, i když se měkce snesla jemná sprška deště a šelestila v listí.

Proti takovéto podobě happy endu by nemohl nic namítnout ani ten nejpedantnější ochránce žánrové čistoty červené knihovny. Obsahuje totiž naprosto všechny příznakové komponenty: explicitní vyznání lásky, objetí a polibek milenců, to vše záramováno do přírodní scenerie s jejími nejtradičnějšími atributy (noc, květy, hvězdy). Takto modelovému zakončení se ovšem dovedněji autorky červené knihovny 30. let už většinou vyhýbaly. Kolárová si to však po padesátiletém vakuu může dovolit, vždyť tím demonstruje návrat k jisté žánrové tradici.

Jaromíra Kolárová nemusí pracně opisovat ze zteřelých svazků a křísit zašlý svět první republiky, jako to činí většina externistů Železného Večeru pod lampou. Jí nedělá potíže vyhmátnout to, co trápí současné ženy a jak prožívají svět, ani pro ni není neřešitelným problémem zachycení dnešní všednodennosti, vždyť po celou svou dosavadní dráhu vlastně nedělala nic jiného. Stačí proto, aby se více než na řešení problémů nyní soustředila na vyprávění příběhu – a na světě je skutečná četba pro ženy, přirozeně plynoucí z autorčiny potřeby komunikovat se čtenářkami.

Zdá se tedy, že v situaci nadlouho přerušeno vlastního vývoje populární četby je to právě literatura středního proudu (donekdávna ostatně vyvažující její neexistenci a suplující její funkce), odkud lze očekávat inspiraci při obnovování oddechových žánrů. A co až se toto vakuum vyplní? Vráť se autoři středního proudu zpět do teritoria literatury s uměleckými ambicemi? Jisté je jedno. Vzhledem k tomu, co se dnes ženám nabízí ke čtení (a co také reálně konzumují), konají povýtce záslužnou práci.

Svatý lásky cit

I člověk neobeznalý v oboru červené knihovny bezpečně ví, že v ní jde vždycky hlavně o lásku. Při naší procházce dějinami ženské četby jsme viděli, že tíhnutí k žánrové čistotě tu znamenalo především vymýcení všeho, co se přímo netýkalo milostného příběhu. Vzpomeňme jen na požadavky spanilomyslných slečinek z povídky nestorky žánru, V. Lužické (ocitovali jsme je v první kapitole). Slečny z malého města se tam rezolutně dožadovaly čisté love story bez *všeho, co nepatří k lásce*, tj. popisů zevnějšíku postav, ale hlavně *učěných pojednání a všelikých denních otázek naší doby*.

Jenže zároveň s touto tendencí k absolutizaci milostného příběhu se celými dějinami ženské četby táhne úsilí zcela opačného rázu. Nejen celoživotní spisovatelské snažení zmíněné spisovatelky, ale i aktivita většiny ostatních autorek (a autorů) ukazuje, jak moc jim šlo o to, aby v jejich prózách nebylo spatřováno pouhé nezávazné vypravování o stiscích rukou a polibcích. Lásky je tu proto vesměs pojímána vážně, má vždy také jistý sociální prostor a duchovní rozměr, byť přiměřeně zjednodušený.

Nejzřetelnější je to pochopitelně v zamilovaných románech, pocházejících z minulého století. Vzpomeňme opět na V. Lužickou a na ukázkou z jejího románu *V bílém dvorci*, kterou jsme začali naše putování dějinami červené knihovny:

Olga vstala, vzala věnce a šla ke kříži. Ověncila jej, klekla a pomodlila se. V modlitbu její mšíly se arci vzpomínky na Blanického a na první s ním zde setkání. Ký div, že na dvě slova modlitby padlo deset lásky. Toho jí však nezazlívějež!

„Když jsi nás, o Bože, svedl, přežď nám a lásce naší štěstí!“ povzdechla Olga zbožně a udělala kříž.

Hrdinka románu se tu modlí u kříže na rozcestí těsně před dějovým vrcholem celého příběhu – před tím, než se setká se svým vyvoleným a než dojde k jejich dlouho odkládanému milostnému

234 srozumění. Motiv modlící se hrdinky je tu něčím víc než jen gestem konvenční zbožnosti. Nejenom proto, že se ocitá na významově zatíženém místě těsně před rozuzlením, ale především z toho důvodu, že tímto motivem je text románu vztažen k jisté literární tradici, v níž obraz hrdinky modlící se u kříže také symbolizoval i určité pojetí lásky.

Zakladatelkou této tradice byla u nás bezesporu Karolina Světlá. Motiv kříže se objevuje nejen v jejím románu *Kříž u potoka*, kde je jeho centrální postavení zdůrazněno umístěním v názvu, nýbrž také ve *Vesnickém románu*, jehož vrcholná scéna se rovněž odehrává u kříže na rozcestí. Kříž je v obou románech K. Světlé místem, kde se spojuje láska s obětí, neboť hrdinky se tu zřikají milovaného muže ve prospěch štěstí druhých, a milostný cit se jim tak stává „křížem“, jež je jim nést.

Hrdinka V. Lužické se sice nemusí svého milého zřici, ale musí své milostné štěstí alespoň odložit. Čirou náhodou totiž objeví, v čem tkvělo dávné tragické nedorozumění, jež těsně po svatbě rozbilo vztah jejích rodičů, a považuje za svou morální povinnost pomoci jim najít k sobě opět cestu. Vyřešení svého vlastního citového vztahu k atraktivnímu nápadníkovi přitom obětavá Olga odsouvá na pozdější dobu. Teprve když se jí podaří nastolit dávno ztracenou rodinnou pohodu, a když při modlitbě u zmíněného kříže na rozcestí odpustí tomu, jež kdysi ze žárlivosti rozeštvál její rodiče, může kráčet v ústrey svému vyvolenému. Láska tu tedy není předvedena jako pouhé naplnění touhy, nýbrž jako cit, který člověka činí lepším a dává mu sílu ke konání dobra.

Poslyšme ostatně, jak Lužická definovala milostný cit ve svém instruktážním spisku pro novomanželky, nazvaném *Svatební dar* s podtitulem *Listy dobré babičky k provdané vnučce: Láska je rozžatý kahánek s věčným světlem v kapličce u obrazu svatého míru a štěstí, u něhož se modlívá žena o povznesení duše*. Erotická láska k muži tu tedy není nijak striktně oddělována od lásky k Bohu. Naopak splývá s ní, což ji duchovně povznáší, stává se „svatým“ citem.

Nešlo přitom jen o koncepci V. Lužické, nýbrž o obecnou tendenci zamilovaného čtení té doby. Pojetí lásky jako „svatého“ citu nebylo jenom důsledkem úsilí těchto autorek o výchovu čtenářek prostřednictvím zamilovaných příběhů, jak by se snad na první pohled mohlo zdát. Bylo především projevem jejich touhy po tom,

aby tyto zamilované příběhy byly vnímány jako součást krásné, tj. 235 o vznešených věcech pojednávající literatury, nikoli jako pouhá konzumní četba.

Uvedená tendence byla natolik silná, že zasáhla dokonce i pojetí sexu, tedy oblasti považované nezřídka za přízemní protiklad lásky jakožto duchovně orientovaného citu. Vzpomeňme jen na secesní erotickou literaturu. Také ona chtěla být stejně usilovně jako románky Lužické či Krásnohorské, ne-li ještě úporněji než ony, vnímána jako literatura krásná, milostné spojení hrdinů bývalo proto zobrazováno jako posvátný obřad, jež má své vyšší poslání.

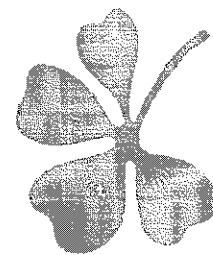
Zdá se tedy, že pojetí lásky – a to i její erotické roviny – jako „svatého“ citu je jedním ze základních rysů čtení pro ženy. Pravda, v meziválečném období je tento rys poněkud méně patrný, zejména v ryze konzumní, oddechové linii červené knihovny, v níž byly citové vztahy pojímány jako milostné šarády, bavící čtenářky co nejunějším splétáním lidských osudů. Zde jako by nebylo místa pro posvátné city, ba ani pro obyčejný altruismus, neboť přebyteční partneři byli nemilosrdně fyzicky likvidováni (samozřejmě nikoli rukou hrdinů, nýbrž prostřednictvím nějakého včasného zásahu zvenčí, např. automobilové nehody nebo železničního neštěstí), jen aby milenci mohli svobodně kráčet za hlasem svého srdce. Nicméně souběžně s tím se dále rozvíjela tradice „zušlechťující“ ženské četby, a v ní si pojetí lásky jako svatého citu podrželo své klíčové místo. Proto se můžeme např. v próze V. Javořické, typické reprezentantky této linie meziválečné ženské četby, dočíst následující poučení: *Domov, to je svatyně, v níž má přebývat jen dobrá vůle a ta se musí dodržet za každých okolností*.

Co ale dnešní červená knihovna? Udržela se v ní třicet let po sexuální revoluci a po všech těch obrovských hodnotových kotrmelcích, jimiž svět za poslední století prošel, tendence k pojetí lásky jako „svatého“ citu? Domácí příklady zatím vesměs chybí, takže se musíme obrátit k četbě z importu. Stačí, vezmeme-li si sérii příběhů takové Patricie Vandenbergové, kterou na náš knižní trh pílňně chrlí nakladatelství Iva Železného. Shledáme, že se tu za oněch sto let zase tak příliš nezměnilo. Pravda, gesta konvenční zbožnosti či přímé spojování erotické lásky s láskou k Bohu tu vesměs chybí. Zato se tu však velmi často objevuje souvislost se vztahem k bezbranným a opuštěným dětem. Ti dva, kteří se mají rádi, se



nejednou dají dohromady právě kvůli nim, aby utvořili kompletní 237
rodinu. Opět tu tedy nejde o nějaké nezávazné hrátky, ale o plnění jakéhosi vyššího poslání.

Jak se zdá, víra v očistnou moc lásky je tedy skutečně podstatnou součástí četby pro ženy. Ta dnešní proto stejně plamenně jako ta někdejší hájí lásku jako cit „svatý“ a lidstvu prospěšný. Pravda, činí tak svým specifickým způsobem, pro někoho snad mile naivním, pro jiného neúnosně prostoduchým. Stává se tím ale v dnešním rozbouřeném světě, v němž je hodnota vztahu mezi mužem a ženou nejednou zpochybňována, obhájcem jedné ze základních konstant lidské pospolitosti a oázou přirozených člověčích instinktů. V ní se hrdinovy plamenné pohledy, upírané na ztepilý vzrůst jeho vyvolené, rozhodně nemohou stát předmětem soudní žaloby pro sexuální obtěžování, nýbrž jsou tu přijímány povýtce kladně jako žádoucí příslib zdárného vývoje věcí. Možná i proto bychom mohli příště přejít kolem barvotiskových obálek objímajících se dvojic nikoli už se spravedlivým rozhořčením nad vzrůstající invazí kýče, ale třeba s chápavým pousmáním. Nebojme se červené knihovny! Vždyť její nevymýtelnost je nejenom dokladem setrvačnosti ve většinovém vkusu. Dokazuje také, že život se přece jenom alespoň v něčem ubírá po cestách generacemi prošlapaných.



Území, do něhož touto knihou vstupujeme, je polem domácí literární vědou dosud nezoraným. Od časů Čapkova povzdechu, že *kritika nemá pokdy, aby si všimla toho, co čtou statisíce neznámých čtenářů*, se toho mnoho nezměnilo. Situace je relativně příznivá pouze v oblasti teorie populární literatury, i zde je však třeba čerpat především ze zahraničních zdrojů. Jazykově nejdostupnější je pro nás produkce slovenská. Jde zejména o práce nitranského Kabinetu literární komunikace, jenž se problematikou populární literatury soustavně zabýval od počátku 70. let (sborníky O interpretácii umeleckého textu a knižní monografie Petera Liby Kontexty populárnej literatúry z roku 1981). Bohatou literaturou vztahující se k této otázce disponuje rovněž polská literární věda. Vůbec nejrozsáhlejší a metodologicky nejpracovanější výzkum konzumní četby byl podniknut v Německu. Inspirativní podněty však přicházejí i odjinud: příkladem může být nedávno do češtiny přeložená kniha italského sémiotika Umberta Ecca Skeptikové a těšitelé. Pochází sice už z roku 1964, ale stále má platnost brilantního zamyšlení nad mechanismy masové kultury.

V české literární vědě práce obdobného rázu zcela chybí. Skutečnost, že jedním z nejpodnětnějších pohledů stále zůstává starší Čapkův Marsyas, hovoří myslím za vše. Předválečný strukturalismus ve své vrcholné fázi sice učinil slibné náběhy k pojetí literatury jakožto dynamického systému textů různorodého funkčního a hodnotového zaměření (viz např. Mukařovského studii Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty z roku 1936), avšak nestačil je dostatečně rozvinout a konkretizovat (výjimku tvoří práce F. Vodičky Počátky krásné prózy novočeské, jejíž dominantu ovšem tvoří analýza artistního, nikoli spotřebního pólu obrozenecké prózy).

Problematicke ženské četby se v posledním desetiletí věnovaly publikace Josefa Hrabáka (Od laciného optimismu k hororu. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku, Praha 1989) a Oldřicha Sirovátky (Literatura na okraji, Praha 1990), obě však (ta Hrabákova více) trpí metodologickou neujasněností, apriorně negativním postojem ke sledovanému fenoménu a nedostatečnou materiálovou znalostí uvedené literární oblasti. Zajímavým po-

kusem o zpřítomnění meziválečné ženské četby byl Sirovátkův výbor Ach, ta láska (Praha 1984), také on je však poznamenán nekonceptností výběru a snahou tuto četbu spíše zlehčit než ji reálně představit v plné rozmanitosti jejích jednotlivých typů.

S ještě většími problémy se však výzkum konzumní ženské četby potýká v oblasti pramenné základny. Nejenže neexistují bibliografické soupisy klíčových edic a jejich jednotlivých svazků, ale často je téměř nemožné jistý konkrétní titul, o jehož existenci badatel ví, fyzicky sehnat. Relativně nejuplněji by měla být tato produkce zastoupena v Národní knihovně, po většině knih z edic Červená a Modrá knihovna, či z pera populárních autorek typu Javořické či Hüttlové tu však zbyl pouze lístek v katalogu s razítkem Ztráta. Jiné velké knihovny pak uvedenou produkci většinou ve svém fondu nikdy neměly. Zbývají tudíž výpravy po antikvariátech (z jejichž regálů ovšem tituly ženské četby mizí závratnou rychlostí či se na ně vůbec nedostanou), soukromé sbírky a vlastní badatelovy zásoby. Že jde daleko více o ryze náhodné „úlovky“ než o soustavný průzkum, není třeba dodávat.

Vzdor uvedeným potížím se předkládaná kniha opírá o poměrně bohatou a rozmanitou pramennou základnu. Pro dívčí a ženskou četbu meziválečného období jsou to zejména knižní edice (Červená knihovna, Dívčím srdcím, Radostné mládí, Knihy nové dívčí generace) a dívčí a ženské časopisy (Hvězda, List paní a dívek, Zora). Bližší informace o charakteru těchto pramenů lze nalézt přímo v textu. Další z tradičních zdrojů literárně historického výzkumu – dobový kritický ohlas – ve sledované oblasti prakticky chybí. Literární historik se tu musí spokojit s drobnými zmínkami, narážkami či invektivami. Výjimku tvoří pouze dívčí romány, jež byly jakožto ostře sledovaná součást literatury pro mládež podrobovány soustavnému kritickému dohledu, a to zejména v časopise Úhor, jehož materiálů bylo užito zejména v kapitole o meziválečném dívčím románu.

Pro starší údobí vývoje konzumní ženské četby ovšem obdobná institucionalizovaná základna v podobě speciálních edic a časopisů vesměs chybí. Jistě i proto, že život umělecké literatury a populární četby nebyl ještě rozhraničen tak jako v meziválečném období. Tehdejší ženské časopisy a kalendáře (např. Lada nebo Kalendář paní a dívek) tudíž přinášely jak práce předních soudobých spisovatelek, tak čtení oddechového rázu. Kapitoly věno-

240 vané ženské četbě přelomu 19. a 20. století proto materiálově čerpají především z produkce profilových autorů a autorek, jako byli V. Lužická, E. Krásnohorská, B. Zahradník-Brodský, Q. M. Vyskočil aj., ze zahraničních pak zejména E. Marlittová a Hedwig Courths-Mahlerová.

Příběhy „osobního“ pásma knihy pak vyrůstají zejména z dochovaného archivního materiálu, uloženého v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Vesměs jde o osobní pozůstalosti zmíněných spisovatelek, pouze medailon věnovaný Jaromíře Hüttlové vznikl na základě její korespondence s vydavatelstvím J. R. Vilímek (jiné materiály, jež by se vztahovaly k této autorce, Literární archiv nevlastní). Většina těchto pozůstalostí je bohužel torzovitá. Lze se důvodně domnívat, že řada pramenných materiálů, a to zejména korespondence, je stále ještě v soukromém vlastnictví. Obeznamení s ní by nepochybně přispělo k hlubšímu poznání okolností, za nichž díla uvedených autorek vznikala.

Ač je tato publikace výsledkem několikaletého základního výzkumu, neobsahuje poznámkový aparát, běžný v odborných pracích. Nejdůležitější bibliografické informace jsou obsaženy přímo v textu. Uvedené řešení bylo zvoleno především s ohledem na širší čtenářskou obec, vyplynulo však také z problémů, s nimiž se badatel musí v této oblasti potýkat a jejichž zdroje byly naznačeny výše. Ne vždy bylo totiž možno citovat z původního vydání jednotlivých děl v knize zmiňovaných a bylo nutno spokojit se s modernizovanými verzemi, vydanými v posledních letech. Snažila jsem se sice tyto případy minimalizovat, v několika případech se mi však originální verzi textu nepodařilo sehnat. Důsledkem toho by ovšem byl nejednotně vypracovaný poznámkový aparát, jehož některé body by odkazovaly ke stránkám prvního vydání, jiné by se však vztahovaly k vydáním pozdějším. I to byl jeden z důvodů, proč bylo od poznámkového aparátu nakonec upuštěno. Citáty z beletrie i dobového tisku jsou ponechány v původní pravopisné podobě.

Chtěla bych upřímně poděkovat všem, kdo mi byli v mé práci nápomocni. Jsou to především Jaroslava Janáčková, Jaroslava Hrabáková, Pavel Janáček, Petr Čornej, Marie Krulichová, Věra Brožová, Karol Bilek, Květa Hartmanová, Alena Houdková, Roman Kursá a řada dalších kolegyně a kolegů.

Zvláštní poděkování patří mému manželu Ondřejovi.

OBSAH :

ZAMYŠLENÍ NA ÚVOD

Vidět, či nevidět? / 7

ZASTAVENÍ PRVNÍ

Kde se tu vzala? / 9

ZASTAVENÍ DRUHÉ

Potíže se jménem / 13

ZASTAVENÍ TŘETÍ

Čtení do zahradních besídek / 19

PŘÍBĚH PRVNÍ

Zapomenutá předchůdkyně / 28

■ *Vlasta Pittnerová (1858-1926)*

ZASTAVENÍ ČTVRTÉ

Zrození dívčího románu / 37

PŘÍBĚH DRUHÝ

Spisovatelkou ve volných chvílích / 50

■ *Popelka Biliánová (1862-1941)*

ZASTAVENÍ PÁTÉ

Secesní podoba lásky / 62

PŘÍBĚH TŘETÍ

O neúspěšné dekadence / 76

■ *Maryša Šárecká (1890-1958)*

ZASTAVENÍ ŠESTÉ

Zlatý věk červené knihovny / 83

Listy pro paní a dívky / 89

Milostné šarády / 93

Napište román! / 101

Od schémat k životu / 107

PŘÍBĚH ČTVRTÝ

Příliš velký úspěch / 114

■ *Maryna Radoměrská (1906-1993)*

ZASTAVENÍ SEDMÉ

Marsyova inspirace / 127

PŘÍBĚH PÁTÝ

Královna opásaná zástěrou / 137

■ *Vlasta Javořická (1890-1979)*

ZASTAVENÍ OSMÉ

Sextánky a ty druhé / 146

Knihovny dívčích srdcí / 153

Irčiny románky / 154

Sextánka Stáňa / 158

Příběhy statečného mládí / 163

Trpká chuť chudoby / 170

PŘÍBĚH ŠESTÝ

Obtížná cesta vzhůru / 173

■ *Jaromíra Hüttlová (1893-1964)*

ZASTAVENÍ DEVÁTÉ

Láska na stříbrném plátně / 184

PŘÍBĚH SEDMÝ

Autorka pohlcená postavou / 198

■ *Felix Háj (1887-1934)*

ZASTAVENÍ DESÁTÉ

Co s ní? / 209

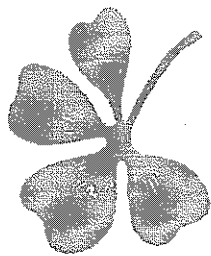
ZASTAVENÍ JEDENÁCTÉ

Jak dál? / 221

ZAMYŠLENÍ NA ZÁVĚR

Svatý lásky cit / 233

STRUČNĚ O PRAMENECH A LITERATUŘE



DAGMAR MOCNÁ
ČERVENÁ KNIHOVNA

Studie kulturně a literárně historická
Pohled do dějin pokleslého žánru

Ilustrační doprovod z archivu autorky
Obálka a grafická úprava Jana Marešová
Vydalo nakladatelství Paseka v Praze a Litomyšli
roku 1996 jako svou 168. publikaci
Vydání první
Redaktorka Jiřina Tejkalová
Sazba a reprodukce Sdružení MAC, spol. s r. o.
Tisk TPS Praha

ISBN 80-7185-075-6



Autorka této knihy, PhDr. Dagmar Mocná CSc., se narodila 21. května 1958. Dětství a mládí prožila v Ústí nad Labem. V letech 1977–1982 studovala na filozofické fakultě Univerzity Karlovy obory čeština a hudební výchova. Po absolutoriu pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu CSAV, kde se podílela na základním výzkumu dějin české literatury přelomu 19. a 20. století. Od roku 1993 působí jako odborná asistentka na katedře české literatury pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Žije v Unhošti u Kladna, je vdaná a je matkou dvou dětí. Vedle své pedagogické činnosti se zabývá především výzkumem dějin české konzumní četby a sledováním jejich vztahů k umělecké literatuře. V posledním desetiletí publikovala řadu statí v odborných časopisech (Česka literatura, Tvar, Iluminace).