

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Anežka Eliášová

Postavy a syžety v povídkách a novelách Boženy Benešové
Characters and Plots in Short Stories and Novellas by Božena Benešová

Poděkování:

Děkuji paní Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za vedení této práce a za čas, který jsme nad ní strávily společně.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. května 2014

.....

podpis

Abstrakt

Pokus o analýzu a interpretaci vybraných próz Boženy Benešové z hlediska tematického, narativního, a psychologického. Příspěvek k „identifikaci“ a zhodnocení osobité poetiky zatím jen málo zkoumané představitelky realisticky pojatého literárního psychologismu první poloviny dvacátého století.

Vybrané tituly: Myšky, Hladina a Otázky bez odpovědi.

Klíčová slova: Božena Benešová, sebevražda, psychologický realismus, povídka, novela

Abstract

The attempt of analysis and interpretation of chosen stories by Božena Benešová from the thematic, narrative and psychological point of view. The contribution to “identification” and evaluation of original poetics of meanwhile a little investigated representative of realistic considered literary psychologism of the first half of the twentieth century.

Chosen titles: Little Mice, Surface and Questions without the Answer.

Key words: Božena Benešová, Suicide, psychological realism, short story. novella

Obsah

1	Úvod	7
2	Povídky Boženy Benešové	9
2.1	Dobové ohlasy.....	9
3	Hladina	13
3.1	Dějová stavba	13
3.2	Postavy	14
3.3	Prostor	18
4	Myšky	21
4.1	Dějová stavba	21
4.2	Postavy <i>Myšek</i>	21
4.3	Prostor a čas	26
5	Otázky bez odpovědi	30
5.1	Dějová stavba	30
5.2	Postavy Otázek bez odpovědi	31
5.3	Prostor	33
6	Srovnání – tři syžety, tři hrdinky	35
7	Závěr.....	37
8	Soupis literatury.....	39
8.1	Prameny:	39
8.2	Odborná literatura:	39

1 Úvod

Bakalářská práce analyzuje tři díla Boženy Benešové. Novelu *Hladina* ze sbírky *Kruté mládí* (1917), povídku *Myšky* ze stejnojmenné sbírky z roku 1916 a dále povídku *Otázky bez odpovědi*, která vyšla v časopise *Vydrovy besedy* v roce 1911¹. Práce představí autorku známou především díky románu *Člověk*², který je označován za její umělecký vrchol, i z jiného úhlu, a to jako autorku mnoha povídek vznikajících v prvním desetiletí minulého století, mnoha syžetů s tematikou mládí, zvláště pak dospívajících dívek. (Osobnost spisovatelky znovu oživila v sedmdesátých letech literární historička Dobrava Moldanová zatím jedinou monografií *Božena Benešová*.³ Od té doby nebyla autorce věnována přílišná pozornost. V současnosti je však do edičního plánu České knižnice zařazeno vydání autorčiných Próz: *Nedobyta vítězství*, *Myšky* a *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*, což znovu potvrzuje po několikaleté pauze jejich výjimečnost.)

Výběr tří povídek není náhodný. Prezentuje přelomové okamžiky ve spisovatelčině rané tvorbě. V každé z nich je vytvořen jiný typ hrdinky, s níž se spojuje jiná syžetová varianta.

V první povídce hrdinka volí dobrovolnou smrt, ve druhé se hrdinka vrací domů jako bytost zkušenější a vůči životu odhodlanější. Třetí povídka prezentuje sice nejmladší postavu, avšak charakterově nejpevnější, protože se nenechá strhnout negativismem svého okolí. Všechny tři povídky spojuje motiv laťového plotu, který určitým způsobem souvisí s různými přístupy k životním otázkám – Dagmar za ním čeká smrt, Janu poznání a Věru láska. Současně je motiv laťového plotu zvýrazněn tím, že pro každou z hrdinek znamená jiný typ hranice.

Práce je rozdělena do pěti hlavních kapitol. První zahrnuje úvodní slovo o povídkách Boženy Benešové: především to, jak byly vnímány dobovým kontextem. Záměrně je vynechán životopis autorky, kapitola obsahuje pouze důležité detaily vztahující se k tvorbě raných próz.

¹ Později publikována až ve Sborníku Národního muzea roku 1962.

² Třetím velkým románem toho roku (1919) je kniha Boženy Benešové *Člověk*, která patří k uměleckým vrcholům autorky. Příběh muže zmítaného skepsí, který komplikovaně hledá stabilní životní hodnoty [...] Kniha Boženy Benešové patří k nejsostikovanějším a nejkultivovanějším textům doby. Na druhé straně reprezentovala velmi názorně dlouhodobý problém české prózy spočívající v mravokárných akcentech a moralizující přetíženosti, což je typické paradoxně i pro dobově konsekventní produkty českého naturalismu, například v podání Karla Matěje Čapka Choda. (Papoušek, 2010: 323 – 324)

³ Moldanová, Dobrava (1976) *Božena Benešová*. Praha: Melantrich.

Následují tři kapitoly s názvy textů, kterými se zabýváme – *Hladina*, *Myšky* a *Otázky bez odpovědi*. Každá z nich obsahuje podkapitulu o dějové stavbě⁴, o postavách a prostoru. Pátá kapitola porovnává určité motivy, rekapituluje výběr a sledování vybraných motivů v předchozích kapitolách. Závěr shrnuje stručně celou práci a její význam.

⁴ Podkapitoly o dějové stavbě obsahují popisy metod, jak autorka daný text utváří.

2 Povídky Boženy Benešové

Napsala celkem třicet tři povídky, které vznikaly až na výjimky v letech 1900 – 1920. Raná tvorba Benešové spadá do období, kdy ještě žila mimo Prahu⁵ v Napajedlech blízko Uherského Hradiště, prostředí maloměsta znala tedy velmi dobře a v literárních kritikách⁶ se často spekuluje nad spojitostmi s moravským městem a povídkami z prvního období.

„Období od roku 1910, vyznačující se – v reakci na impresionistickou destrukci epičnosti – kultem střídání, formálně vybroušeného vypravěčství, se stalo zlatým věkem moderní české povídky.“ (Mocná, 2004: 520) V téže době jako sbírka *Myšky* vyšly i *Zářivé hlubiny* bratří Čapků, Langrova *Zlatá Venuše* a další. V kontextu dobové produkce se jeví tvorba Benešové velmi tradičně a to z toho důvodu, že splňuje klasické žánrové rámce.

Její prózy mají namnoze novelový charakter (především pak *Hladina*), jsou zřetelněji strukturované a zaměřené na příběh. Probíhají v relativně krátkém čase s omezeným počtem postav a směřují k tzv. „bodu obratu“ – překvapivému dějovému zvratu, kde se vše, co předcházelo, jeví jinak. Pracují s náznaky a zvýznamňují symbolické motivy. (V *Hladině* nastává bod obratu v momentě, kdy si hrdinka ze zvědavosti přečte dopis určený svému snoubenci.) Charakteristické prvky novely obsahují také *Myšky* a *Otázky bez odpovědi*, v nichž se vypráví o krátkém časovém úseku⁷, v centru zde stojí výrazná událost a překvapivé odhalení – konkrétně u Jany zjištění pravdy o správci Veletovi a u Věry setkání v zahradě s neznámým hochem. Důraz je kladen na naraci a hledisko postavy.

2.1 Dobové ohlasy

Dobová kritika⁸ zaměřená pouze na výšeč tvorby Benešové – tedy na rané povídky – ji představuje z několika různých pohledů.

F. X. Šalda vyzdvihuje především fakt, že autorka profilující se jako prozaička debutovala knížkou veršů⁹ vyznačující se uměleckou zralostí. (Šalda, 1957: 125) Sbírkou *Kruté mládí* pro něj znamená předěl v dosavadní autorčině tvorbě. „Jest řada povídek, které mají přímým motivem děj výchovy ke zdraví a síle, nebo alespoň k životu a k budoucnosti rozčarováním, postupným odmocňováním romantismu nebo idealismu, nebo postupným rozkladem entusiastického zaujetí a entusiastické jednostrannosti.“ (Šalda, 1957: 130) Dagmar Halová z povídky *Hladina* je první dívka, která tuto zkoušku nepřežije (spáchá

⁵ Do Prahy se odstěhovala až v roce 1908.

⁶ Viz Lišková, Pujmanová, Moldanová.

⁷ V případě *Myšek* o období kratší než rok a u *Otázek bez odpovědi* pouze o jednom odpoledni.

⁸ Od F. X. Šaldy, V. Liškové, K. Sezimy, A. M. Píši a pozdější od M. Pujmanové.

⁹ *Verše věrné i proradné* (1903–1908). Praha: Grosman a Svoboda, 1909.

sebevraždu), proto kritik vnímá sbírku jako přelomovou, píše o novém typu hrdinky. Atmosféru povídek shledává jako „mučivě dusnou, trapnou, svárlivě vydrážděnou.“ (Šalda, 1957: 131) Styl Benešové označuje jako nepřímý realismus a vyzdvihuje některé povídky pro jejich dokonalou kompozici¹⁰. Všímá si střídme vnější charakteristiky nápadné například při srovnání s A. M. Tilschovou.

Věra Lišková rozšiřuje náhled na Benešovou o podrobnější analýzu typů hrdinek/hrdinů a poukazuje na to, že Benešová není jen autorkou povídek o mladých dívkách, ale její záběr je mnohem širší. Za interpretační klíč k dílu Benešové považuje téma dětství a mládí. Rozděluje její povídkovou tvorbu na tři typy prací podle ústředních postav: prvním typem jsou intelektuální dívky, druhým typem jsou ženy starší generace spjaté se životem na maloměstě a třetím jsou chlapci a dívky. Druhému typu¹¹ věnuje Lišková největší pozornost, protože podle jejího názoru teprve tehdy dosahuje spisovatelka „skladebné i básnické plnosti“: „Všechny tři typy mají společné ladění bolestné melancholie, pramenící z hluboké životní desiluse – liší se však způsobem i zaměřením psychologické analýsy i uměleckou skladbou.“ (Lišková, 1945: 97)

Hrdinky intelektuálního typu charakterizují tři společné vlastnosti – nadbytek mravní pýchy a citové intenzity a zároveň sžíravý rozum. Typickým prostředím jejich života je maloměsto, a proto mají většinou bytostnou potřebu věřit v jakýsi jiný svět. (Lišková, 1945: 98) K osvobození od vnitřní prázdnoty je třeba otřesu, (převratu všech dosavadních hodnot) a vztahů¹²: „Přemoudřelým, v samotě vyvrálým hrdinkám Benešové vykukuje se nikoliv pravá podoba životní skutečnosti, nýbrž jejich vlastní nicota¹³.“ (Lišková, 1945: 99)

Lišková označuje Benešovou za psychologickou monografku jednoho ženského typu, podmíněného do značné míry dobou, typu, který analyzuje především pomocí svých hrdinek, které se samy rády charakterizují.¹⁴ Skutečný děj však v těchto povídkách zůstává vně hlavní postavy – vývojově se nedotýká jejího nitra¹⁵: „Benešové povídky o krutém dívčím mládí, taková „*Hladina*“ a „*Stíny*“ ze sbírky *Kruté mládí* z roku 1910 [...] daleko přesahují platnost psychického dokumentu pouze ženského, zaznamenávají ve svém břitkém a střízlivém proniknutí duševní nákazy generace přechodné zaokrouhleněji a jasněji totéž, co v zjitřenější

¹⁰ Jedná se například o *Povídku s dobrým koncem* nebo *Myšky*. (Šalda, 1957: 132)

¹¹ „Jsou to příslušnice starší generace, drobné měšťky, které ještě živoří z tradičního odkazu dlouhých pokolení matek-hospodyň.“ (Lišková, 1945: 99)

¹² Tomuto modelu se zdatně vyhýbá sbírka *Kruté mládí* a konkrétně hrdinka Dagmar z *Hladiny*, která tento životní otřes nepřežije a tímto nastoluje obrat v dosavadních dívčích postavách Benešové. (viz oddíl F. X. Šalda)

¹³ „Všichni mne zklamali, ale nejvíc já sama sebe...“ (Benešová, 1956: 359)

¹⁴ Jako příklad uveďme znovu Dagmar z *Hladiny*: charakteristiku utváříme díky její vlastní sebereflexi, zároveň však bez autorského komentáře.

¹⁵ V *Hladině*, v *Myškách*, ale i v *Otázkách bez odpovědi* sledujeme v textu nápadnou elipsu, prostory dějů, kterých nemůžeme být svědky, protože tam nejsme vypravěčem zavedeni.

a kusejší podobě vyjádřili ve svých prózách Svobodová, Kles, Sova, u nichž se do kritiky mísily city i smysly.“ (Lišková, 1945: 99)

A dále: „Dějovou dynamiku vnáší teprve vstup nové osoby, přicházející z jiného světa, jejímž prostřednictvím se odhalí skutečná podoba dosavadního života ženina, nicotnost jejího vlastního vylhaného světa.“ (Lišková, 1945: 102) Tímto rozparem vytváří autorka silné epické napětí svých povídek. Lišková se shoduje se současnými analýzami¹⁶ hrdinky typu Dagmar: „Nejnápadnějším rysem jeho povahy je uzavřená pýcha, která střeží každou vnější známku bohaté citlivosti, trýznivá, osamocující hrdost, pod níž se ukrývá vůle k velikosti a jež se vysmívá především sobě a zraňuje sebe raději do krve, než by se poddala d'áblu sprostého životního mechanismu.“ (Lišková, 1945: 110)

Karel Sezima oceňuje vypravěčskou metodu Benešové takto: „Talent její tíhne spíš k širším, dokonale rozvrženým plánům povídkovým a románovým, poskytujícím dosti prostoru dušeznaleckému prokreslení postav a vymezení prostředí, dosti plochy pro výplň a k vyvinutí všech jejích sebevědomých a přísně zvládnutých básnivých schopností.“ (Sezima, 1930: 99) Komentář týkající se sevřeného stylu autorky se v podstatě shoduje s F. X. Šaldou i V. Liškovou: „Výraz bývá srovnalý s jejími záměry – sebevládná, odosobněná zdrženlivost, jež má cosi neženského, protestantsky strohého a střízlivého.“ (Sezima, 1930: 98)

Stejně tak Antonín M. Píša vyzdvihuje pevnost komponování autorčiných příběhů, zároveň poukazuje i na jinou předmětnost: „Předností Boženy Benešové je to, kolik dějového bohatství, kolik osudové tragiky a lidského hrdinství dovede vyzdvihnout ze života plynoucího kolem nás.“ (Píša: 1969: 56)

Umělecký styl Boženy Benešové se často vyhodnocuje poukazem ke Gustavu Flaubertovi. F. X. Šalda například uvedl: „Jest jeden motiv, který se vyskytá velmi často v prvních dvou knihách Boženy Benešové a charakterisuje je: motiv, kterému jest možno říci buď po flaubertovsku motiv „citové výchovy“ nebo po gončarovsku motiv „obvyklého příběhu“. *Citová výchova* Flaubertova jest kniha odučování od romantismu, kniha k vychovávání se k střízlivosti poznání a *Obvyklý příběh* Gončarovův má thematem obdobný děj: mladý venkovský romantik přichází do Petrohradu s duší plnou poesie, lásky a přátelství a strýc jeho, starý Adujev, operuje jej ze všech těchto zbytečností, které podle jeho mínění znemožňují úředníku, aby to někam ve světě přivedl.“ (Šalda, 1957: 130)

¹⁶ „Dagmar neumí slevovat, nechce se ničemu přizpůsobit. Je hrdá a chce životu vnutit svou představu. Skončí v řece Moravě, protože se nedovede smířit s tím, že není tou pravdivou a poctivou Dagmar, která žila vlastně jen v jejích představách.“ (Moldanová, 1976: 49)

Dobový kontext si nejvíce cenil ucelenosti a dokonalé propracovanosti autorčiných povídek, co však dobová kritika nemohla ocenit v plné míře, je velké téma „ženy v umění“ na počátku 20. století, které lze náležitě reflektovat až s odstupem času. Benešová je svými kořeny svázána s Moravou,¹⁷ kde se mimo jiné stala redaktorkou umělecké a kritické přílohy *Ženské revue*¹⁸ *Žena v umění*. (Heczková, 2010: 83) Spolu se Svobodovou, Sumínem, Háskovou a dalšími autorkami se snažily o změnu: „Nové situaci podle Sumína nemůže žena dostát naivitou a poslušností. Předpokladem změn je vzdělaná sebevědomá žena. Tento předpoklad nebylo možné uskutečnit jen umělecky, ale jak je na Moravě roku 1905 stále více než zřejmé, hlavně sociálně, politicky a nábožensky.“ (Heczková, 2010: 83) Tyto argumenty jsou zaštitěny dvěma osobnostmi – F. X. Šaldou a T. G. Masarykem, protože oba významně přispěli svými činy k urychlení procesu rovnoprávnosti pohlaví.¹⁹

¹⁷ Ačkoli se později přestěhovala i na popud Růženy Svobodové do Prahy.

¹⁸ *Ženská revue* byl nový pokrokový ženský časopis vycházející od roku 1905. Byl zaměřen hlavně sociálně, národnostně a politicky. „Žena budiž na roveň postavena muži kulturně, právně i politicky“ vyjadřovalo i skutečný cíl listu. Jako součást snah se v listu pěstovala i literární kritika, která měla zachytit proměny ženského autorství a také jej kultivovat.“ (Heczková, 2010: 83)

¹⁹ Šalda přispěl tomuto tématu svou přednáškou *Žena v poezii a literatuře*, (kterou pak s malými změnami zařadil do *Bojů o zítřek*) a také dialogem s tvorbou a názory R. Svobodové. Druhým autoritativním hlasem byl Masaryk, pro něhož se stala obhajoba individuální rovnosti mužů a žen nejen feministickou, ale zapadala hlavně do jeho filozofického myšlení. (Heczková, 2010: 84)

3 Hladina

3.1 Dějová stavba

Stavba *Hladiny* se poněkud vymyká obvyklým pokusům o celistvé vymezování tvorby Boženy Benešové. Jedná se o psychologickou povídku s prvky novely realistického typu. Podle D. Hodrové se česká psychologická próza pohybuje mezi dvěma klíčovými tématy: vztahem člověka ke společnosti a vztahem člověka k sobě samému. První typ inklinuje ke společenskému románu, druhý typ k psychologickému. (Hodrová, 1987: 214) V *Hladině* se spojují oba syžety. Dagmar hledá svou identitu ve společnosti, ale zároveň řeší hluboký vnitřní konflikt. Benešová se zde pokouší o psychologickou analýzu nového typu hrdinky (viz kapitola Postavy).

„Pro Benešovou je konflikt mezi jedincem a společností neřešitelný, proto, že jedinec do něj vstupuje predestinován sociálním prostředím, z něhož pochází, nedostatečně vybaven svou výchovou, ale také proto, že není dostatečně vnitřně silný a opravdový, nemá dost pevné odhodlání konflikt, do něhož je životem vržen, řešit radikálně a důsledně.“ (Hodrová, 1987: 216)

Dagmařina determinace prostředím by však nemusela znamenat jedinou překážku v tom, aby uskutečnila radikální rozhodnutí. Hmotná nezajištěnost jí nemusí dělat starosti (například na rozdíl od hrdiny povídky *Nesplacený dluh*²⁰), od dětství však trpí těžko vysvětlitelným smutkem, který může čtenáři připadat až jako jistý typ neurózy. Sama touží po něčem nečekaném a velikém, ovšem sama neví, co by to mělo být. V kontextu povídkových souborů Benešové je tato postava ojedinělá svou nevyhraněností, monotónností, protože obsahy tužeb a vnitřních vhladů se neustále opakují. Postava však zůstává uvězněna ve své neaktivnosti a neprochází žádným vývojem. Dagmařinu složitou životní situaci určují tyto faktory: vázanost na domovské prostředí, které očekává určité chování, psychická dispozice k labilitě a dobový kontext. Co je však v příběhu skutečným syžetem se odhalí až v závěru – teprve na konci vystupuje do popředí linie vyprávění, která odhaluje zradu milence a nejlepší přítelkyně. Pozadí příběhu vytváří milostný trojúhelník, přičemž všechny postavy jsou manipulovány čtvrtou postavou „podivína“ Víta Havla.

²⁰ „Septimán Oskar, zdánlivá stvůra, cynik až na kost a potřebný lásky jako dítě, uštváný zlým dobrodětstvím strýcovým, zištností hloupé krasavice, viní všechny živé svou smrtí z nelásky.“ (Pujmanová, 1935: 11)

3.2 Postavy

Zdá se nám, že tři danosti – název sbírky *Kruté mládí*, název novely *Hladina* a typ sebereflexivní postavy nabízejí interpretační klíč ke smyslu vyprávění. Autorka nepojímá dobu mladosti jako dobu idylickou, ale naopak jako období nerozhodnosti, zmaru a těžkého dospívání. Nechává postavu se složitou povahou procházet situacemi, ze kterých nemůže vyjít jako prototyp šťastné, venkovské dívky. Sám motiv *Hladiny* konkretizuje krutost situace – hladina zrcadlí a odráží skutečnosti, hladina řeky je navíc zrádná – svou hloubkou, neprůhledností hlubiny, temnotou, zkresleným odrazem reality. Sama Dagmar ztělesňuje postavu stejně neuchopitelnou jako její odraz na hladině. Nelze rozhodnout, jestli příčinou jejího zmaru je pouze ono „kruté mládí“, determinace prostředím anebo psychická choroba. Její literární obraz provokuje čtenáře k mnoha otázkám, aniž by se mu dostalo uspokojivé odpovědi.

Hrdinka si uvědomuje svou výjimečnost a inteligenci, je však stížena určitým omezením už od dětství. Je to snění – snilkovství v nepravém slova smyslu, které se osvětluje až s příchodem jiné kontrastivní postavy, která dokáže správně pojmenovat její vlastnosti. Rozhodně ale v tomto případě nelze mluvit o porozumění: „Život je jiný, než myslíš, Dagmar. Così divného je v tobě, mluvíš často tak, jako bys ani neměla ilusí, ale bůh ví, že světem nechodí ilusionista větší. A tvé iluse jsou tak naivní a přitom tak bytostné, že jich ani nelze porušit.“ (Benešová, 1956: 325)

Vnější charakteristika postavy je v próze potlačena, dozvíme se pouze, že Dagmar má modré oči. Tím více vystupuje do popředí charakteristika vnitřní, na níž se významně podílí sebereflexe hrdinky. Už první stránky povídky *Hladina* popisují dívku s velmi složitou povahou.

Dagmařino idylické dětství je poznamenáno faktem, že se nenarodila jako chlapec, což je jí často připomínáno otcem: „Škoda, že nejsi hochem. V tobě je zárodek karakteru,“ říkával jí tatínek. Maminka ji pohladila jako pro útěchu a dívenka zesmutněla podivným, pyšným smutkem z takové chvály.“ (Benešová, 1956: 302) Dívka je přísně vychovávána k pravdomluvnosti, nevěřila ani na pohádky. Její dětství netvořil bezstarostný pohádkový svět – svět bájí, strašidel, lesních bytostí, princezen a tajemných míst, o kterých malé dívenky sní. Dagmar prozřela velmi záhy, i když: „Bývalo jí vždy trochu smutno z tatínkových střízlivých výkladů, ale mluvil-li jí někdo o věcech, které se nedaly rychle ověřit, plašivala se její soudnost a její zvědavé otázky bývaly přesné a zlobné.“ (Benešová, 1956: 304) Nemá ráda věci, které příliš nechápe a na které neexistuje jasná odpověď, včetně lidských citů a dojmů, odtud možná plyne její přílišná chladnost, uzavřenost a samotářství. Cítí se prázdná, teskná,

s podivnou bolestí uvnitř. Proto se tolik odlišuje od ostatních dětí z vesnice, které odsuzuje právě pro jejich slevování, při dosahování svého cíle. Už od dětství se v Dagmar pěstovala jakási absolutnost nároků na všechno a na všechny. Už v této době začíná snít o velikých avšak neurčitých věcech u laťového plotu. První citový konflikt, který nám napoví něco o Dagmařině výchově je výstup s Ludvíkem, sousedem, který u ní stoupl v ceně po přijetí na gymnázium. Není schopna odpovědět na jeho dětsky toužebné pohledy, on se vůči ní zatvrdí.

Studia v Praze v drahém ústavu slečny Živsové nepřinášejí žádné naplnění, znamenají něco naprosto zbytečného. Ve společnosti dívek z bohatých rodin se cítí osamělá. Přesto však dochází každodenně ke konfrontaci a díky tomu se dále odhaluje Dagmařino smýšlení: „Vy se také někdy líbáte?“ zeptala se. Zdenka na ni pohlédla tak udiveně, až se Dagmar začervenala. Ale náhle ucítila směšnost své otázky, ucítila protivu dvou bytostí a ucítila i svou tuhou vážnost tak velice, až ji smích zabolet v hrudi.“ (Benešová, 1956: 312) Ukázka napovídá, jak se bude Dagmar chovat k dávnému příteli z dětství, když se znovu objeví na scéně. Není schopna vymanit se navenek z role tzv. ledové panny, přestože v jejím nitru se děje něco jiného; v jejím kasárnickém pokojíku nabývají sny určitějších představ než u laťového plotu: „Dej mi, živote, srdce něčím nadchnout a rozpálit! Nenechávej mne tak toužit do prázdna. Pošli mi něco velikého a pravdivého...“ (Benešová, 1956: 311)

V novele je vypravěčský komentář omezen na minimum. Je-li uplatněn, vystihuje situaci zřetelněji než sebereflexe postavy: „Mladému bezbrannému poutníku nikdo neoznačil cíle, nikdo, zdálo se, neuměl ho ani pojmenovat. A nejhorší ze všeho bylo, že nikdo snad ani netušil, že by tato nejistota mohla být bolestná a ničivá, že by pečlivě upravená cesta mladé, vzorně vychovávané dívky mohla vésti jinam než k půvabnému rozkvětu.“ (Benešová, 1956: 311). Přesně v tomto tkví Dagmařin problém – učivo v ústavu je pro ni triviální, nestává se požitkem, zaměstnáním, které by ji naplňovalo. Kromě toho ví, že znalosti zde získané vůbec nevyužije, protože se vrátí zpátky na vesnici, aby se dobře vdala a starala se o domácnost. Už v této době jí tedy budoucnost zlhostejněla. Přesto, že se schází s Ludvíkem, jejich vztah nic nového nepřináší, hlavně to prudké a veliké po čem Dagmar nejasně touží. Oba mladí lidé jsou tímto stavem velmi ztrápeni. Nastává mezi nimi rozkol, Ludvík konstatuje, že mu Dagmar ani nechce rozumět. „Nechci lásku, o které se jen mluví. Ani vy ji nechcete. Jen si nelhat, pravdomluvná!“ (Benešová, 1956: 317)

Večer rozchodu se stane večerem osudovým – přinese setkání s dívkou zcela kontrastní povahy – Dorou Rabanovou. Rabanová²¹ je dívka, která plně poutá Dagmařinu pozornost, s Dorou přichází změna – Dagmar u ní tráví veškerý svůj volný čas, je uchválena její osobností a hlavně jinakostí. Dora cítí komiku životní, lehce, posměšně se usmívá a Dagmar ji hltá očima i srdcem. Neváhá se kvůli ní znovu pohádat se slečnou Živsovou i s Ludvíkem. Dořiny soudy o Dagmar pak dále podstatně osvětlují hrdinčinu problematickou povahu. „Ty jsi bohatá dívka, pro tebe se spíše hodí tento luxus. Co bych s ním dělala já?“ (Benešová, 1956: 323) Takto odpovídá Dora na Dagmařinu otázku, jestli věří na lásku dokonalou a pravdivou. Důvěřivá a zkušené ženě plně oddaná Dagmar seznamuje Doru s Ludvíkem a je překvapena, jak dobře si rozumějí, ačkoli ji Ludvík před Dorou varuje. Vyjadřuje nelibost vůči tomuto typu samostatných dívek, a k tomu židovek. („Nechod'te s Rabanovou, je svůdná, nebezpečná a nepoctivá! Je dosti takových lidí, kteří jsou krajně pravdomluvní v maličkostech, aby ve velkých věcech tím bezpečněji mohli přelhat.“ – Benešová, 1956: 326.)

Dagmar, která si osobuje výsostní právo na svou drahou přítelkyni, na ni do jisté míry až parazituje a chvílemi se jejich vztah dá nahlížet ve světle až lesbické přichylnosti: „Nemám než tebe, nevěřím než tobě a nemiluji než tebe. Snad právě proto, že jinak žiješ a budeš vždy jinak žít než já.“ (Benešová, 1956: 328) Dora je ovšem velmi střízlivá ve svém úsudku a dokáže velice přesně odhadnout situaci, po nařčení, že má milence, odpovídá Dagmaře klidně: „Stojím opravdu za jakousi isolační deskou, teď, když ti k uspokojení tvé, tvých předků a vychovatelů a drahocenné morálky říkám, že zatím milence nemám.“ (Benešová, 1956: 327) Vyjmenovává vlastně všechny „instituce“, které má Dagmar neustále na paměti a které ovládají její jednání.

Trojím různým způsobem je Dagmar spjata také s postavou Dořina přítele Víta Havla – od dětství zná jeho otce, protože jeho sádrové poprsí stojí na rodinné knihovně. Potká ho poprvé na ulici téhož zmateného večera, kdy potkala Doru, aniž znala jeho identitu. To se ozřejmí až při setkání v Dořině bytě. Dagmařiny první dojmy z Havla reflektují podobu s otcem: „Zdál se nastudován před poprsím nebožtíkovým.“ (Benešová, 1956: 329) Všimá si, že se velmi zaobírá svým zdravotním stavem: „Pouze o svém zdraví rozhovořil se bystřeji – je nesnesitelně nervosní.“ (Benešová, 1956: 330)

Lze říci, že všechny vedlejší postavy plní zjevně funkci konfrontační. Díky interakci s nimi lze sledovat Dagmařino jednání, a dotvářet dívčiny charakteristiky. Dagmařina

²¹ Na dobový kontext velmi netypické jméno by mohlo mít původ ve Freudově spise *Zlomek analýzy případu hysterie* z roku 1906, který je znám spíše pod krátkým názvem tzv. případ Dory. Freud v něm popsal roli sexuality v neuróze. (Freud, 1969)

složitost tkví od prvopočátku ve vztahu s otcem, který ji podceňoval. Dívka měla odmalička vyšší cíle – potřebovala zaměstnání, které by ji nadchlo. Zaměstnání, které by nezahrnovalo pouze vyšívání, vaření a zalévání květin. Dagmar si ovšem nepřipouští možnost odporovat svému předurčení. Nenapadne jí například, že studovat by měla jít ona, protože je výjimečná. Zároveň ji autorka vybavila tak složitou povahou, která by jí možná uvedla do záhuby, i kdyby byla mužem, nebo se narodila do jiné doby, která by byla ženám příznivější. Sledujeme kontrast mezi oběma dívkami – Dořinu nezdolnou životnost, samostatnost, vzepření se osudu, který ji nabídl povolání prodavačky mouky, popřípadě učitelky klavíru. Život je jí znám svou tragikomikou, proto radí Dagmar slevovat a sama slevuje, nepokrytě přiznává, že vyhledává Víta Havla pouze z důvodu jeho výborných známostí v kruzích lidí, kteří by jí mohli pomoci k dráze divadelní herečky. To je však „strategie“, které není Dagmar schopna, ba co hůř – ani ji nic takového nenapadne.

Když se blíží Dagmařin odjezd na venkov, rozhovory s Dorou začínají být určitější, co se týče výkladu Dagmařiny osobnosti: „Dítě z jiného světa, pochop konečně, že život je jedno jediné slevování, že se mu musíme oddávat stále levněji a levněji. [...] A pokud jde o pana Zlinského, nemyslím, že by ses s ním mohla rozejít, i kdybys to v pathetickém rozhorlení tvrdila sebeupřímněji. Ty jsi člověkem, který nemá dosud pevného pouta k životu, a který po něm vášnivě touží. Je to pud sebezachování. A on je přece tvým poutem nejpevnějším.“ (Benešová, 1956: 332) Dora vystihla Dagmařiny touhy, ačkoli se Dagmar nikomu nesvěřila. Poznala její nestálost životní, v podstatě její bezprizornost. Dobře věděla, že až se vrátí zpátky na vesnici, bude potřebovat oporu, pomocnou ruku a najít smysl života v místě, kde bude muset žít kvůli rodinné tradici. Tuto oporu má Dagmar poskytnout Ludvík, ale i když ji miluje, rozumí jí lépe Vít Havel než on sám. Se studiem medicíny se mladý muž začíná podobat Dagmařině otci. Oba si všímají, že Dagmar není veselá a celkově se horší její vzhled i zdravotní stav, ale oba počítají s tím, že se vše zlepší, až se Dagmar vdá, až Ludvík převezme ordinaci po doktoru Halovi, až se kruh uzavře a vše vplyne do náležitých kolejí manželství a lékařské praxe.

Již v zárodku nenaplněný vztah má však malou šanci na přežití. Z této dvojice je Dagmar ta výjimečná, která by potřebovala najít životní cíl – určitý typ seberealizace ve studiu, v zaměstnání, které by bylo potřebné, péči o muže a rodinu nepovažuje za životní poslání. Chybí jí pokora vlastní matky, která nejprve nebyla nadšená z vesnického života, ale pak poznala, že jediná spása tkví v přivyknutí a v dobrotě lidského srdce. Dagmar odmítá přijmout rodinné paradigma, které se dědí z generace na generaci. Absurdnost a tragika situace pak tkví v tom, že navzdory odmítání se nevzmůže na odpor. Najde konečné řešení,

kteře vyplyne ze všech předchozích situací. Poznání je však marné, svůj život nezachrání, ale ztrácí, aniž by někdo z blízkých pochopil proč. Paradoxně pouze Havel – sám psychicky labilní člověk – pochopil, že by Dagmar potřebovala pomoc. Ovšem ve chvíli kdy mohl toto učinit, zachoval se přesně tak, jak ho Dagmar instinktivně odhadla – úlisně využil její těžké chvíle ke svým nízkým záměrům. Ovládl situaci tím, že nejenže jí ukázal dopis psaný Dorou, který stvrzuje zradu milence i nejlepší přítelkyně, ale zároveň ji svedl. Do této chvíle Havel usiloval o její přízeň, zatímco ona jím pohrdala. Havel se však projevil jako mistrný manipulátor a vytrvalými metodami dosáhl svých cílů – ponížená Dagmar trpí a podvoluje se.

Dořin prvotní popis Havla, náhle koresponduje s Dagmařinou sebereflexi v posledních chvílích: „Kouzlo člověka, jemuž od mládí bylo vše na světě dostupné, který poznal zblízka slávu a bohatství a všechny hříchy. Jak ten umí pohrdat! A nejvíc sám sebou.“ (Benešová, 1956: 331) Pohrdá sebou za všechno – za to, že porušila slib, který dala rodičům. Za to jaká je doopravdy – neschopna přijímat lásku, cítit štěstí. Za to, že cítí křivdu, že nikdo neodhalil její vnitřní pocity a možná i začínající neurózu. Za to, že ji nikdo nevyslechl, ale nejvíc stejně jako Havel, pohrdá sama sebou – zradila, není taková, za jakou se považovala. Její duše ztratila masku, pod kterou snad byla ustrašená dívka s těžkopádnou povahou, možná jistým typem neurózy – přesto však dobře věděla o své výjimečnosti, kterou nikdy nemohla naplnit a zužitkovat.

Jen na první pohled byla Dagmar všestranně zaopatřená. Nebyla však schopna vážit si tohoto luxusu, neboť byl v podstatě jen zdánlivý. Řeší milující rodič problémy své jediné dcery sňatkem? Vymýšlí jí podivná zaměstnání? Jsou tyto hodnoty zárukou šťastného života? Text vyvolává spoustu otázek, na které se nedostává odpovědi. Můžeme předložit několik hypotéz, ale zřejmě nelze dojít k uspokojivému výsledku. V *Hladině* vytvořila Benešová nový typ hrdinky, nebo alespoň částečně modifikovaný, ale její kvalita a modernost tkví ve složitosti a ve způsobu stanovení diagnózy – uskutečnila ji nejen autorským komentářem, ale podstatně autoreflexí (hrdinky) a konfrontací s rodinným prostředím a několika různými subjekty.

3.3 Prostor

„Jestliže je dílo sítí vztahů, pak také prostor v díle je vytvářen sítí míst a jejich vztahů.“ (Hodrová, 1994: 5) Místo nemůže existovat bez subjektu nebo nějaké události, neboť díky nim se zvyznamňuje v textu. V novele *Hladina* hraje především prostor domova důležitou roli, přestože se omezuje v podstatě pouze na dvě místa – dům a zahradu.

Topos domu zde symbolizuje soukromý prostor, oddělenost od vnějšího světa. Jedná se konkrétně o Dagmařin rodný dům, ale zároveň i rodový dům, neboť v něm žila její rodina po dlouhá desetiletí. Tento dům můžeme označit jako idylický, musíme však připustit, že tento typ může oscilovat na pomezí od domu idylického až k domu hrůzy atd. (Hodrová, 1994: 68) Jako rodný a tzv. idylický dům pro Dagmar funguje, když vzpomíná na dětství. V tzv. dům tragický se začíná měnit až po návratu ze studií a tato proměna se završuje v den, kdy Dagmar spáchá sebevraždu. Tato transformace úzce souvisí i s Dagmařiným duševním stavem, stejně jako proměny okolní přírody (viz Zahrada). Funkci tajemného domu (Hodrová, 1994: 73) má Dagmařin rodný dům díky artefaktům umístěným uvnitř. Určitá míra tajemnosti se vписuje i do součástí interiéru, které ji částečně imitují. Jedná se o busty, které stojí na knihovně Halových. Je jich několik, ve vyprávění působí poněkud nepatřičně, zvláště pak, když si o nich Dagmar coby dítě nechává vyprávět od matky a dopodrobna zná životopisy portrétovaných, jako by „hlavy“ velikánů, které busty představují, ožívaly. Přítomnost těchto „dekorací“ se zvýznamní v době, kdy do děje vstupuje Vít Havel, jakožto syn jedné z oněch „hlav“. Na konci novely se jeden artefakt, přítomný v domě po celý Dagmařin život jako němý společník zživotní v podobě syna, který přichází s dopisem, jehož přečtení způsobí tragický bod obratu.

Dalším motivem, kterým je nezbytné se zabývat je topos vchodu. Symbolizuje místo spjaté s průchodem z jednoho světa do druhého. Už od počátku víme, že nad dveřmi visí černá tabulka s nápisem MUDr. Jan Hala – Dagmařina studia v Praze znamenají únik z tohoto rodného světa, nad kterým je vztyčen atribut černé tabulky, která je zároveň symbolem neměnnosti stavu věcí budoucích. Kdyby se Dagmar narodila jako muž, jmenovala by se jistě Jan a tabulka by se nemusela měnit, stejně jako se nemusela měnit, když její otec převzal venkovskou praxi po svém otci. (Benešová, 1956: 303) Návrat a průnik těmito dveřmi zpět znamená pro Dagmar životní rezignaci, návrat k maloměstskému životu, kterým Dagmar pohrdá. Tento vchod neslouží k překročení hranic, pouze k přechodu mezi dvěma světy – mezi vesnickou svazující normou a jistotou a svobodnou velkoměstskou množinou možností – vedoucích k úspěchu či zkáze.

Vchod k překročení hranic však v novele existuje a to v těsné blízkosti domu. Dům je obklopen zahradou a ta je obehnaná vysokým laťovým plotem, ve kterém je zamčená zahradní branka. Ta symbolizuje onen přechod z jednoho stavu k druhému, ze známého do neznámého, a nakonec ze života k smrti. Zde Dagmar vykoná akt překročení svých hranic životních. Zámek na brance je sice zrezivělý, ale pevně drží Dagmařiným slibem, že se nikdy nepokusí vrátka otevřít. Tento slib transformuje zahradní branku na „nepřístupný vchod“

(Hodrová, 1994: 112). Představuje jakési zakázané území, hranice, které se nesmí překročit, ve skutečnosti „past“ (Hodrová, 1994: 112), ze které není úniku. Jedině za předpokladu porušení slibu, který je Dagmaře vzácnější než vlastní život.

Zahrada by však měla fungovat jako idylické místo (Hodrová, 1994 : 27). Zprvu je to opravdu „zahrada lásky“ (Hodrová, 1994 : 27), místo setkávání Dagmar a Ludvíka, je to také místo, kam Dagmar chodí snít – k laťovému plotu s výhledem na řeku. Stejně jako transformace domova v místo soužení a neporozumění i zahrada proměňuje svůj charakter a obojí koresponduje se změnou vnitřního stavu hrdinky. V zahradě Dagmar zároveň začne o všem pochybovat, na tomto místě sdělí Ludvíkovi, že nemá ráda nikoho. Čte zde zraňující psaní a je svedena Vítem Havlem. Zahrada se z ráje mění na očištěc – symbol labyrintu a hledání (Hodrová, 1994: 21), z kterého je cesta ven pouze po vážném sebezapření, které je chápáno jako absolutní selhání.

4 Myšky

4.1 Dějová stavba

„Ve skutečnosti nelze tak zcela prožívat ani tragedie ani selanky. A stejně střízlivé poučení hovoří i z případu hrdinčina v povídce titulní, kde venkovská učitelka začátečnice, drsně vysazená z chladnouceho hnízda rodinného, by se chtěla hrát nadšením z nového povolání a zatím stěží unikne nástrahám vesnické samoty.“ (Sezima, 1930: 93)

Povídka *Myšky* dala název i celé sbírce. Je z raných textů ten nejdelší, neboť děj se komplikuje, mimo jiné účastí množiny postav. Zároveň se odehrává na více místech. Syžet má tento text jasně daný: expozici tvoří popis idylického dětství, portrét otce a vzpomínka na matku. Kolize nastává v momentě, kdy se Janin otec rozhodne znovu oženit a do děje vstupuje novomanželka Žofinka. Pro Janu se tím změní mnohé – dokončuje ústav a odchází do vesnické školy jako učitelka. Krize přichází v podobě komplikovaného vztahu k místnímu statkáři Veletovi. Jana nyní podřizuje naivně celý svůj život právě jemu. Peripetii způsobí poznání pravdy o Veletovi zapříčiňující tragický obrat, Jana se pokusí o sebevraždu, závěrem povídky je však prozření. Hrdinka na konci svých sil volí odchod ze světa, ale na rozdíl od Dagmar se vzchopí, otřes i sebevražedný pokus přežije. V tomto otřesu nachází velkou sílu k životu a jeho nový smysl. V porovnání s Dagmar se jedná o životaschopnou dívku s velkou chutí žít a ze života se radovat. Dramatická technika, která je v povídce *Hladina* potlačena zde tvoří spolu s vyprávěním dva základní narativní postupy. V pozadí příběhu spisovatelka vykresluje skryté manželské drama. Jedná se v podstatě o milostný trojúhelník, ale stejně jako v případě Dagmar se čtenář nedozvídá, co se odehrává v pozadí, protože autorka neumožňuje hlavním hrdinkám do tohoto zákulisí nahlédnout.

4.2 Postavy *Myšek*

Povídka *Myšky* začíná podrobným popisem pana berního Parmy, kterému jeho dcera říká něžně Majoránku. Už první věta nám ho celkem jasně zařazuje: „Pan Emil Parma, berní, poslední z rodu Biedermayerů, jak říkávali mladí praktikanti, byl oblíben i vážen, neboť byl družným a příjemným společníkem a nedovedl nikomu říci nevlídného slova ani v úřadě ani v soukromí.“ (Benešová, 1927: 135)

Jedná se tu zřejmě o mluvící jméno, protože parma je druhový název nedravé ryby. I pan berní Parma proplouvá životními situacemi bez zbytečného odporu a námahy – „nedravě“, ale také se nakonec chytí na návnadu mladé ženy a své pošetilosti. Pan Parma se velice dobře strojí, k jeho atributům patří černý plášť a dvě hůlky: jedna tenká, zdobená – do

zaměstnání, a druhá pevnější, z citrónového dřeva – na vycházky. Navenek tedy působí vždy elegantně, úslužně, mile a upraveně. Ve skutečnosti jsou tyto vlastnosti jen povrchové. Podstatné nejspíš naznačuje spojení: „poslední z rodu Biedermayerů“. Jak si ale vykládat konotace v něm obsažené? Naráží se na časy měšťské šlechty, užitého umění, krásy a pohodlí rodinného krbu. Také na dobu neměnných pravd. Pan Parma moudře udílí rady svému okolí a sám je snad považuje za platné: „Ano, ano, mluvil důrazně, mladý člověk nepotřebuje nic jiného než veselou mysl, a všude je mu dobře. Jakmile začne se škarohlídstvím a se světobolem nebo dokonce s ironií může být knížetem a žít v Paříži, radosti nemá v sobě ani kolem sebe...“ (Benešová, 1927: 169) Stejně povrchní je i ve vztazích. Vlastní dceru neváhá obětovat svému pohodlí s novou ženou. Její „odstranění“ však probíhá nenápadně, s navenek dobrými úmysly zajistit dceři postavení ve společnosti. Ale ani Parmovi nevychází vše podle představ. Při rozmluvě s Janou prokazuje autorka nepřímou jeho sobeckost a vypočítavost týkající se sňatku: „Nikdy jsem se nezahodil. Tvoje zemřelá maminka byla dcerou po hejtmanovi, tvoje budoucí maminka je dcerou po majorovi.“ (Benešová, 1927: 138) Janě o nastávající svatbě řekne až velmi pozdě. Nevěsta Žofinka, která je sotva o pár let starší než dcera, však není osobou tak nezištnou, jak se zdá. Má své tajemství, které neprozřetelně vyjeví Janě.

„V té chvíli nebyla macecha již chudým smutným sirotkem, který došel po zlých útrapách zaslouženého štěstí, byla chladnou, rouhavou vetřelkyní, která se posmívá místo díky a spílá místo pokory.“ (Benešová, 1927: 155) Přiznává se k nenávisti k otci, ke své osamělosti a marným nadějím. Nečasově předznamenává životní zkušenosti, které Jana získá v Lučinách: „Ale mne nesud, dokud ti život očí neotevře...“ (Benešová, 1927: 156) Toto je po smrti matky pro Janu další životní zklamání, protože doufala, že alespoň otec je šťasten. Stejně jako on pošetile věří, že lidé jsou takoví, jak se jeví, ale zároveň, že jsou takoví, jakými mají být. I oslovování Žofie se v Janině mysli promění – nejprve jí říkala Žofinka, později maminka – jak si tatínek přál, nyní je to ale pouze macecha a v lepším případě Žofie. Předtím než si vzala pana Parmu, byla švadlenou a také oblékala mrtvé do rakve. Tento motiv rukou, které na Janu sahají v momentě citového otevření, spojuje Žofii s další pro Janu osudovou postavou, paní Veletovou – obě také za Janou samy přijdou a obě kladou Janě ruce na ramena a kolem krku, aby zdůraznily své vyprávění. Janin dojem z rukou je vždy negativní. Jedny jsou ledové, druhé kostnaté.

Jako jediná skutečně kladná postava se v povídce jeví Vojtěch Urban – Jenička ho poprvé spatří u laťového plotu, který představuje klíčový, propojující motiv všech tří povídek. Během tohoto setkání působí velmi zatrpkle, ačkoli mezi ním a Janou se vytvoří jisté

spiklenecké pouto. Dá Janě mnoho užitečných rad o fungování mezilidských vztahů v novém působišti. Jana má bydlet v pokoji, který předtím obýval on, čímž se jejich světy částečně propojí, ale nejen předměty, ale i stálými obyvateli tohoto prostoru – myškami, které daly název povídce i celé sbírce. Jsou velmi důležitým článkem v celém příběhu. Jana z nich má strach, Urban však míní: „Nebojte se myšek, bojte se lidí. Ano, lidí se bojte...“ (Benešová, 1927: 168)

Už první den v Lučinách přdestře charaktery postav velice přesně a předznamená skutečný zlom nejen v Janině životě, protože i ona svým příchodem a pobytem změní životy druhých.

Pan nadučitel dává zpočátku najevo své pohrdání ženou učitelkou a dost možná i ženami vůbec. Je vykreslen sice okrajově, ale sehraje důležitou roli právě díky své nesenášenlivé povaze. Disponuje sumou pouček o praktickém životě – kterak utírat prach, kdy je větrání smrtelné a tak podobně. Škola zde „žije“ pod jeho vedením a dokonce i nádobky s inkoustem jsou označeny štítky s nápisem „jed“. Nelze než slepě přijímat učitelovy nároky a nepsané zákony.

V rámci seznamování s „důležitými lidmi“ se poprvé na scéně objevuje postava paní Veletové, poprvé novou učitelkou chybně identifikovaná, neboť ji vůbec nenapadlo, že by to mohla být paní správcová. K omylu dojde ještě jednou a dopustí se ho Žofie během návštěvy u Veletů. (Správcová je tu popsána celkem detailně, ale důkladný naturalistický popis si autorka ponechala až na dobu Janiny první návštěvy u Veletových). Spolu s touto chybně identifikovanou ženou se na scéně poprvé objeví i klíčový předmětný motiv syžetu – starosvětský černý koš, který měla Veletová na ruce. „Bůh ví, odkud se vracela...“ řekla Jana. (Benešová, 1927: 167) Dokonce i pan Parma označil ženu za služku, která je dlouho v domě a nabyla více práv, než se sluší. (Benešová, 1927, 167) Podruhé se Jana s touto ženou setkává během oficiální návštěvy v domě, kam je pozvána jejím manželem.

První den v Lučinách ale posvěti ještě jeden spiklenecký vztah – do hospody, přímo do zasmušilé společnosti Urbana, Parmy a Jany, vtrhne statkář Veleta. Má vzhled uhrančivého hrdiny – silný, vysoký, vousatý. Jeho poznávací atribut představuje „panamský klobouk s jasně fialovou, křiklavou stuhou.“ (Benešová, 1927: 173) Je to atribut mužnosti, fialová stuha pak značí rozvernost, životní radost. Patrná je jistá nevraživost mezi ním a Urbanem.

Jana během prvního dne v Lučinách pochopí mnohé. Poznává pravou tvář svého otce-ubožáka, který jen opakuje svá moudra v domnění, že jsou obecně pravdivá a nestydí se je stále předkládat své dceři. („Každý úřad nese v sobě i své uspokojení i rozum, kterého je

k němu třeba. Toto je staré slovo a moudré slovo. Je mnoho nespokojených a nešťastných lidí na světě, ale těm se nesmí věřit. Já jsem poznal, že hodný člověk nebývá nikdy nešťastný [...] neštěstí si připravují lidé sami, buď lehkomyšlností, nebo pýchou.“ (Benešová, 1927: 171) Svou dceru svěřuje do péče Veletovi právě on, aniž tuší, že se takto dává do pohybu sled osudných událostí. Veleta je v první těžké chvíli nablízku a od té doby se vídají s novou učitelkou již pravidelně. Vzniká mezi nimi milostné pouto; nezkušená Jana oceňuje hrdinství a dobrotu muže ještě víc poté, co pozná jeho neutěšený domov. Jejich bližší vztah v prostředí vesnice se v podstatě legitimizuje díky Veletově dcerce Jarmilce, která právě nastoupila do školy a k nové učitelce přilne. Na pohled tvoří Jana, Veleta a Jarmilka idylickou trojici, které však není požehnáno, neboť otec a dcera, kteří se přimkli k Janě, sdílí svůj právoplatný domov s někým jiným. Při jeho první návštěvě poznává Jana v chybně identifikované ženě manželku muže, do něhož se zamilovala a zestárlé zubožené ženě vlastně ukradla manžela i jedinou dceru. Autorka při popisu až naturalistickém, neopomněla zdůraznit přeskakující hlas, bezzubé dásně a pleš. Krutě nastavila paní Veletové zrcadlo vedle mladičké Jany. Veletová však nepřestává být postava s tajemstvím, jak ještě rozvedeme v kapitole Prostor. Během zmíněné návštěvy tak jako mnohé v povídce zaznamenané z hlediska zamilované dívky, se neprozradí nic z toho, co zchátralá žena prožila a prožívá. Muž se k ní chová chladně, Jana přihlíží scénám z manželského života mlčky, neschopna reakce. Veletová se jí zdá směšná, zato Veleta v ní v tomto neutěšeném prostředí probouzí nepoznané city. Překvapení nastává cestou z návštěvy – ze tmy se vynoří postava ženy s malým dítětem a ukazuje ho Janě se slovy: „Podívejte se, slečinko, jak vypadá malý Jaromírek!“ Veleta ženu odežene a nic nechápající dívku poprvé políbí.

Jak je vidno Jana vnímá všechny postavy kolem sebe ze svého hlediska a jak se ukáže – v opačném světle. Veleta jednoznačně živočišný, rozháraný muž, který má po vsi několik nemanželských dětí, o které se nezajímá, se jí jeví jako hrdina. Tvrdí, že Jana ho změnila a fakt, že s ní chtěl odejít, potvrdí i Veletová, když přijde Janě oznámit, co podnikla na obranu manželské cti. Mohlo by se jednat i o pokus sebezáchrany pomocí tak nezištně dobré bytosti jakou ztělesňuje v povídce Jana. Veletova postava však vzbuzuje dojem hranosti. Nelze spolehlivě rozeznat, kdy je upřímný. Tento člověk dobře ví, jak se chovat v různých situacích, a i tím si získá novou oběť. Dívka v Janině postavení – opuštěná, nezkušená v cizím prostředí bez možnosti návratu domů, podlehne snadno jedinému člověku z vesnice, který je na ní hodný a projeví o ní zájem. Ani po návštěvě v jeho domě dívka nerozeznává Veletovy tvrdé povahové rysy. Převládá dojem upřímnosti a nezištnosti.

Veletovou považuje Jana za služebnou, nehodnou slušného slova a lituje Veletu, že musí žít po jejím boku. Jak se však ukáže, šlo ve skutečnosti o dobračku, která se dokonce starala o všechny malé Jaromírky – nemanželské Veletovy děti. Při všech deziluzivních odhaleních zbývají jen myšky, které s Janou sdílely její život v samotě pokoje jako její „spolubydlící“. Na rozdíl od Veletové nebo Parmy, redukovala autorka přímou charakteristiku ústřední postavy na minimum. Jana Parmová stejně jako Dagmar Halová z *Hladiny*, kromě ústřední role má též v textu funkci reflektora.²² (Stanzel, 1988: 63) Proto zůstávají mnohé okolnosti příběhu manželské nevěry skryty a ani po konečném odhalení ne plně pochopeny.

Hrdinka *Myšek* má tendenci v kritických situacích jednat citově, řekněme labilně. Po smrti matky Janino okolí označuje její reakce za přehnané: „Truchlila o ni tak, že i profesori napomínali ji k mírnosti a družky s ní chodily střídavě na procházky, nechtějice ji nechat o samotě.“ (Benešová, 1927: 136) První zmínka o sebevraždě je zde podávána s mírnou nadsázkou, protože jde o strach z nesložení závěrečné zkoušky: „A hanba půjde s mou památkou. Propadnu, beznadějně propadnu ze čtyř nejdůležitějších předmětů... Ale já aspoň o této hanbě nebudu vědět... Utopím se, utopím...“ (Benešová, 1927: 146) Další komplikovanou životní situaci, která nastane o několik měsíců později, řeší Jana naprosto iracionálně. V momentě největšího zklamání se snaží slepě uniknout. Jediné východisko spatřuje v sebezničení. Toto zkratovité jednání způsobí, že zvolí ve svém zmatení jako prostředek usmrcení červený inkoust, tedy jednu z lahviček s pečlivě nalepeným štítkem s nápisem „jed“. Racionální postava by si určitě ověřila pravdivost tohoto tvrzení vzhledem k nadučitelově svérázné povaze. Během sebedestrukce ještě zbrkle vylije poslední kapky inkoustu na zbývající cukr – pro myšky. Motiv společné sebevraždy tak stvrzuje silné pouto, které se vytvořilo mezi Janou a zvířátky. Situace se jeví v podání Benešové jako výrazně absurdní – venkovská učitelka chce spáchat sebevraždu pomocí školního inkoustu a s sebou bere jediné bytosti, na kterých jí záleží. Podstatnější absurdnost ovšem tkví v prostředí vesnice a v složitých vztazích, které dívku k tak zoufalému činu dohnaly.

Musíme však zmínit též důležitý posun ve vývoji postavy. Ze začátku ustrašená „nehrdinka“ přichází do nového zaměstnání plna pozitivního odhodlání. Snaží se pohybovat na prostoru vymezeném profesí. Chybí jí však dostatek pozorovacího talentu. Pravá podstata a zoufalství se ozřejmí až díky hmatatelným důkazům. Ve chvíli prozření volí smrt, probudí se však s touhou žít. Nachází nový smysl svého života: vrátí se domů, kde bude užitečná. Bolestná životní zkušenost ji nesmetla. (Na rozdíl od Dagmar z *Hladiny*). Činí naopak nová

²² „Nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy, kterou na rozdíl od vypravěče nazýváme reflektorem.“ (Stanzel, 1988: 63)

rozhodnutí s větší touhou po sebeuplatnění než kdy dříve. Začíná jednat, odchází z Lučin a napraví svůj vztah s paní Veletovou. Dramatický oblouk dospěl k střízlivému doznání, když se Jana svěruje nadučiteli: „Byla jsem větším dítětem než mí žáci, i každému výhruznému nápisu jsem věřila.“ (Benešová, 1927: 242)

4.3 Prostor a čas

Děj je vyprávěn chronologicky a jedná se o časové období kratší než rok. Dějiště tvoří ústřední prostor u próz Boženy Benešové – maloměsto a vesnice. Izolované prostory²³ s mnoha společnými vlastnostmi, jejichž obraz podává Benešová naprosto autenticky. Autorka však nikde nezachycuje lokální odstín, nefotografuje, neportrétuje. Nešlo jí o místní snímek ani o momentku žánrových figurek, ale o to, zhustit do zkumavky příběhu samu trest maloměšťáctví, které falšuje hodnoty, vydává šosáctví za tradici, úzkoprsost za charakter, lenost srdce za dobrotu.“ (Pujmanová, 1935: 4)

Jana odchází do vesnice jménem Lučiny, která ji přivítá svým idylickým vzezřením: „Před každým stavením bylo položeno silné prkno nebo hrubě tesaná kláda, která byla můstkem, takže potok vypadal, jako by tekł pod širokou mříží. A v mezerách této mříže bylo plno hus a kachen krásně lesklých na slunci a tak krotkých, že se ani trochu neplašily při hrčení kol a praskotu biče. Byl to veselý pohled. Ani chalupy nebyly smutné, zářily čistou omítkou a před každou stál ořech nebo jabloň bohatá, až se větve prohýbaly.“ (Benešová, 1927: 157) I toto místo částečně splňuje požadavky představ o idylickém místě 19. století. – jedná se o prostor uzavřený, takřka ostrovního charakteru (z Lučin je všude daleko) a není to město – první setkání s obyvateli však napovídá, že se nebude jednat o idylický žánr. Vyskytuje se zde pluritopičnost (Hodrová, 1994: 29), protože Jana cestuje z rodného města na ves za zaměstnáním a i tímto přesunem nastávají v jejím životě podstatné změny. Opouští poprvé domov, přesun je vnímán jako přechod ze známého do neznámého světa. „Postavy se v idylickém prostoru pohybují dvojitým způsobem: vstupují do něj a pak se pohybují toliko v něm, přitom po drahách, které rovněž už patří k tomuto místu a které bychom mohli přirovnat k figurkám na hrací desce.“ (Hodrová, 1994: 29). Přesně takto se v Lučinách pohybuje zpočátku i Jana, která musí s otcem nejprve vykonat návštěvy významných lidí: u pana nadučitele, starosty, faráře, správce a u prvního radního. Návštěvy však neproběhnou podle představ pana Parmy a tak se prostor z idylického začíná měnit na místo s tajemstvím. Motiv tajemství úzce souvisí s charakterem vesnice – uzavřeného prostoru, domy se dědí

²³ Izolovanost prostoru vesnice spočívá v neměnném počtu obyvatel a zároveň nových podnětů. V tomto prostoru nastávají změny jen velmi pomalu, na rozdíl od větších měst, kde se obyvatelé více střídají z různých důvodů, ať už pracovních, sociálních, rodinných atd.

z generace na generaci a obyvatelé tvoří složitou spleť příbuzenských vztahů, ve které jsou nějak ukryty události minulé.

Částečným útočištěm se pro Janu stane její pokoj v komplexu budov a hospodářských stavení patřících ke škole. Pokoj v tomto smyslu nemá osobní, soukromý charakter, protože jeho obyvatel je neustále sledován bystrým okem pana nadučitele: „Ale přejdete-li jednou síní, aniž byste měla střevíce jako na plesu, nebo zazpíváte-li si hlasitě ve svém vlastním pokoji, objeví se po pěti minutách on nebo paní nadučitelová a vy uděláte dobře, nebudete-li naslouchat jejich výkladům.“ (Benešová, 1927: 160) Je to však jedno ze základních míst lidské existence vyzařující vlastní auru tvořenou z myšlenek a pocitů jeho obyvatel. (Hodrová, 1997: 217) I když je místnost naplněna jejím nábytkem a jiného domova již nemá, je zde Jana v podstatě hostem. Přesto je však lépe popsána vnější stránka pokoje – bíle omítnuté zdi jsou porostlé psím vínem. (Benešová, 1927: 158) O vnitřku se nedozvíme mnoho, ale o tajných obyvatelích pokoje ano – tedy o třech myškách, které Janě celý pobyt v Lučinách dělají společnost a nakonec se stanou jedinými spřízněnými bytostmi celé vesnice. Podobně jako v *Hladině* vyplňuje prostor kolem domu zahrada s laťovým plotem, u kterého se Jana setká s odcházejícím učitelem Vojtěchem Urbanem. Za laťový plot se nesmí, je to hranice, kam zakazuje autorita-nadučitel vstupovat. Je to hranice kolem celých Lučin, které představují past, o to záladnější, že ohraničení je neviditelné. Nepsaná pravidla vesnice svazují každého nově příchozího, jenž není vítán. Přesto má být hranice porušena.

Mimo jiné plní zahrada i funkci místa, které je skryté. Užívá ji ten, kdo nechce být viděn, ale i ten, který má nekalé úmysly. Zahrada má být tajnou zkratkou do Janina pokoje pro Veletu: „Očekávej mne ve čtvrtek večer, přijdu nadučitelovou zahradou, abych zbytečné řeči zamezil.“ (Benešová, 1927: 224) Zahrada se náhle pro Janu proměňuje z místa zákazu na místo s nadějí, kterým přijde něco dlouho očekávaného. Opak je ovšem pravdou, protože zahrada vyjeví tajemství, ale v podobě někoho zcela neočekávaného. „Právě ve chvíli, kdy myslí Jenička nejintenzivněji na Jaromíra a kdy domnívá se, *on* že klepe na okno, vykukuje se její erotická desiluse v podobu starobně schýlené, kostnaté jeho ženy o prořídých vlasech a zapadlých rtech, s nevkusným košíkem a s velikým prázdným polevníkem, jak přichází od návštěvy šestinedělčiny.“ (Šalda, 1957: 183)

Protějškem pokoje v Lučinách je Janin rodný dům. V představách nabývá podobu idyly s rodinnými podobiznami. Tu a tam do štěstí novomanželů prosvítají ironické poznámky autorčiny: „Viděla před sebou celý veselý domov, v němž hospodařila Žofinka stejně pečlivě jako dříve vlastní matka: záclony jako padlý sníh, na každém stolku pokrývku,

jednu umělejší druhé²⁴, za okny vybrané květiny, jakých v celém městě žádný jiný pěstitel neměl.“ (Benešová, 1927: 141). Tento symbol nevkusu a staromódnosti odráží poměry v domácnosti. Jistý únik od skutečnosti nevyrovnaného, z poloviny nespokojeného nově uzavřeného manželství, skýtá tedy drobná práce vyšívací, jež je atributem hodné, starostlivé ženy/manželky/matky. Tento idylický obraz domu však už narušila smrt Janiny matky a následně ho zpochybní Žofiino noční přiznání, jak je to ve skutečnosti s jejím vztahem k Janinu otci. „Ale jsou lidé, kteří dobrovolně vešli do žaláře, a konec je s nimi navždy! Je-li jim zoufale, musí si rty rozkousat, a chce-li se jim smát hořkým smíchem, musí jej udusit a otravovat se jím.“ (Benešová, 1927: 155)

Dalším prostorem Janiny Lučinské zkušenosti, kteráž ji dá poznat syrovou stránku života, je dům správce Velety. Mnohokrát jí otec kladl na srdce, aby se seznámila s paní správcovou, že nalezne dobrou přítelkyni ve zdejší samotě. Již první návštěva je interpretačním klíčem k tajemství, které souvisí s domem a rodinou Veletových. Už samotný vchod naznačuje jistou ambivalenci tušenou v předmětech a vzezření objektu. Sešlapané schody do domu vedou kolem výklenku se sochou svatého Jana Nepomuckého – o sočturu je na rozdíl od zbytku stavení dobře postaráno: „[...] hvězdičky kolem jeho hlavy byly nově zlaceny a kmitaly se, neboť u jeho nohou plála rubínová lampička v krvavě probodnuté tmě.“ (Benešová, 1927: 188) Podle legendy byl Nepomuckému vyříznut jazyk a byl svržen do Vltavy, aby nevyzradil zpovědní tajemství. Paní Veletová se o sochu pečlivě stará a sama coby mučednice, setrává po boku svého manžela, přesto, že zná jeho neřesti a viny. Aniž by je vyzradila, plní pravidelně své povinnosti, které považuje za správné²⁵.

Sešlapané schody přivedou Janu do přijímacího pokoje. Toto místo úzce souvisí s postavou paní Veletové, zdevastovaný interiér místnosti koresponduje s jejím vzezřením i duševním stavem. Panuje zde nepořádek, předměty v místnosti jsou rozházeny, vše je staré, ošumělé, neudržované. Pokoj odráží též kam, dospělo toto manželství – ženinu poniženost, oddanost a mužovu lhostejnost. Negativní pocity zesiluje zápach ze zahnívajících jablek, kterých je v koších pod okny plno. Několik věcí v domě Veletových naznačuje osud obyvatel a lze jim připsat symbolický význam. Klavír, obraz a černý koš s víkem. Starý klavír je sice v dezolátním stavu, současně představuje dobu minulou – dobu naděje, Veletovo mládí, štěstí a talent. Jediný nepoškozený předmět je obraz visící nad klavírem – *Splynutí duší* od Maxe Švabinského, který se do daného prostředí vůbec nehodí. Ukáže se, že je to obraz patřící paní

²⁴ S umělými pokrývkami setkáme se později v novele *Don Pedro, don Pablo a Věra Lukášová*. U Benešové jsou háčkové dečky a vůbec samo pletení či háčkování výrazným doplňkem děje. Dobrá žena vždycky háčkuje, ale každá žena u něj myslí na jiné věci. Věřina babička převážně sní o svém mládí, zatímco zde je to kulisa navozující atmosféru pořádané domácnosti.

²⁵ Viz kapitola Postavy; Veletová se stará o nemanželské děti svého muže, kterých má po vsi několik.

Veletové, který dostala darem. Dar, jí připomíná mládí, radost a štěstí mladé novomanželky. Tematicky tedy klavír a obraz spolu souvisejí. Jsou to „pomníky“ zašlých časů. Dvojici klíčových předmětů uzavírá černý ruční koš s víkem, který se v povídce objevil už jednou u osoby chybně identifikované jako služka. Majitelkou je paní Veletová a koš objasňuje ztajenou skutečnost. V koši s víkem nosí paní Veletová svobodným matkám, které svedl její manžel, jídlo a potřebné věci pro novorozence. Prostor pokoje zároveň zkouší Janiny city – Veletová nevzbuzuje ani trochu lítosti, zatímco její manžel v Janě vznítí ještě silnější lásku. V tomto pokoji panuje tedy ambivalence mezi předměty, ale zároveň i skutečnosti jsou zde v očích Jany obráceny: „Janě jí nebylo ani trochu líto. Byla tak nehezka a směšně nepříjemná, že umlčovala soucit i zájem.“ (Benešová, 1927: 195) „Jak je nešťastný, pomyslíla si a se strašidelnou určitostí představila si nyní Veletův život: hlodavý smutek ze zničeného talentu, děsnou poušť v Lučinách, neutěšenou domácnost, směšnou, hloupou, ženu...“ (Benešová, 1927: 197)

Korunní, nadřazený prostor těmto místům je však vesnice. V podstatě zastřešující pojem pro veškeré dosavadní chování jejích obyvatel. Vesnice jako místo pevně ohraničené nepsanými pravidly, jak je zmiňováno výše, nastiňovalo by utopický charakter. Zde se ovšem jedná o pevně semknuté společenství, přičemž členové jsou pouze muži – je to pochopitelné, dobový kontext ani nic jiného nedovoloval. Prakticky to ovšem znamená, že politika společenství nese heslo „lhostejnost“. Nejenže nepodají pomocnou ruku nové mladé učitelce, ale ani manželce správce statku. Všichni znají její tajemství, ale všichni tiše mlčí. Mlčenlivost a neskrývaná lhostejnost jsou atributy této vesnice. „Ano, byla vedena stížnost. Jistá paní zde byla a plakala zde. Řekl jsem jí toto: „Já se ze zásady nestarám o soukromé záležitosti, ale protože si stěžujete na osobu velmi špatně kvalifikovanou, proto se přičiním, aby byla odstraněna z Lučin.““ (Benešová, 1927: 242)

5 Otázky bez odpovědi

5.1 Dějová stavba

Třetí povídka z našeho výběru je velmi krátká, zvláště v porovnání s povídkami *Hladina* a *Myšky*²⁶. Autorka ji dělí na tři části. První část vyplňuje cesta z města do sousední vesnice. Druhá část se odehrává ve vesnici a třetí část popisuje návrat²⁷ zpátky do města. Jednotícím motivem děje je tedy cesta, která funguje jako přemostění – přecházíme zde z města do vesnice. Oblast města je specifikována prostorem rodného domu, vesnice neznámým domem s okolní zahradou. Do prostorů zasahují postavy tří dívek a dvou mužů, přičemž jeden muž je spjat s městem a cestou, druhý pro kontrast s vesnicí a prostorem zahrady. Ženy zde představují tři typy hrdinek. Hana ztělesňuje moderní ženu, angažující se v ženských hnutích, Věra hrdinku opačných názorů. Helena stojí na pomezí těchto dvou světů – její postoj je však rezignující.²⁸

Próza naznačuje pomocí tří hrdinek tři různé generace žen. Vykresleny jsou nepřímou metodou – pomocí rozhovorů, které zahrnují názory všech zúčastněných. Protože je třeba zdůraznit kontrasty, jsou v povídce záměrně vytvořeny protikladné dvojice. V opozici zde fungují postavy i prostor: město a vesnice, postava profesora Hájka a chlapce ze zahrady a pak postavy dívek Věry a Hany. Tyto dvě dívky současně fungují – metaforicky – jako modely „idyla“ a „zlý svět“. „Idyla“ se hodí k Věře, protože její postava je spjata s vesnicí a pozitivními názory, zatímco „zlý svět“ představuje postava Hany, neboť sama tyto negativní názory propaguje coby učitelka i ve škole.

Celý text prostupuje konkretizovaný účel cesty: smlouvat o jablka a vysmlouvat tu nejlepší cenu. Děj povídky je silně potlačen, text se zaměřuje pouze na hovor během cesty, který je doplňován jen Věřinými vhledy. O charakterech postav nám mnohé napoví jejich chování v novém prostředí vesnice. Autorčina metoda zahrnuje nepřímé charakteristiky postav pomocí dialogů a následného komentáře hrdinky Věry²⁹. Situace jsou zde tvořeny záměrně, především aby podtrhly rozdíly mezi hrdinkami. Naděje se vkládá do nové mladé generace, která je privilegovaná a zdá se, že bude umět žít lépe a šťastněji než ta předchozí.

²⁶ Povídka *Otázky bez odpovědi* má pouze šestnáct stran, zatímco *Hladina* osmdesát osm a *Myšky* sto šestnáct.

²⁷ „Motiv návratu je ostatně pro konec velmi příznačný všude tam, kde příběh spočívá na motivu cesty.“ (Hodrová, 2001: 337)

²⁸ Helena stojí na pomezí dvou světů. Řadí se ke druhému typu postav podle rozdělení Liškové: má sice teprve před svatbou, ale po ní ji čeká stejný stereotyp jako ostatní maloměstské poslušné ženy, které se vdaly z touhy po jistotě.

²⁹ Věra v textu funguje stejně jako Dagmar a Jana mimo jiné i jako reflektor. (Stanzel, 1982: 86)

5.2 Postavy Otázek bez odpovědi

V povídce se vyskytuje pět postav – tři dívky a dva muži – s tím, že vyprávění je zprostředkováno postavou Věry. Každá z nich v textu představuje jiný typ hrdinky a jinou generaci. Tématem povídky jsou mezigenerační rozdíly, ilustrované nepřímo během cesty a pomocí rozhovorů mezi dívkami. Mužské postavy doplňují charaktery hrdinek. Jak už bylo zmíněno, Věra má v textu funkci reflektora, a tak i všechny ostatní postavy poznáváme pouze skrze její vnímání.

Postava Věry je určována, tak jak tomu bývá u Benešové často, prostředím. Jde zejména o domácí prostor, kde platí přísná pravidla (viz kapitola Prostor). Vzhledem ke zdůrazněné Věřině mladosti (je jí patnáct let), nezůstává hrdince než poslouchat rady a výchovné řeči ostatních – rodičů, sestry a slečny učitelky: „Svým horkým, ještě nechráněným srdcem narážela pořád o cosi neurčitěho, pouze bolestným chladem citelného, a oči všech velkých lidí jako by jí stále říkaly: Co vlastně chceš? Není opravdu co chtít!“ (Benešová, 1980: 149)

Věra má krásnou starší sestru Helenu, kterou má velice ráda a často sní o její budoucnosti, přestože ji sestra spíše přehlíží: „Budovala pro ni nádherné osudy, ale protože v těchto osudech hrála láska vynikající úlohu, ba protože byly zbudovány pouze na ní, netroufala si o nich promluvit s Helenou. Ukázalo se totiž hned při prvních narážkách jakési nedorozumění, které Věra nedovedla objasnit.“ (Benešová, 1980: 148) Název povídky *Otázky bez odpovědi* poukazuje i na to, jak probíhají sesterské rozhovory. Zprvu panuje mezi dívkami neporozumění, ale jak cesta ubíhá, Věra vycítí příležitost, jak se zeptat na otázky, na které není ve všední dny čas.

Helena přiznává, že: „Mohla jsem mít leccjakou hezkou známost, i jeden auskultant za mnou chodil, a ten se mně dokonce velmi líbil. Ale kam by to vedlo? K rozčilování a nejistotě.“ (Benešová, 1980: 162) Věra pochopí, že její sestra zbaběle vyhledává vztah bez lásky, který by jí zajistil bezstarostnou budoucnost a posvětil odchod z domova. Člověk, který se má stát jejím manželem není krásný, ale ani nikterak charakterní: „Hájek byl čtyřicetiletý profesor, trochu otlý, připlešatělý pán, kterého Věra znala již několik roků. Věděla, že je obáván ve škole a vážen u dívek, které se chtějí provdat, ale jakživa ji nenapadlo, že by mohl zaujat třeba jen Helenčiny myšlenky a dokonce se postavit mezi sestru a osud, který pro ni vysnila.“ (Benešová, 1980: 152)

Helenino přiznání vyvolá ve Věře zmatek a nastává sekvence otázek bez odpovědí, cestou zpět má však Věra odpovědi na všechny. Ptá se Helenky, jestli je šťastná, jestli je jí teskně, jestli se přece vdá a jestli se vdá z lásky? Na otázky ale odpovědi nedostává, a když

už, tak jde o odpověď otázkou. O tolik mladší Věra pronáší věty, které se podstatně dotýkají Helenina nitra, nic ale nezmění na jejím rozhodnutí pro pohodlný život na maloměstě po boku muže s nevalnou pověstí.³⁰

Postava Hany Chotkové, přítelkyně Helenky a bývalé Věřiny učitelky se vyznačuje ironickou skeptičností a neupraveným vzhledem. „Vedle ní šla Hana v hnědém lodenu, s předkloněnými rameny, klátivou chůzí a klobouk příliš malý pro její mohutnou hlavu klonil se žalně k levému uchu. A kdyby byla ještě moudřejší, nechci nikdy vypadat jako ona, pomyslí si Věra rozhodně.“ (Benešová, 1980: 154) Je typická svými moudrými projevy na adresu dívek a žen. Život je podle ní velmi zlý a proto je třeba vystříhat se všech zbytečných těžkostí, protože slovo „marnost“ je klidně možno nahrazovat slovem „hloupost“. Radí Heleně, jak smlouvat o jablka, a ona pak smlouvá přesně podle návodu. Hana přirovnává výhodný nákup jablek k činu stejně tak rozumnému i dobrému jakým může být vaření oběda nebo kritická četba knihy. (Benešová, 1980: 150) Vadí jí, že dnešní ženy žijí iluzemi, zatímco realita jim uniká. Její skepse se natolik vystupňovala, že na svůj život rezignovala, ale stále se zabývá životy cizích. Angažuje se v politice, ve vzdělání, v mnoha ženských hnutích a na vše si vytváří ten správný názor. Kdyby Helena Hájka milovala, varovala by ji před zklamáním, ale tentokrát jí paradoxně vadí Helenino chybné pojmání sňatku – nesnese, aby tento akt nazývala „láska“, zvláště když jde o čistý kalkul. Už od školy měla Hana přezdívku „srdce ledové“. Její osoba vzbuzuje mnoho otázek, na které Věra v závěru odpoví. Otevřeně se ptá slečny, jestli nikdy nemilovala? „Ne, Věro. Nikdy jsem nestála o štěstí, ku kterému bych se měla sklánět. A proto se mně líbí můj život.“ (Benešová, 1980: 163) Je to Věra, kdo pochopí slečnin strach a zbabělost, ale i sestřinu vypočítavost. Sama však ve vesnici prodělala jakousi proměnu, která stvrdila její názorovou jinakost:

Vždyť vy jste byli všichni takoví hrozní na mne. Helenka mě učila doma a přitom se tvářila, jako by sama byla galejním otrokem, a vy jste mě učila samostatnému ženství a přitom se chovala jako jeho oběť, ale nikdo mně neřekl: Věř. Věř, že svět může být krásný a dobrý, věř, že jsou lidé, kteří chtějí dojít vysoko a nebojí se cesty, věř, že je láska k něčemu jinému, než aby zajistila dřímotu po celý život, až dnes on, můj Maximek drahý, černý, který to vše právě tak cítil jako já, a který právě tak čekal na někoho sobě rovného. (Benešová, 1980: 164)

Věra představuje hrdinku nezdolnou – představuje novou generaci: ona i chlapec ze zahrady věří v budoucnost a zbytečně neironizují přítomnost. Věra poznává, že za životem jsou i jiné věci než školní ústav, ženský spolek, vaření a vyšívání. Její naděje se potvrdí, když

³⁰ „Trápí studenty, podlízá inspektorovi, hraje v karty a chodí za sklepníci! Z vypočítavosti si ho bereš, příznej se a netvař se již nikdy jinak!“ (Benešová, 1980: 156)

se setká s někým podobně smýšlejícím. Její sestra také někoho takového potkala, někoho, kdo přistupuje na její pravidla životní hry. Hana nikoho takového nepotká, dokud bude dál trvat na svých nárocích, které ji nedovolují slevovat, pouze láskou pohrdají.

5.3 Prostor

V povídce *Otázky bez odpovědi* funguje cesta jako most mezi dvěma protikladnými světy – městem a vesnicí. Prostor města je naznačen velmi zlehka ve Věřině vzpomínce. Představují ho „procházky vpozdvečer uprášeným městským korzem“ a rodný dům. Dům je prostoupen přísným rodinným řádem, kterému velí rodiče. „Ale protože rodiče byli nervózní a považovali klid za první podmínku domácího míru, nesměla Věra ani zpívat ani hvízdát.“ (Benešová, 1980: 153). Proto se pro Věru funkce rodného domu znásobuje na prostor, kde může vykonávat kreativní činnosti pouze tajně. Zde se vyvíjí Věřina osobnost za silného působení řádné výchovy, přísnosti, přehlíživosti sestry a rodičů a absence přirozenosti: „[...] byl hlavně celý život domácí, nezměnitelný řád, ve kterém měla sestra své místo a ve kterém se nyní ustalovalo i místo Věřino, a to právě pod dohledem („protektorátem!“ říkávala si Věra hořce) Heleniným, ale přes tyto stále a vskutku jaksi protektorské styky cítila Věra pohrdavou nevšimavost při každé důvěrnější zmínce.“ (Benešová, 1980: 149)

Daleká procházka do vesnice se stává pro všechny dívky malou událostí. Cesta je lemována květinami a prostor se z uprášeného korza proměňuje v idylickou krajinu. Vesnice zde funguje jako idylické místo v kontrastu s městem. První dojmy jsou pozitivní – všechny domky vypadají upraveně a úhledně, obyvatelé zdraví nově příchozí s úsměvem. Prostor vesnice je provázán s domem, ve kterém prodávají jablka. Dům obklopuje zahrada a uvnitř domu se nalézá komora, která je „plná čerstvě načesaných, krásně studených jablek, žlutých a zelených, růžově žíhaných i třpytivě rudých, jež utvořily mozaiku na hliněné podlaze.“ (Benešová, 1980: 157) Motiv smlouvání o jablka zastupuje pak významy korespondující s charakteristikami postav. Jablko symbolizuje schopnost poznání a lásky. Podstatné je to, že tyto „plody jako zástupné symboly“ jsou předmětem obchodu – smlouvání, kde se jedná o vyhádání nejlepší ceny. Postava Heleny smlouvá³¹ přesně podle návodu přítelkyně Hany.

Věra nezůstane u obchodování a vydá se do zahrady. Průchod laťovými vrátky představuje akt překročení z jednoho světa do druhého. Věra se ocitá v místě chráněném hradbou stromů: „Středem vedla uzounká pěšina kamsi do neznáma. Věra šla opatrně po

³¹ Tento akt bude později předmět hovoru mezi profesorem Hájkem a Helenou, potvrzuje jí, že vysmlouvá opravdu všechno, včetně jejich pohodlného zasnoubení: „Myslil jsem, že vás potkám u samé vsi, ale vy umíte báječně vyřizovat své záležitosti. Skoncovat své záležitosti, mám-li se vyjádřit přesně a správně. Jsem jist, že vám i tam lidé sami všechno nabídli, ač jsou Slováci cháska prohnaná. Ale jakmile vy ukážete zoubky a našpulíte hubinku, je po rozvaze. Ach, docela konec je s ní!“ (Benešová, 1980: 162)

ní chladným stínem hrušni a jabloní.“ (Benešová, 1980: 158) Vchod (laťová vrátka) a zahrada zde mají důležitý význam. Vizualizace vchodu je provázena puncem tajemna, pěšina vede Věru do neznáma. Na konci se prostor zahrady mění z tajemného místa na zahradu lásky. Věra potkává chlapce, který podpoří všechny její naděje i víru. Místo se transformuje v idylický kout zahrady, krytý před ostatními hradbou stromů. Umělost, ale zároveň nutnost tvoření této scény doplňuje mozaiku prostoru i vyprávění. Setkání s neznámým chlapcem je pro Věru impulsem, potvrzením všeho, co si dosud myslela. Tato epizoda vznítí ve Věře odvahu pevně se hlásit ke svému přesvědčení a názorům. Dvojici pro tento okamžik spojí obrázek spisovatele Gorkého³², který sedí v besídce a píše, zrovna tak jako neznámý chlapec. Díky této představě je ve Věřině mysli nazván jménem Maximek. „Vím, že by se mně lépe s vámi mluvilo a že bych se lépe i dovedl chovat, kdybych byl jinak oblečen, a vy byste snad neřekla, že už musíte jít.“ „Naprosto ne. Mně se líbíte právě tak! Vypadáte jako Gorkij na jednom obrázku, kde sedí v besídce a píše.“ (Benešová, 1980: 159)

Cestou ze zahrady procházejí společně pod starými jabloněmi – v komoře jsou již nasbírané plody těchto stromů, ale tam v zahradě jsou jejich kořeny. Proto je zahradou lásky, v podstatě až s rajskými atributy. Jablko poznání v tomto případě nechutná hořce – jen tomu, kdo si plete lásku a štěstí: „Štěstí a láska jsou dvě různé věci a běda každému, kdo si je pohodlně a podle zaměňuje.“ (Benešová, 1980: 160)

³² Jeden z velmi oblíbených autorů Boženy Benešové.

6 Srovnání – tři syžety, tři hrdinky

„Tři z povídek prvního období naznačují další proměny tohoto žánru u Benešové: *Myšky*, *Světlé vlny* a *Otázky bez odpovědi*. V *Myškách* poprvé přežije hrdinka deziluzi, aniž ztrácí chuť k životu, nebo je poznamenána nějakou osudovou vinou, protože si uchovala se schopností milovat i schopnost vcítit se do druhého; [...] a konečně ve třetí povídce s příznačným názvem *Otázky bez odpovědi*, otištěné pouze časopisecky, objevuje se postava mladinké dívky, jež proti filozofii malých nároků a tiché rezignace, kterou hlásá její životem již zlomená sestra, staví ideál aktivního života a silné, předsudků zbavené lásky.“ (Moldanová, 1976: 56)

Ještě jedna povídka z prvního období se svým významem řadí k těmto třem. Jedná se o povídku *Hladina*, ve které poprvé hrdinka nepřežije nátlak okolností. Díky ní je sbírka *Kruté mládí* pro F. X. Šaldu zlomová. „Benešové mladé ženy jsou lidé velmi osamělí a příkře čestní lidé, myslí přímo, vidí bystře, mluví tvrdě a prohlédají hru; tu hru, za kterou mladá Dagmar Halová platí životem, když ji zradili zároveň milý i přítelkyně a naráz ji srazili do ‚Moravy, široké, líné, a zrádné řeky‘³³ u domova i tak otravného a v životě i tak marném.“ (Pujmanová, 1935: 7)

Marným se stává i život Jany Parmové po zjištění, komu tak slepě důvěřovala. Stejně jako Dagmar se pokusí o sebevraždu. Na rozdíl od ostatních hrdinek próz Benešové v sobě však najde dostatek sil pro nový začátek. Hrdinka Věra v povídce *Otázky bez odpovědi* málem dosahuje stadia rezignace při konfrontaci se skeptickým okolím. Avšak v momentě stagnace přichází okamžik potvrzující všechny předchozí myšlenky – osudové setkání. Věra jako představitelka nové nezdolné generace ztělesňuje sílu a naději pro další ženy, čímž se vymyká z řady mladých dívek, hrdinek spisovatelčiných raných próz.

Pro kontrast tří dívek je důležité shrnout fakt, že zatímco Dagmar z *Hladiny* jako postava neprodělala během textu žádný vývoj, Jana z *Myšek* ano a Věra z *Otázek bez odpovědi* se na konci vrací proměněna a posílena událostmi z cesty, na kterou se vydala ještě na pochybách a s mnoha otázkami bez odpovědí. Všechny tři povídky nepřímou naznačují touhu hrdinek po něčem nespílnitelném – Dagmar chce něco, co by naplnilo její život, ale je jí dopřán jen internátní elitní ústav. Rezignuje na celou svou budoucnost. Pan Parma, aby dceru zaopatřil, nabízí jí čtyřleté studium učitelského ústavu, bohužel Jana se na povolání učitelky

³³ Touto větou novela začíná, ale i končí, naznačuje to jistou kruhovitost, uzavřenost: „Podstatnější se přitom zdá, že se koncový úsek textu realizuje už v jiné úrovni, neboť mezitím se odehrál příběh (řetěz událostí v próze) a postava se vrací tímto příběhem – významovým děním proměněna.“ (Hodrová, 2001: 337) Dagmar prochází proměnou ořesu, který vede k následné sebevraždě.

příliš nehodí. Věře tyto problémy už nedělají příliš starosti. Tento fakt vypovídá mnohé o dobovém kontextu.³⁴

Nutno však podotknout, že specifičnost těchto tří povídek nespočívá pouze v postavách ústředních hrdinek, ale především ve třech různých metodách, které autorka při psaní použila. V povídce *Hladina* se setkáváme s analytickou novelou tvořenou sebereflexivností ústřední postavy, která je v popředí, zatímco syžet milostného trojúhelníku a manželského dramatu zůstává v pozadí. Povídka *Myšky* je zvýrazněna hlavně dramatickou technikou utváření scén. Povídka *Otázky bez odpovědi* je zřetelně kratší než obě předchozí, jde skutečně o krátké vyprávění v časovém úseku jednoho odpoledne a není zde prostor pro analýzu ani pro drama.

³⁴ „Benešová patřila k osamělé ženské generaci na přelomu století, v které odumřely pokrevné, teplé, živočišné svazky s pokolením matek a hospodyň, ale zrovna tak už v ní nebylo dost rozumářské primitivnosti, aby věřila v emancipační recepty a léky. Jest osud všech vybojovaných práv, že, jakmile byla uzákoněna, se stávají z ideálu samozřejmostí, s kterou se počítá, ale nad níž se nejásá, a tahle ženská generace nevěřila, že je rozřešen ženin osud, může-li na Minervu a studovat medicínu; a nikoli z neúcty k ženskému hnutí, ale z upřímného vidění ženské a lidské skutečnosti. (Pujmanová, 1935: 10)

7 Závěr

Těžištěm této práce je představit Boženu Benešovou nejen jako autorku románu *Člověk a válečné trilogie*³⁵, ale i jako autorku mnoha povídek o dívkách, které byly napsány v prvních letech 20. století. „Necháte-li dobu dobou a čtete bez data, podnes platí Benešová předválečných povídek jako básník tragického mládí. To jest: první vášnivé opravdovosti v člověku ještě nepřizpůsobeném, v duši ještě nové, příkré a neobrobené, a kterou zahubí nebo zmrzačí životní mechanismus. Tragika benešovského mládí platí biologicky a není podmíněna datem.“ (Pujmanová, 1935: 10)

Pokusy o analýzu vybraných próz Boženy Benešové prokázaly a konkretizovaly plnost hodnot jejího narativního stylu, které bývají tradičně uváděny: promyšlená výstavba, nepřímá, nicméně vysoce hodnocená charakteristika, smysl pro dramatické znění, potlačení vševědounosti ve prospěch vnitřní perspektivizace či scénického předvedení. Současně se ukázalo, že každá z vybraného vzorku tří próz – byla autorkou ztvárněna rozdílnými způsoby – s použitím jiné strategie. Vždy ale funkčně vzhledem k náročnému tématu psychologickému, které u Benešové není nikdy nazřeno izolovaně – vždy souvisí s okolnostmi, v nichž její postavy žijí, prostřednictvím rodinných okolností, ale i norem v daném historickém kontextu ještě značně i společensky ustrnulými zvláště v prostředí maloměstského a venkovského. Tyto okolnosti však autorka při své soustředěnosti a důslednosti přitom často nevyjadřuje explicitně, ale lze je vyčíst z toho, jak se utvořil a utváří osud jejích postav, jejich hledání, jejich tázání, jejich nenaplněnost atp.

Pokus o analýzu třech próz Boženy Benešové ukázal nejen konstantní rysy, ale i to, že tyto prózy vybočují ze stereotypu opakujících se „frází“, které jsou u ní popsány, ačkoli má jednotu stylu, představuje také jedinečná – variantní řešení: v případě *Hladiny* autorka vnitřní perspektivu zachovává natolik důsledně, že uplatňuje převážně sebereflexivitu hrdinky a její zaujaté stanovisko k postavám, jejichž objektivní reflexe se tak omezuje pouze na přímo vyslovené a vykonané. Syžetově atraktivní motiv – zrada zbožňované přítelkyně a předurčeného snoubence – sice podmíní tragické završení, (sebevraždu dívky s nadmírou složitou povahou) ale zůstává dramaticky nevyužit, překryt neustálým až monotónním Dagmařiným sebezpozorováním. V *Myškách* jsme naopak svědky několika dramatických výstupů, charakteristické jsou scény založené na promluvách, ale i výmluvném mlčení, dramatičnost dotváří i vzájemná konfrontace postav. Díky nim se čtenář stává „divákem“,

³⁵ *Úder*, 1926 – první díl; *Podzemní plameny*, 1929 – druhý díl; *Tragická duha*, 1933 – třetí díl trilogie.

který je sice opět odkázán na dílčí výseky a nápovědi, ale má možnost prohlédnout (více či méně) hrdinčinou zaslepenou iluzí. Próza tu získává napětí a osudové ohrožení ústřední postavy mimořádnou závažností.

Tři povídky prvního tvůrčího období, které jsme si zvolili k prozkoumání, přinášejí různé typy mladých a mladistvých ženských postav a různé vhledy do jejich osudů, které se v čase vyprávěných dějů nějak (až tragicky) rozuzlily nebo (v případě prózy *Otázek bez odpovědi*) se odehrálo cosi, co naopak hrdinku povzbudilo bez toho, aby prožila tragickou zkušenost. Krátká próza *Otázky bez odpovědi* je vzhledem k *Hladině* a *Myškám* výrazná svou časovou ohraničeností, dějovou oproštěností a celkovou elementaritou. Pomocí motivu cesty dochází ke konfrontacím mezi postavami, čímž je próza převážně tvořena. Nicméně i v takto malé časové ploše se autorce podařilo vyjádřit mnohé z lidských iluzí a deziluzí svého času a nabídnout pozitivní možnost spojenou s časem dospívání.

8 Soupis literatury

8.1 Prameny:

Benešová, Božena (1956). Hladina. In Honzík, Jiří (ed.). *Dílo Boženy Benešové. Svazek 4, Rouhači a oblouzení a jiné povídky*. Praha: Československý spisovatel.

Benešová, Božena (1927). *Myšky*. Turnov: Müller a spol.

Benešová, Božena (1980). Otázky bez odpovědi. In Moldanová, Dobrava (ed.). *Hluchavky Povídky o dívkách z přelomu století*. Praha: Albatros.

8.2 Odborná literatura:

Freud, Sigmund (1969). Zlomek analýsy případu hysterie. In Kučera, Otakar (ed.). *Vybrané spisy II*. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství.

Heczková, Libuše (2010). 1905 Ornamenty revoluce. In Papoušek, Vladimír et al. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia.

Hodrová, Daniela. (1987) Sebereflexivní román. In Zeman, Milan (ed.). *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel.

Hodrová, Daniela. (1994). *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press.

Hodrová, Daniela (1997). Smysl pokoje. In Hodrová, Daniela et al. *Poetika míst*. Jinočany: H&H.

Hodrová, Daniela (2001). *...na okraji chaosu.../ Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst

Lišková, Věra (1945) Význam temat mládí a dětství u Boženy Benešové. In Součková, Milada a Havránek, Bohuslav (eds.). *Posmrtný dolitek z prací Věry Liškové*. Praha: Melantrich.

Moldanová, Dobrava. (1976) *Božena Benešová*. Praha: Melantrich.

Moldanová, Dobrava. (2011). *Na písčítých půdách*, Praha: Agentura Pankrác s.r.o.

Píša, Antonín Matěj (1969). Božena Benešová (Oblouzení). In Píšová, Marie (ed.). *Dvacátá léta: kritiky a stati*. Praha: Československý spisovatel.

Pujmanová, Marie (1935). *Božena Benešová*. Praha: František Borový.

Pynsent, Robert Burton (1996). Český antisemitismus v první polovici dvacátého století. In Moldanová, Dobrava (ed.). *Žena – jazyk – literatura: sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996*. Ústí nad Labem: UJEP.

Sezima, Karel (1930). *Masky a modely*. Praha: Josef R. Vilímek.

Stanzel, Franz Karl (1988). *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon.

Šalda, František Xaver (1957). *Kritické projevy 10: 1917 – 1918*. Praha: Československý spisovatel.

Vlašín, Štěpán (1972). Doslov. In Benešová, Božena. *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. Praha: Československý spisovatel