

**UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Bc. Štěpánka Kastnerová

Univerzita Pardubice
Filozofická fakulta

Performativita a performance v české literatuře 20. století

Bc. Štěpánka Kastnerová

Diplomová práce

2020

Prohlášení autora

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 14. 8. 2020.

Štěpánka Kastnerová

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Vladanu Hanulíkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné připomínky při zpracování této diplomové práce a za velmi vstřícný přístup. Dále také všem učitelům, kteří mě magisterským studiem provedli a jejichž podnětné semináře pomohli, díky získaným znalostem a inspiracím, uskutečnit tuto akademickou práci.

Anotace

Práce bude spočívat v analýze českého literárního korpusu humoristické literatury dvacátého století. Cílem je stanovit specifika užívaných sémiotických znaků, definovat podstatu genderové performativity jazyka, literárních i jiných textů a definovat, jakou roli hrají při reprezentaci a utváření feminity a maskulinity. Klíčovou otázkou, která prolíná prací, je pak snaha zodpovědět hlavní badatelský problém: Jak autoři a autorky v dílech vytváří performativ feminity a maskulinity a zdali se styl jejich psaní liší.

Klíčová slova

Gender, maskulinita, feminita, performativita, performance, humoristická próza, literatura 20. století, vývoj české literatury.

Title

Performativity and performance in Czech literature of the 20th century

Annotation

The work will consist of an analysis of the Czech literary corpus of humorous literature of the 20th century. The aim is to determine the specifics of the used semiotic features, to define the essence of gender performativity of language, literary and other texts and to define what role they play in the representation and formation of femininity and masculinity. The key question that permeates the work is the effort to answer the main research problem: How do authors create performances of femininity and masculinity in their works and whether the style of their writing differs.

Keywords

Gender, masculinity, femininity, performativity, humorous prose, literature of 20th century, development of Czech literature

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Cíle.....	3
3. Metody.....	4
4. Teoretická východiska.....	5
4.1. Genderový performativ.....	5
4.2. Performativ v literatuře.....	8
5. Analytická část.....	9
5.1. Počátek století.....	10
5.1.1. Popelka Biliánová.....	10
5.1.2. Ignát Herrmann.....	21
5.2. Třicátá/čtyřicátá léta.....	37
5.2.1. Fan Vavřincová.....	37
5.2.2. Zdeněk Jirotka.....	46
5.3. Šedesátá léta.....	64
5.3.1. Zdena Salivarová.....	64
5.3.2. Milan Kundera.....	78
5.4. Konec století.....	90
5.4.1. Irena Obermannová.....	90
5.4.2. Michal Viewegh.....	96
6. Závěr.....	104
7. Seznam použité literatury.....	117
8. Resumé.....	122

1. Úvod

Jelikož je tato práce završením několika let studia filozofie a kulturních studií, člověk by se měl v průběhu let, kromě získaných znalostí a přístupů k historii i realitě, zabývat tím, co ho jako jedince utváří. Mimo toho také svoji individualitu a odlišnosti konfrontovat se správností fungování světa, společnosti a kultury.

Takové motivace nás přivádí k naší akademické práci, která má odpovědět na otázku, jakým způsobem autoři a autorky v dílech tvoří performativ feminity a maskulinity prostřednictvím svých poetik a postav a zdali se styl jejich psaní z genderového hlediska nějak liší. Kromě toho nás také bude zajímat porovnání feminity a maskulinity fikčních světů s konstrukty ženství a mužství ve skutečném světě, a to proto, že takové sociální konstrukty jsou součástí fungování, chování a komunikace mužů a žen.

Jak je z hlediska utváření jedince toto téma důležité? Člověk, totiž vnímá významy a vzorce chování prostřednictvím kultury, která je utvářena skrze média a společnost. Ty se navzájem ovlivňují a vytváří koloběh přijatelných norem, podle kterých se lidi řídí. Možnost vystoupit ze zajetých kolejí mají jedinci buď prostřednictvím reálných činů – ty ale změni pouze životní cestu jedince, popř. jeho okolí, pro společenské změny je však nutné vlastnit nástroje veřejného vlivu (například politickou, náboženskou či vzdělávací funkci) či mít prostor v rámci nějakého druhu mediální platformy. Jednou z nejvýraznějších kulturních platform 20. století je literatura. Ta nemusí sloužit pouze k pobavení čtenářů (v případě filmového zpracování děl i diváků), ale rovněž také účelům společenské změny. V narativích fikční literatury je totiž možné vytvářet realitě odlišné funkční systémy, které pak mohou zasadit do společnosti nové myšlenkové schéma. To je koneckonců důvod, proč se totalitní režimy tolik brání literární tematické otevřenosti. V rovině fikčního světa jsme navíc prostor pro vytváření nových významů ještě podpořili kategorií humoru, která umožňuje překračování běžných hranic.

V tomto smyslu se pro hlubší ilustraci myšlenky o spojení prózy s humorem odkážeme na slova George Herberta Meada, který se ve svém díle *Mind, Self and Society*¹ vyjádřil, že normální společenský život vyžaduje, abychom zaujímali postoje druhých lidí, neustále si představovali, jak se ostatní cítí a jak se na sebe dívají. Tento postoj podle Meada poskytuje základnu pro společenský život. Humorem se však osvobozujeme od obvyklých omezení společenské empatie, protože cíl naší zábavy se na okamžik stává pouhým objektem, nikoliv

¹ MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1967. s. 206.

morálně danou bariérou, kterou bychom ctili za běžné situace.² To v našem případě znamená, že vytváření nových sociálních konstruktů je možné nejen díky fikčnímu světu, ale navíc, že je povahou humoru ještě podpořeno porušování a zesměšňování společenských pravidel v samotném imaginativním rámci.

Pokusíme se tedy zjistit, jak sociální konstrukty feminity a maskulinity v reálném světě ovlivňují samotné autory a jak následně jejich poetiky zase ovlivňují čtenáře, potažmo přispívají k určitému kulturnímu obrazu mužství a ženství.

² MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1967. s. 206.

2. Cíle

Cílem naší diplomové práce je zjistit, (1) jak gender funguje v ovlivňování samotných autorů a autorek a (2) jak následně spisovatelé prostřednictvím svých poetik ve smyslu konstruování feminity a maskulinity ovlivňují naši kulturu a smýšlení o mužích a ženách. Reflektovat budeme i (3) snahu autorů z takových archetypálních konstruktů reálného světa a kultury vystoupit, aby přispěli k vytvoření nové podoby vzorců chování mužů a žen.

Z těchto záměrů vyvstávají tři hlavní hypotézy:

- 1) Je rozdíl mezi tím, jak píšou ženy a jak píšou muži?
- 2) Jakým způsobem ve svých poetikách budují feminitu a maskulinitu?
- 3) Překračují konstitutivní normy maskulinity a feminity v reálném světě?

Pokusíme se tedy stanovit specifika užívaných sémiotických znaků, definovat podstatu genderové performativity, performance a abektivnost literárních textů a definovat, jakou roli hrají při reprezentaci a utváření feminity a maskulinity. To budeme sledovat s vývojem času 20. století. Vedlejším zaměřením zvolené kategorie humorné prózy pak bude, jakým způsobem autoři ve službách genderu pracují s humorem (z hlediska poetiky i promluvy).

Stejně tak jako Jacques Derrida³ definoval znak, který získává význam z pozice vůči ostatním znakům, pak vidím ve srovnávání děl mezi sebou, napříč dobou a v rámci genderového performativu potenciál zjistit charakteristické projevy toho, čím je pro naši společnost utvářena feminita a maskulinita, kterou autoři v dílech reflektují. Výběr humorných děl pak souvisí s možnostmi, které humor jako kategorie nabízí, tedy překračování společenských mezí, které by jinak spisovatele mohly v poetice více omezovat.

³ DERRIDA, J. *Texty k dekonstrukci*. Praha: Archa, 1993.

3. Metody

Ke zjištění hypotéz využiji v akademické práci:

- 1) Interpretační analýzu vybraného vzorku děl českých autorů a autorek 20. století
- 2) Aplikaci sekundární odborné literatury, kterou propojím s primární literaturou
- 3) Dekonstrukci
- 4) Komparaci děl jednotlivých autorů
- 5) Komparaci konstruktů feminity a maskulinity v narativech s reálnými performancemi a performativy genderu
- 6) Diachronní metodu

4. Teoretická východiska

Vzhledem k technice, kterou budeme v práci aplikovat, tedy přímého propojování vlastní interpretace primární literatury s teorií sekundární literatury, není nutné předem popisovat uplatněné teoretické koncepty v této samostatné kapitole. Ty raději pro přehlednost i logiku textu, budeme ilustrovat přímo ve vztahu ke konkrétním příkladům v analytické části.

Důležitým teoretickým východiskem je ale přístup, ze kterého budu v práci vycházet. Tím je „genderový performativ“ Judith Butler.⁴ Proč budeme pracovat právě s tímto pojetím? Ačkoliv je některými kritiky nahlížen, jako extrémně konstruktivistický a příliš zaměřený na úlohu diskursu při konstrukci genderu, kdy Judith Butler například podle slov Lubice Kobové⁵ odpírá tělu jeho materialitu, je pro nás ideálním nástrojem při analýze textu. Absence materialismu se totiž vztahuje k pojetí genderu jako „jazykového imperialismu“, což znamená, že vše, co se vyskytuje ve skutečném světě, pramení z jazyka.⁶ Její koncepce genderu je navíc brána jako přelomová v přechodu k postfeminismu a Butler se podařilo zpochybnit samotnou genderovou kategorii, s níž věda v minulosti pracovala. Navázala tak i na významného představitele filozofického strukturalismu, postmoderní filozofie a teoretika kultury Michaela Foucalta. Následně si pak pojem performativity propojíme ještě s jazykem, literaturou a fikcí v součinnosti s českými literárními vědci, kteří se tématem rovněž zabývali.

4.1. Genderový performativ

Přesuňme se ale k tomu, co „genderový performativ“ vlastně znamená. Chápání genderu jako performativu se zakládá na „vykonávání genderu“ neboli „genderování“ (z anglického doing gender) a čerpá z fenomenologie⁷, jazykových teorií⁸ a hraní rolí.⁹ Butler bere gender jako něco, co se utváří skrze performativní proces, ne jako vrozenou vlastnost pohlaví. Gender se utváří skrze jeho vykonávání a existuje pouze podle toho, čím je performován. Předchozí

⁴ BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & Londýn: Routledge. 2007.

⁵ KOBOVÁ, L. Medzi nepoddajnosťou poriadku a jeho každodenným prekračovaním. In: BUTLER, J. *Trampoty s rodom: feminizmus a podryvanie identity*. 2 vyd. Bratislava: ASPEKT, 2014. s. 254.

⁶ FULKA, J. Od konstrukce k etice: Závažná těla a jejich kontext. In: BUTLEROVÁ, J. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum. 2016. s. 332.

⁷ Například z přístupu George Herberta Meada, jehož dílo využijeme v relaci se samotnou analýzou knih českých autorů.

⁸ Například teorií Jacqua Derridy, jehož přístup dekonstrukce v práci také uplatníme.

⁹ BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40, 1988, s. 519-531.

analýzy genderu ho totiž pojímali jako danost, ne jako každodenní formování skrze reprodukci nastaveného společenského systému.

Je také důležité rozlišovat pojmy „genderová performance“ a „genderová performativita“. Zatímco první případ, „performance“, je soubor činů, kterými lidé gender provádí – akty toho, co je „ženské“ a „mužské“, „performativita“ je to, co je vytvořeno a reprodukováno jako řád právě prostřednictvím činů – performancí. Gender se tedy buduje aktivitami a normami ženství a mužství, jejich veřejným vykonáváním. Performativita genderu není utvořena skrze jeden čin performance, ale prostřednictvím reference k minulému vykonávání a konstruování genderu. V případě naší analýzy literárního korpusu to znamená, že první hypotéza: „Je rozdíl mezi tím, jak píšou ženy a jak píšou muži?“ je určena performativitou, druhá hypotéza: „Jakým způsobem ve svých poetikách budují feminitu a maskulinitu?“ je potom otázkou na performanci.

Genderový performativ je „hraní rolí“ mužů a žen, kteří si myslí, že to plyne z jejich přirozenosti, ačkoliv performativita plyne z reprodukce řádu, jež jim předchází a ovlivňuje jejich chování. Je to také schopnost tvořit jevy, které nastavuje a koriguje.¹⁰ Gender se tedy jeví jako lidská podstata, permanentnost, jako přirozený fakt identity jedince, ačkoliv je ve skutečnosti vytvářen a nikoliv dán. To, jakým způsobem se muži a ženy chovají, komunikují a zachází se svými těly pak upevňuje mínění, že „jsou“ ženami nebo muži. Sami se takto chápou, a tím pádem je proces konstruktů lidem zatajen.¹¹ Podstatnou otázkou je možnost aktivně jednat. Jsme genderovou performativitou předurčeni k určitému typu chování nebo máme možnost volby? Dle Butler se nacházíme někde mezi.

Jak jsme již řekli, performativita není určena pouze chováním, ale rovněž i jazykem.¹² Vykonávání genderu a myšlení v jeho rámci je záležitostí toho, co člověku lingvisticky předchází. Butler navazuje na Johna L. Austina¹³, který popisuje vztah jazyka a reality. Rozeznává „konstantiv“, který označuje „skutečně existující“ a „performativ“, který realitu vytváří. Dále vychází i z teorií Jacqua Derridy a konstatuje, že dochází k opětovnému

¹⁰ BUTLEROVÁ, J. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum. 2016. s. 17.

¹¹ BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & Londýn: Routledge. 2007. s. 191-193.

¹² BUTLER, J. Performativity, precarity and sexual politics. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana* 3, 2009, s. i-xiii.

¹³ AUSTIN, J. L. *Jak něco dělat slovy*. Praha: Filosofia 2000. s. 21-28.

reprodukování „originálního genderu“, který ale neexistuje. „Genderování“ se děje prostřednictvím jazyka, kulturních symbolů a významů.¹⁴

S naší třetí stanovenou hypotézou: „Překračují normy společností stanovené maskulinity a feminity v reálném světě?“ se pak pojí slova Butler o vědomosti a nevědomosti „výkonu“ genderu. Nevědomou performancí je performativita – tvorba norem a normativního genderu. Vědomou performancí pak člověk normám odporuje, protože uvědomováním toho, jak gender performuji, znamená, že mohu měnit jeho podobu.¹⁵ Otázkou je, do jaké míry jsou si autoři vědomi utváření genderu pomocí své poetiky. I za předpokladu, že si takové „schopnosti“ ale vědomi nejsou, stejně konstrukty genderu performují a performativitu buď utvrzují, nebo porušují.

Hranice mimo rámec performativity popisuje Butler v *Závažných tělech*.¹⁶ Říká, že spolu s konstrukty konstitutivně omezených lidí, vzniká i abjektivní, zavrhaná skupina. Abjekce není přímým protikladem performativity, je spíše jejím stínem, její vlastní nemožností a konstitutivním vnějškem. Identifikace člověka s normativním genderem probíhá i skrze abjekci, ta je však prezentována jako „odstrašující příklad“. Materializace genderu probíhá prostřednictvím regulace identifikačních praktik, ta ztotožňování s abjekcí systematicky popírá, protože abjekce znamená narušení řádu. Podle Butler, je lidem vlastní ukotvit svou identitu, hodlají totiž podle ní být rozeznáváni, a jejím zpochybněním by přišli o svůj status a společenské místo. Tím, jak je gender konstruován, ze své povahy vytváří u lidí domněnku, že je přirozeností člověka.¹⁷

Na základě našich hlavních hypotéz, jsme tedy v teorii Judith Butler našli východiska pro naši diplomovou práci. V první hypotéze, jak píše autor či autorka je zahrnuta performativita – spisovatelé samotní, jsou při psaní ovlivněni společenskými normami genderu a nadále pak tyto normy svými poetikami reprodukují. Jakými konkrétními způsoby to dělají, tedy druhou hypotézu, zodpovídá hledání performancí – činů, které v jejich dílech utvářejí feminitu či maskulinitu. A u třetí hypotézy, zdali autoři překračují normy konstituované feminity a

¹⁴ HERSTEIN, O. J. *Justifying Subversion: Why Nussbaum Got (the Better Interpretation of) Butler Wrong*. Cornell Law Faculty Publications, 2010 [cit. 2020-01-22]. URL:

<<https://scholarship.law.cornell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=facpub>>

¹⁵ BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40, 1988, s. 519-531.

¹⁶ BUTLEROVÁ, J. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum. 2016. s. 17-35.

¹⁷ Tamtéž. s. 21-31.

maskulinity, budeme sledovat abektivnost¹⁸, ta totiž není ve fikčním světě sankciována, pokud ji tak sám autor nevykreslí, a tak dává prostor pro novou povahu genderových konstruktů.

4.2. Performativita a performance v literatuře

V českém výzkumném poli se o reflexi performativity a performance pokusil svým kolokviem Ondřej Sládek, jenž se orientoval na pojem v rámci literatury. Autor klasifikuje tři základní druhy „ideálních“ performancí:

- 1) Autorskou performanci – vytváření a přednesení
- 2) Textovou performanci – přetvoření a představení
- 3) Čtenářskou performanci – přetvoření a realizování

Ke třetí složce Sládek dodává, že žádné literární dílo neexistuje samo o sobě, ale že je napsáno za účelem komunikace směrem ke čtenáři. Příjemce se pak četbou podílí na tvorbě sémantického narativu. Pokouší se o rozluštění vložených znaků, pochopení a proniknutí do myšlenkového obsahu a významu díla. Dle Sládka je jádrem takového postupu přetváření textu, který je performancí ve vědomí příjemce.¹⁹

Vztahem performativity a jazyka se zabývala Marie Kubínová, která říká, že v performativitě jsou zahrnuty veškeré podoby jazyka, které vyvíjejí na příjemce nátlak. Performance ale potom zdatelně demonstrují tvůrčovu subjektivitu.²⁰ My budeme v diplomové práci sledovat jak „nátlak na příjemce“, tak čím je vytvářen, tedy performancí.

Jak je to konkrétně s fikčním světem se zabýval Jiří Koten, který odkazuje na „zdvojenou výpovědní sílu“, což znamená, že autor sdělením tvoří fikce, zatímco vypravěč sděluje fakta fikčního světa. To značí, že vypravěčovo tvrzení se rovná autorovu tvoření fikce. Autor na sebe bere identitu fiktivního narátora, který pronáší fakta, a tím je tvořena fikce. Význam textu se ale může rozcházet s intencemi, které má mluvčí. Informovanost příjemce textu o performativitě, ale umožňuje rozeznat, co autor daným sdělením míní.²¹

¹⁸ Jako pojem používaný ve filozofickém smyslu – ve významu subjektu, v rámci kterého kolabují symbolické řády a konvenční významy.

¹⁹ SLÁDEK, O. *Performance / performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, Praha: 2010.

²⁰ KUBÍNOVÁ M. Performativita a další otázky řečového jednání. Na pomezí pragmatiky a sémantiky. In: SLÁDEK, O. (ed.): *Performance/performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, 2010, s. 79–89.

²¹ KOTEN, J. K otázce ilokuční charakteristiky fikčního diskurzu. In: SLÁDEK, O. (ed.): *Performance / performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, 2010, s. 69–78.

5. Analytická část

V analytické části provedeme sondu českých humoristických děl 20. století. Abychom rovnoměrně rozvrstвили vývojovou linii od začátku po konec století, zvolila jsem díla napsaná zhruba po třiceti letech. Takové rozvrstvení zároveň odpovídá vždy nově nastoupené generaci, která bude ve svých dílech ovlivněna „jinými“ aspekty společenských norem. Pro zjištění hypotéz si z dané doby vždy vezmeme jednu ženskou autorku a jednoho mužského autora, abychom zjistili odlišnosti genderového ovlivnění díla uvnitř stejného dobového rámce.

Výzkumným souborem tedy budou díla:

Počátek století: Popelka Biliánová – *Do panského stavu*, Ignát Herrmann – *Z pražských zákoutí*

Třicátá/čtyřicátá léta: Fan Vavřincová – *Eva tropí hlouposti*, Zdeněk Jirotka – *Saturnin*

Šedesátá léta: Zdena Salivarová – *Pánská jízda*; Milan Kundera – *Směšné lásky*

Konec století: Irena Obermannová – *Divnovlásky*, Michal Viewegh – *Účastníci zájezdu*

Kapitoly si doplníme o stručnou biografii autorů, která bude sloužit nejen pro představení spisovatelů, ale také pro možné utvoření představy toho, co mohlo mít na jejich tvorbu vliv. Při analýze využijeme možnosti rozboru specifik ženského a mužského jazyka, humoru a performancí feminity a maskulinity prostřednictvím poetiky a postav.

Primární literaturu budou tvořit zmíněná díla českých autorek a autorů řazená do sekce prózy s humornou povahou. Sekundární literaturu potom literárně-vědné publikace a odborné články, zabývající se ženským a mužským jazykovým performativem, humorem a genderem, které budou doplňovat interpretativní analýzu českých literárních děl, tedy genderové performativy fikce o výsledky zjištěných genderových konstruktů ve skutečném světě.

5.1. Počátek století

Základ analýzy bude tvořit dílo Popelky Biliánové *Do Panského stavu*²² z roku 1907, které bylo později v roce 1916 a 1920 rozšířeno do šesti svazků, pro účely analýzy a dobového zařazení nám však postačí díl první. Tato publikace nás přivádí k osudům jedné pražské rodiny. Druhou analyzovanou knihou v rámci nultých let, zastupující mužského autora, potom bude dílo Ignáta Herrmanna *Z pražských zákoutí*²³, vydané taktéž v roce 1907, které nejen dobově, ale rovněž tematikou (taktéž zobrazuje osudy pražských rodin) nejvíce odpovídá protikladu první zmíněné autorce.

5.1.1. Popelka Biliánová

Marie Popelková, která vystupovala pod uměleckým jménem Popelka Biliánová, byla česká spisovatelka a dramatička a svou zásluhu nesla i jako pracovnice ženského hnutí. V patnácti letech odešla do Prahy za vzděláním a s vidinou finanční pomoci rodině. Vysokou školu kvůli zdravotním obtížím nemohla absolvovat, proto zůstala pracovat jako vychovatelka a učitelka zaměstnávaná měšťanskými rodinami. Díky možnosti docházet do knihovny svého strýce byla velice sečtělá. Kolem poloviny osmdesátých let devatenáctého století se připojila k domácímu národnímu hnutí, jemuž se aktivně věnovala v oblasti výroby a prodeje vizitek, telegrafů, a dalších tiskovin, jež podporovaly působení Ústřední matice školské v příhraničních a germanofonních oblastech. Vdala se v roce 1892 za Arnošta Biliána, který se zabýval podněcováním této akce. Činnosti okolo národních obětí autorce vynesly první veřejný zájem o její osobu. S manželem se přestěhovala na Vyšehrad, odkud započala aktivní dráhu spisovatelky a členky veřejného života. Věnovala se charitě, pořádala oblíbené divadelní hry pro děti a humorná vystoupení pro kroužky mladých dívek, za války organizovala události za účelem ošacení chudých dětí z příhraničních oblastí a připravovala příměstské tábory, jež se později vyvinuly ve Spolek českých federálních osad. Biliánová byla také jednou z prvních propagátorek českého dívčího skautingu a pořádala expozice starobyklých domácích potřeb. Navzdory jejím komplikacím se zrakem na konci dvacátých let 20. století se nadále aktivně účastnila dobročinných a osvětových činností a publikovala články spjaté se starou Prahou až

²² BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992.

²³ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907.

do konce let třicátých. Zemřela roku 1941 ve věku 79 let.²⁴ Ačkoliv je dnes opomínanou autorkou, ve své době byla jednou z nejpoblárnějších autorek vŭbec. Proslula pŕedevším sbírkami pražských pověstí. Kniha *Do panského stavu*²⁵ (souborně 1907), jež si v následující kapitole rozebereme, byla zřejmě nejpoblárnější četba té doby a patřila k jejím nejslavnějším počinům. Kromě toho se také dočkala své divadelní a filmové verze.²⁶

Do panského stavu

Dílo vypráví o prosté rodině Kráčmerů, která vyhraje v loterii velký obnos peněz, jenž je dostane až na povýšení do panského stavu, se kterým se rodina musí vyrovnat nejen formálně, ale také psychicky. Dějově prožíváme příběh pŕedevším s ženskými postavami – matkou Kráčmerkou a dcerou Barunkou.

Feminita

Feminita je v díle zastoupena dvěma hlavními ženskými postavami, matkou Kráčmerkou a dcerou Barunkou, které stojí v centru narativu. Autorka na nich nejen staví průběh děje, ale vykresluje zároveň i vnitřní svět hlavní protagonistky Kráčmerky. Tím konstruuje určitý obraz feminity, který si v konkrétních performancích postav popíšeme.

Začneme s jazykovými prostředky ženských postav v dialozích, protože narativ knihy se ubírá z velké části prostřednictvím promluv. Styl komunikace je zároveň důležitou performancí genderu postavy, jelikož feminitu v díle spisovatelka pouze nepopisuje, ale konverzačními akty vykonává a promluvami protagonistky zastupuje reprezentaci „ženského jazyka“.

Prvním ženským lingvistickým atributem je vznášení požadavků řečnickými otázkami a návrhy: „*Víš co, Baruško? Husy pobiju a sníme je,*“ vyřkla Kráčmerka ortel nad *husičkami*.²⁷ Tato promluva odpovídá tvrzení Robin Lakoff, která identifikovala lingvistické

²⁴ KAPIČKOVÁ-KUDRNOVÁ, L.: Spisovatelé a básníci Podbrdská - Popelka Biliánová. In: *Monografie Hořovička a Berounská V.* Beroun, Hořovice, 1930.

²⁵ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992.

²⁶ KAPIČKOVÁ-KUDRNOVÁ, L.: Spisovatelé a básníci Podbrdská - Popelka Biliánová. In: *Monografie Hořovička a Berounská V.* Beroun, Hořovice 1930.

²⁷ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 11.

formy, kterými „ženský jazyk“ oslabuje nebo zmírňuje sílu výpovědi, kterými jsou řečnické otázky používané k vyjádření názoru mluvčích („způsob, jakým ceny rostou, je příšerný, že?“) nebo zmírnění požadavků („Zavřeli byste prosím dveře?“ versus „zavřete dveře“).²⁸ Postava Kráčmerky tedy rétorickou otázkou dává najevo nabídku, a prostor druhé postavě ke sdílení jejího návrhu, spíše, než aby akt nařizovala.

Ženské postavy užívají „květnatých slov“, které jsou jedním z nástrojů konstruktů ženského performativu: „*Ale, teta, husy jsou bělounké jako sníh, mohla jste je odnést do Prahy.*“ [...] „*Baruško, poslyš, já ti jdu jako po oblaku, ani ty botičky na nohou necítím. Tak jsou měkounké a hebounké.*“²⁹ Zdrobněliny, květnatá slova, trivializující výrazy. To vše je performance „ženského jazyka“ identifikovaná nejen v poetice tohoto díla, ale dle výzkumů Robin Lakoff rovněž i součást reálných ženských promluv.³⁰

Ženské postavy v konverzacích mírní své výpovědi ve vztahu k ostrým výrazům: „*Kráčmerka se zastavila jako přistižená při zločinu a polekaná praví: „Dítě, Baruško! Vidiš, hnedle bychom byly zas vlezly do té elektriky!*“³¹ Zde opět navážeme na teorii R. Lakoff³², která jako jednu z lingvistických forem, kterými „ženský jazyk“ oslabuje nebo zmírňuje sílu výpovědi identifikovala „slabší“ zaklení („ale zlato“ místo „sakra“). V názorné ukázce z knihy, vidíme místo zaklení, zmírněné sdělení („*Dítě, Baruško! Vidiš*“).³³ Lakoff říká, že se dívky učí používat „anti-sugestivní styl“, protože asertivita není sociální normou ženství. To můžeme sledovat v díle Popelkové v následujícím napříkladu: „*Kráčmerka vyletěla z postele jako divec a hnala se po zouváku, drtíc mezi zuby zlá slova: „Inu, mordije, já ji tím zouvákem přerazím, co si to dovoluje ta osoba!*“³⁴ Použití takového „ženského jazyka“ ale odepírá ženám přístup k moci a posiluje sociální nerovnost.³⁵ Postava Kráčmerky používá sebe-omezující praktiky, „drtí mezi zuby zlá slova“ (snaží se je potlačit), a také si ostré výroky sděluje pouze pro sebe, namísto přímé kritiky směrem k sousedce. Ačkoliv popis „ženského jazyka“ Robin Lakoff³⁶ nepředstavuje způsob, jakým každá jednotlivá žena hovoří, přesto představuje normy, podle

²⁸ LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

²⁹ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 18.

³⁰ LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

³¹ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 30.

³² LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

³³ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 30.

³⁴ Tamtéž. s. 23.

³⁵ LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

³⁶ Tamtéž.

nichž se od žen očekává, jak budou mluvit, nebo to, co Mary Bucholtz a Kira Hall nazývají přesnými hegemonickými ideami o používání genderově přiměřených jazyků.³⁷

Komunikace v rámci genderu se však mění i v závislosti na společenském postavení. Tuto proměnu můžeme sledovat u hlavní postavy: „*To ne, holenku, my jsme teď pány, máme peníze a Baruška má teď jiné věci na starosti než hlídat takového vařbuchtů — bude se učit hrát na piáno. Co si to ta tvoje máma myslí!*“ kázala Kráčmerka klukovi, a neřekla by to jeho matce.³⁸ Tento jev podrobněji zkoumala Deborah Tannen. Ta tvrdí, že jazykový diskurs a gender jsou „propojené pohlavně a třídně, spíše než jen pohlavně. Když lidé mluví způsobem, který je spojen s jednou nebo druhou pohlavní třídou a jednotlivci signalizují propojení s touto pohlavní třídou.³⁹ Podobnou teoretickou perspektivu poskytuje i Elinor Ochs,⁴⁰ která tvrdí, že způsoby mluvení jsou spojeny s postoji, jež jsou asociované se ženami nebo muži v dané kultuře. A tak jsou způsoby mluvení "indikátorem pohlaví."

Dalším nástrojem konstruktů povahy ženské komunikace je potom lichocení: „*Jéj, mami! Docela vypadáte jako milostpanička, kdybyste viděla, jak vám to sluší!*“ věrovala se Barča. A Kráčmerka se napřímila, jako by za ní někdo svatozář rozsvítil, a usmívala se blaženě, od ucha k uchu.⁴¹ [...] „*Kráčmerko! Pro Matičku boží! To se z vás stala nějaká dáma! Ukažte se!*“ Jedna sousedka natřepávala pláštěnku, druhá Kráčmerku otáčela a třetí ji stáhla přehozenou sukni z ruky.⁴² Výměna komplimentů a diskuse o nakupování a módě je dokonce dle Deborah Tannen jako zdroj komunikace méně dostupný pro muže.⁴³ Objevili jsme tedy atribut, kterým nejen autorka konstruuje ženskou promluvu, ale zároveň je v reálném světě, zdá se, konverzačním omezením maskulinity. Tento znak dokládá svým výzkumem Jennifer Coates⁴⁴, jež nahrála konverzaci čtyř šestnáctiletých dívek, které se bavily o jedné z jejich skupiny, když se pokusila o makeup jiné dívky. Skrze skládání komplimentů („Nevypadá vážně hezky?“ „Vypadá moc hezky“ „Měla bys nosit makeup častěji“) jí byly podporujícími kamarádkami. Zároveň však společně konstruovaly společenskou realitu, kde je důležité vypadat dobře a pracovat na svém vzhledu se očekává. To reflektuje i Mary Crawford a Diane

³⁷ HALL, K., BULCHOLTZ, M., *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. London: Routledge, 1995. s. 1-22.

³⁸ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 24.

³⁹ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

⁴⁰ OCHS, E. Indexing gender. In DURANTI, A., GOODWIN, Ch. *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. s. 335-358.

⁴¹ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 19.

⁴² Tamtéž. s. 21.

⁴³ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

⁴⁴ COATES, J. *Women Talk*. Oxford: Blackwell, 1996.

Gressley. Obvykle je feminita konstruována mimo vědomí jako „přirozená“ součást společenských interakcí. Ženy konverzují různě, ale jedním z jejich nejdůležitějších cílů, je vytvořit a udržovat přátelství, sdílením zážitků a pocitů podporujícím způsobem. Ženy tak konstruují svou feminitu, ustanovují ji a vykonávají, co znamená být opravdovou dívkou či ženou v jejich konkrétní komunitě a kultuře.⁴⁵

Na dalším příkladu můžeme vidět, jak genderové omezení funguje i z druhé strany: „*Kráčmera vyndal dýmku z úst a díval se po ženě. A v očích mu hrál smích. „I, to řeknou každé cuchtě,“ usadil ženu na nízké prkénko. Kráčmerce se rozletěly z očí slzy po tváři — ze studu, ze zlosti i z lítosti. „Táto, cožpak já jsem nějaká cuchta?“ škytala do dlaní*“⁴⁶ V ukázce vidíme nesoulad emocí mezi mužskou a ženskou postavou. Zatímco muž je narážkami na ženu pobaven, žena jeho humor nesdílí. Tohoto jevu, který se v knize v souvislosti s protikladem mužského a ženského chápání promluvy objevuje, se ve své teorii opět dotýká Tannen, jež říká, že forma falešných urážek je naopak výsadou diskursu mužského, kteří je berou jako žert, zatímco ženy je berou osobně.⁴⁷

Jedním z našich konstatování také je, že se hlavní linie knihy opírá o sdílení osudu, problémů a pocitů ženských postav: „*No, mami, byt máme, ale co do něho dáme?*“ *starala se Barča. „Nábytek,“ strhla Kráčmerka věž. „Nu pravda, nábytek. Ale nepodívaly jsme se nikam, jak to jinde mají zařízené. Nevíme, co koupit,“ ulévala Barča z kahánku. „Dopeci! Baruško, to jsme to provedly!*“⁴⁸ To nás ze své podstaty přivádí k myšlence, že dílo mohlo být určeno spíše ženám. Když totiž ženy uvádějí jejich narativní preference, vypovídají, že rády slyší výpovědi o všedním dění.⁴⁹ Příběhy, jenž mají ženy rády, často pojmají protagonisty děje jako bezradné či zachvácené událostmi.⁵⁰ Takové téma (viz. úryvek) prostupuje celý narativ knihy. Nezdá se ale, že by u žen šlo o zálibu v ponižování osoby zobrazené v narativu, radost z takových příběhů totiž spíše staví na sdílení zobrazeným životním absurditám.

Další vodítko pro toto tvrzení najdeme v paralele s výzkumy Martina Lamperta a Susan Ervin-Tripp, kteří zkoumali genderové efekty na humor v přirozeně vyskytujících se konverzacích. Například ženy užívají humor směřovaný na sebe nebo vlastní pohlaví mezi

⁴⁵ CRAWFORD, M. Gender and humor in social context. *Journal of Pragmatics*, vol. 35, 2003.

⁴⁶ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 23.

⁴⁷ TANNEN, D. *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*. New York: Ballantine, 1998. s. 194-197.

⁴⁸ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 31.

⁴⁹ CRAWFORD, M, GRESSLEY, D. Creativity, caring, and context: women's and men's accounts of humor preferences and practises. *Psychology of Women Quarterly*, 1991, vol. 15. s. 217-232.

⁵⁰ COATES, J. *Women Talk*. Oxford: Blackwell, 1996.

svými kamarádkami, ale jen vzácně ve smíšeno-pohlavních skupinách.⁵¹ To by v případě knihy *Do panského stavu*, kde autorka protagonistku odepisuje mohlo znamenat, že dílo spíše cílí na ženy. Je, ale otázkou, do jaké míry se povaha konverzací dá vztáhnout na komunikaci autorka – čtenář/ka.

Pokud se ale odvážíme hledat spojitost mezi výsledky výzkumu Lampert a Ervin-Tripp, v kombinaci s teorii Coates, Crawford a Gressley a naší analyzovanou knihou, v zásadě by tyto teze znamenaly, že ženy spíše porozumí a budou pobaveny situacemi, do nichž se dostávají ženské postavy (ty jsou v případě knihy *Do panského stavu* hlavním obsahem knihy), protože lépe, než muži rozumí ženským motivacím promluv, chování a podstatě osobnosti. Druhým argumentem pak může být nástroj humoru směřovaného na sebe, tzn. v knize genderově na ženu. Ten má odlišnou funkci ve stejno-pohlavních a smíšeno-pohlavních konverzácích, tedy v případě knihy *Do panského stavu*, kdy je „terčem“ humoru vždy pouze žena, by to znamenalo, že autorka cílí spíše na ženské čtenářky (ve smíšeno-pohlavních skupinách by totiž humor nebyl směřován pouze na ženské postavy), což by ostatně i korespondovalo s osobní angažovaností Popelky Biliánové v ženském/dívčím typu spolků.

Humor je v knize vystavěn na různých komických situacích, žena například vlivem strachu o nově nabyté jmění peněz zapomene nakrmit kozu: „*Dojí kozu po zvyku — a najednou si vzpomene na peníze v almaře. Vyletí z chlívků jako divá, hlavou drcla do nízkých dvířek, hrnek s mlékem se překotil do hnoje a Kráčmerka letí do sednice a rovnou do almáry, zaplat’ Pánbůh, peníze tam byly!*“⁵² Gender je zde ve službách humoru založen na neurotičnosti ženské postavy, čímž autorka zároveň konstruuje ženství a živí společenskou ideu o hysteričnosti žen v krizových situacích.

Zajímavým aspektem je v díle z úst ženské postavy použití humoru, který staví na pointě násilí: „*Jéjé, což vám pošly?*“ *tázala se sousedka. Ale to vytrhlo Kráčmerku z rozpaků a ukázalo jí můstek do lži. „No, nepošly mi; zařízla jsem je. Přijdu do chlívků — dvě sebou tlučou jako pomínuté. Chytím nůž, šmik, šmik — a bylo to.“ A Kráčmerka by byla nejraději ‚šmik, šmik‘ udělala i na hrdle řečné sousedky a vyhodila ji až do škarpy před chalupu.*“⁵³ Autorka staví vtipnou pointu na dotěrnosti sousedky, která se moc vpytvává, čímž se stává nevídaným hostem a předmětem antipatií hlavní postavy. Čtenáři se pak snadno ztotožní s připodobněním

⁵¹ LAMPERT, M., ERVIN-TRIPP, S. *Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century*. Willibald, Ruch (Ed.). New York: Mouton de Gruyter, 1998. s. 231-270.

⁵² BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 6.

⁵³ Tamtéž. s. 11.

zaříznuté husy ke krku sousedky. Jakým způsobem je tato technika vtipu efektivní, vysvětluje ve své teorii Sigmund Freud.⁵⁴ Jako lidé zdědíme instinkty sexuality a agrese, které nám slibují poskytnout nejintenzivnější potěšení. Tyto instinkty jsou však nebezpečné, protože jsou v zásadě antisociální. Protože individuální potěšení je v rozporu se společenskými požadavky, sexualita a agrese musí být omezovány již od útlého věku. Pokud by se lidé neustále nechali ovládat svými instinkty, pak by spolupráce, disciplína a morální smysl, které jsou nezbytné pro společenský život, byly nemožné. Nejenže musí být zmařeny instinktivní touhy, ale musí být také vytlaceny z vědomí, takže si nejsme neustále vědomi touhy a pokušení. Represe je tedy nezbytná pro kolektivní život. Instinktivní nutkání však nezmizí jednoduše s tím, že je potlačeno. Problém represe není nikdy úplně vyřešen. Společnost se může pokusit odvrátit nebo sublimovat instinktivní energii na společensky užitečné cíle, ale tento proces je vždy nedokončený. Určitá instinktivní energie stále přetrvává. A tato zbytková energie se snaží svádět jednotlivce, aby se vydal cestou potěšení.⁵⁵ Situace s „vražděním“ sousedky nám tedy přijde vtipná proto, že v sobě máme instinkty agrese, které v nás vyvolávají potěšení. Vštěpením společenských norem nám vražda v doslovném smyslu přijde amorální, ale nevinný výsměch takové situaci nám humor umožňuje. Autorka se v díle dokonce nevyhýbá ani morbidnímu humoru: „*a prý vám taky umřela teta*“ *dodává nakonec. Husy napřed, teta potom.*⁵⁶ Ačkoliv se vytržením úryvku z kontextu zdá, že se z úst ženské postavy jedná o sarkasmus, je nutné zdůraznit, že se jedná o odseknutí, nikoliv projev záměrného vtipu ženské postavy. Sdělení se nám však jeví humorně, díky tomu, co ve svém díle *Essay on Laughter*⁵⁷ popsal James Beattie. Totiž že jde opět o opozici mezi humorem a soucitem či sympatií. Sydney Smith⁵⁸ tvrdil, že smysl pro humor je stejně neslučitelný s něžností a respektem jako se soucitem. Od příjemců vtipů se očekává, že nebudou vyjadřovat soucit s postavami, jež jsou předmětem vtipu.

Autorka ve spojitosti s feminitou neužívá humor jako jazykový prostředek, který by postava používala v konverzacích. Vtipné situace v souvislosti s ženskými postavami plynou pouze ze situační komiky a humorného narativu díla. Biliánová se tedy nepokouší o

⁵⁴ FREUD, S. *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Penguin Freud Library, vol. 6. Harmondsworth: Penguin, 1991.

⁵⁵ BILLIG, M. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*. London: Sage, 2005. s. 139-172.

⁵⁶ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 13.

⁵⁷ BEATTIE, J. 'Essay on Laughter and Ludicrous Composition'. In *J. Beattie Essays: On Poetry and Music*. London: E. and C. Dilly; Edinburgh: W. Creech. (facsimile edition: London: Routledge/Thoemmes Press, 1996), 1779. s. 334.

⁵⁸ SMITH, S. *Elementary Sketches of Moral Philosophy: Delivered at the Royal Institution in the Years 1804, 1805 and 1806*. Theclassics Us, 2013. s. 134.

konstruování feminity postav skrze povahu „vtipné ženy“, ačkoliv je sama takové performance schopná.

Maskulinita

Maskulinitu ženská autorka performuje prostřednictvím hlavní mužské postavy otce Kráčmery. Ten v díle zastává „heroickou pozici“ ve své rozhodnosti a nepostradatelnosti jako hlava rodiny: „*To si kup sama, to víš, nikdy jsem nekupoval a nebudu zas, kup, co uznáš, ale matko, s rozumem!*“⁵⁹ Maskulinita je u otce performována dominancí, jeho názory a pokyny jsou v rodině nejdůležitější a ženská postava často umocňuje svou podřízenost vůči muži vyjádřeními typu „*Co tomu řekne táta! Najednou ty vydané stovky pálily Kráčmerku na duši jako živý oheň.*“⁶⁰

Kračmerovo mínění je podstatné dokonce ohledně věcí, kterým nerozumí: „*No tak ať si tedy máma nasadí tu kukaň na hlavu — ale všechno s rozumem. Ten stračí ocásek sundejte a ustrihněte nákou tu růži, ať nemá matka na hlavě půl Getsemanské zahrady,*“ blahovolně svoloval otec. „*Tatínku, to jste hodný,*“ z jedné strany se k otci řítily Barča.⁶¹ – ačkoliv se mužská postava v módě nevyzná, je respektovanou rodinnou autoritou ve všech svých vyjádřeních a ženské postavy vždy dbají na jeho slovo. Sám si je patrně vědom takové pozice, jelikož se v díle nestává, aby svůj dominantní status zpochybnil tím, že se k něčemu nevyjádří.

Dalším atributem maskulinity v díle je schopnost zachovat ledovou hlavu vůči stresovým situacím: „*I mlč, člověk musí, holenku, zachovat ve všem zdravý rozum, Pánbůh dal, Pánbůh vzal, buď jméno Páně pochváleno. Člověk má dvě ruce a vždycky se uživí, tak co. Peníze nejsou ještě všechno. Tak to uklid', aby to nepíchalo do očí, a dej mi jíst. Už abych byl zas v zahradě, mám ten celer přepichovat, už abych tam byl.*“⁶² Do těch se vlivem povýšení společenského a ekonomického stavu jeho rodina dostává a maskulinní performance flegmatickosti je Biliánovou zrcadlena feminní neurotičností, kterou jsme si v předcházející části popsali.

⁵⁹ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 4.

⁶⁰ Tamtéž. s. 47.

⁶¹ Tamtéž. s. 195.

⁶² Tamtéž. s. 4.

Muž zastává i „skromnou pozici“ jako prostý zahradník, který podporuje ženu a dceru v nastalé situaci: „*Otec Kráčmera nic nenamítal. Dobře, ať se tedy koupí, co je třeba.*“⁶³ Je zároveň autorkou v narativu označen slovem dobrák.

Jedna z mála krátkých mezi-mužských konverzačních výměn poukazuje i na vytvoření maskulinní performance skrze mužskou stránku útlocitnosti: „*Tak víte co? Uсадím ženu s dcerou v Praze a sám budu chodit sem, dokud mě tu bude třeba. Aspoň mi nebude smutno,*“ a *Kráčmera si radostně drbal ruce a znovu s chutí popadl starého pantatínka do náruče a radostí ho div nerozmačkal. No, zaplat' Pánbůh, takhle oběma nebude smutno.*“⁶⁴

Jedním z často opakovaných prostředků konstrukce maskulinity v díle je hned u několika mužských postav (otec Kráčmera, průvodčí, prodavač, nápadník dcery Barunky) role odborníka. „*Pan medik se ještě otočil k dolejšímu hřbitovu a jen tak mával rukou: „Tam leží tatíček Rieger, vedle Škarda, Emler, proti arkádám malíř Chittussi, vpravo od kované mříže jemu ve hlavách cestovatel profesor Feistmantel*“⁶⁵ V tomto úryvku předvádí nápadník svůj status experta. Stejně tak se takové role chopí i průvodčí, který radí ženám s cestou: „*Do Dejvic?*“ *pozastavoval se průvodčí. A po chvíli pravil: „Tedy velký lístek, dva, že ano? Ve Spálené ulici před Šlikovým palácem račte přestoupit do zeleného vozu k divadlu, na Radeckého náměstí do vozu k centrále, pod Bruskou vystoupíte,*“ *naznačoval směr cesty průvodčí, proštípl dva lístky, milostpani zaplatila i se spropitným*“⁶⁶ Identifikaci takové maskulinity můžeme najít i v sekundární literatuře Sally Johnson a Ulrike H. Meinhof, které na základě svých výzkumů vypovídají, že muži budou pravděpodobně hrát roli odborníka, zatímco ženy se této roli pravděpodobně vyhnou.⁶⁷

Ostatně přímý důkaz tohoto tvrzení můžeme nalézt i v námi analyzované knize, na příkladu přístupu muže-prodavače v protikladu s přístupem ženy-prodavačky:

„*Do smrti by si byla matka Kráčmerka nevybrala, kdyby prodavač nepřispěl svou radou a zkušeností. Vyptal se na pokoje, a když se dozvěděl, co vědět chtěl, vybral sám koberce i záclony.*“⁶⁸

⁶³ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 10.

⁶⁴ Tamtéž. s. 60.

⁶⁵ Tamtéž. s. 152.

⁶⁶ Tamtéž. s. 49.

⁶⁷ JOHNSON, S., MEINHOF, U. H. *Language and Masculinity*. Oxford, MA: Blackwell, 1997. s. 120.

⁶⁸ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 48.

Muž je za odborníka, který na základě parametrů sám suverénně vybírá, nedává možnosti, jelikož si je jistý tím, že ví, co je nejlepší a neptá se na žádná svolení, zdali za ženu může zboží vybrat. Naproti tomu se přesouváme k prodavačkám oděvů, které dávají spektrum možností a zároveň ani nevyslovují svůj odborný názor na to, které ze zboží by mělo být to nejvhodnější:

„Hned se přihnaly prodavačky s překotnou úslužností a Kráčmerka ani nemohla říci, co chce. Barča ji vysvobodila: chtějí černé šaty. Hned tu byly ne jedny, ale jistě desatery černé šaty. Jen aby je slečinka zkusila — všechny jsou hezké, které jí budou lépe slušet.“⁶⁹

Paralelu se zmíněnými konstrukty maskulinity jsme našli ve výzkumech Margaret Wethrell a Nigela Edley⁷⁰ kteří zjistili, jak muži vytváří a berou společenskou identitu „být mužem“. Za užití kritické diskursivní analýzy výzkumníci identifikovali tři vrstvy, které muži užívají k popisu jejich maskulinity a umístování sebe samých společensky jako muže. V první vrstvě, jmenovali „heroické pozice“, kdy se muži porovnávají se standardem mužských ideálů: být potřebný v práci či kolektivních sportech, překonávat ostatní muže, být kurážný, psychicky odolný a schopný zůstat „cool“. Ve druhé vrstvě „běžné pozice“, kdy muži popisovali sami sebe prostě jako normální, průměrné, ne machistické muže. A ve třetí vrstvě „rebelské pozice“, kdy popisovali sami sebe jako nedbající na společenská očekávání maskulinity. Tito „genderoví rebelové“ vypověděli, že mohou plakat, vařit, plést, nosit šperky a tak dále.⁷¹

Třetí vrstvu zmíněného výzkumu dílo nezahrnuje, nicméně ostatní maskulinní performance v díle odpovídají takovému performativu. Koneckonců maskulinní atributy knihy sice konstituují podobu mužství, to ale neznamená, že maskulinita postavy musí být naplněna všemi normami. Pro krátké shrnutí konstruktů, kterými Biliánová v díle ve spojitosti s hlavní mužskou postavou (otce Kráčmery) maskulinitu utváří: Muž zastává roli skromného, ale rozhodného a direktivního: „*No poslouchej, mámo, masopust ještě není, aby ses strojila za maškaru!*“⁷² a racionálního flegmatika (viz. úryvek třetí odstavce této kapitoly).

Další charakteristikou mužské postavy je vtipnost. O tu byl v dialozích ženský element ochuzen. Kromě humoru, jež v poetice používá autorka skrze popis komických situací ve vztahu k feminitě, je v protikladu humor používán mužskou postavou v přímých

⁶⁹ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 16.

⁷⁰ WETHERELL, M., EDLEY, N. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. s. 335-356.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 192.

promluvách: „*Tam ležely narůžovělé bankovky dosud rozházené a knížka, jako v zoufalství rozčepejřená, choulila se do koutka. Barča se s pobožnou hrůzou dívala do skříně. Otec tam nakoukne a jen tak ledabyly praví: „No, matko, v pěkném pořádku máš peníze. To jsem si nemyslel, že ti takhle hlavu popletou. Holenku, musíš s nimi jinak hospodařit, a ne je takhle rozhazovat.*“⁷³ Na tomto příkladu můžeme vidět kombinaci sarkasmu a humoru založeného na inkongruenci (slovní hádance spočívající v rozšifrování dvojsmyslu výroku rozházet peníze – v doslovném smyslu versus utrácení peněz). Humor má ofenzivní povahu (útočí na matku formou sarkasmu), a využívá komunikačních nástrojů převahy (vtip na něčí úkor).

Povaha jeho vtipu se v díle nemění, mužská postava využívá v díle pouze ofenzivního humoru: „*když byl otec Kráčmera v dobré míře, rád si zaškádlil, zejména matku Kráčmerku*“⁷⁴ Ten je skvělým příkladem teorie převahy, která má za to, že lidská radost je vyvolána ponížením účastníka hovoru a z toho plynoucí satisfakce z vlastního pocitu moci.⁷⁵ To by v případě utváření genderu v díle znamenalo, že mužská postava opět využívá prostředků, kterými nad ostatními členy rodiny dominuje.

Shrnutí

Autorka dodržuje konstituovaný performativ o genderových rolích a promluvách, který jsme si objasnili i na základě sekundární literatury a tím přispívá k udržení sociálních konstruktů maskulinity a feminity. Autorka se v díle vyhýbá čistě mužským dialogům, což může svědčit o neschopnosti takové promluvy performovat nebo o nedůležitosti mužských linek v k zprostředkování narativu. Ústředním bodem celé knihy jsou situace kolem hlavní ženské postavy Kráčmerky, která je úzkostlivým opakem svého vždy ledově klidného a žertujícího muže. Tato horizontální polarita postav je v knize tematicky doplněna i vertikálním vývojem z venkovského do panského stavu, což jak jsme si zmínili, je důležitou součástí sociálně diferencovaného genderu (pohlavně-třídní rozdílnosti). Dílo Popelky Biliánové ženy vykresluje jako submisivní spíše než, že by oslavovalo jejich schopnosti, žena i muž odpovídají tehdejšímu ideálům o ztvárnění mužské a ženské role v rodině a společnosti. Humor je vystaven na komických situacích, co se týká přímé komunikace, tam je zahrnut pouze v promluvách mužů. Autorka se však nevyhýbá násilným a morbidním vtipům, které jsou obecně a historicky

⁷³ BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. s. 7.

⁷⁴ Tamtéž. s. 2.

⁷⁵ KLINE, L. W. The Psychology of Humor. University of Illinois Press: *The American Journal of Psychology*, 1907, vol. 18, iss. 4, s. 421-441.

platné v každé době. Společenská situace a performativ na počátku dvacátého století nepodněcoval snahu autorky k tendenčnosti a vyhraněnosti vůči genderovým stereotypům. Performance je vykonávána prostřednictvím prostého popisu již konstituovaných konstruktů.

5.2.1. Ignát Herrmann

Ignát Herrmann byl spisovatelem humoristicky laděných próz – románů, povídek a fejetonů.⁷⁶ Autor se narodil roku 1854 do chotěbořské rodiny jako syn dobrodružného podnikatele, který se po narození Ignáta (jako třináctého dítěte) s celou rodinou přestěhoval do Hradce Králové, kde započal novou kariéru kancelářského písaře.⁷⁷ Jeho otec zkoušel prorazit různými způsoby, jež byly později inspirací tohoto spisovatele. Před Ignátovým narozením to bylo například zakoupením mlýna, v autorově dětství se pak otec pokoušel o založení firmy v Texasu, které skončilo neúspěchem a návratem do Čech. Díky velké rodině a otcově povaze žili Herrmannovi spíše chudobně a často se museli spolehnout na příbuzenskou solidaritu. Herrmann neměl příliš blízko k zálibě ve studiu, proto střední školu, která se mu zdála vězením, ukončil již po prvním ročníku, aby se následně usadil v Praze a učil knihkupcem. V té době začíná rovněž s první literární činností, kterou prozatím píše hlavně sám pro sebe pro zkrácení chvil v nudné práci. V roce 1873 se díky vzdáleně příbuzenskému vztahu s nakladatelem J. Ottou dostává do Ottova nakladatelství a začíná také s literární tvorbou. Zpočátku autor píše brožury a drobné humoristické prózy otiskované časopisy, o dva roky později už světlo světa spatřují Ignátovy povídky a v roce 1880 pak vyšla jeho první knižní publikace *Z Chudého kalamáře*. V osmdesátém prvním roce se oženil a následně zplodil tři děti, jeho vztah k rodině mimo jiných próz zachytil přímo v díle *Rodiny a rodinky*, jež svým milovaným věnoval. Později se začal věnovat žurnalistice (*Paleček*, *Národní listy*, *Švanda dudák*), kterou částečně dotoval vlastní prozaickou tvorbou a od roku 1892 byl pravidelným autorem povídek a fejetonů nedělních vydání *Národních listů*, u čehož setrval s kratičkou pauzou až do své smrti v roce 1935.⁷⁸ Pro naši analýzu, jak jsme definovali v úvodu kapitoly, jsme si z jeho tvorby vybrali soubor povídek *Z pražských zákoutí* z roku 1907.

⁷⁶ *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 2/I H-J*. Praha: Academia, 1993. s. 159.

⁷⁷ HÝSEK, M. *Ignát Herrmann*. Praha: F. Topič, 1934. s. 16.

⁷⁸ JUDA, K. *Ignát Herrmann*. Praha: F. Topič, 1924. s. 4.

Z pražských zákoutí

Herrmannovy povídky s humornými pointami z prostředí Prahy nejsou řazeny chronologicky (první je vydána v březnu 1885, druhá v únoru téhož roku atd.), proto je kniha nenavazujícím souborem krátkých tematických celků a nestaví na rozvíjení jednolitého příběhu ani postav. U této knihy se tudíž setkáme s větším množstvím charakteristik, což je pro naši práci výhodou, jelikož zahrnuje širší spektrum konstruktů feminity a maskulinity. V knize se často objevují i povídky, které jsou čistě mužské povahy, bez ženských postav (naopak tomu není) – ty zobrazují mužská přátelství, pracovní vztahy, soužití spolubydlících atd. To vypovídá o autorově preferenci pojímat spíše mužské příběhy a ženské postavy i osudy upozadovat. Kniha *Z pražských zákoutí* obsahuje 16 povídek, z nichž pouze v jedné stojí v centru dění především ženská postava (*První výdělek*), několik z nich zobrazuje manželské a rodinné vztahy (*Zamrzá!*, *Dvě těžké chvíle ze života páně Klokočova*, „*Ztracený ráj*“ *páně Tetřevův*, *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán*, *Dobrý muž Koňura*, *Kterak pan Vilibald Vonásek dobyl svobody*, „*Náš Mikoláš*“ a *První výdělek*), dva příběhy zobrazují milenecká trápení (*To se tak nebere*, *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán*) a šest povídek je založeno na čistě mužských příbězích.

Feminita

Z důvodu množství postav, které se v knize objevují a jak krátkého mají v měřítku celé knihy trvání, nebudeme všechny postavy jmenovat, kromě těch, jenž si zmíníme v konkrétních příkladech analýzy v souvislosti s performativitou genderu. Díky takovému množství charakterů ale naopak lépe nastíníme typologii ženských postav a jejich výstavbu užívanou mužským autorem a Herrmannovo vyobrazení feminních rolí v rámci rodinného/partnerského/mužsko-ženského fungování (které se v několika případech v jednotlivých kapitol s různými charaktery objevují opakovaně).

Jedním z takových opakujících se principů fungování ve vztahu muž – žena je hned v první povídce *Zamrzá!* a dále například v kapitole *Dvě těžké chvíle ze života páně Klokočova* podpůrná role manželky v trápeních svých manželů: „*Ženo!*“ vykřikl Podskalák. „*Už je to tu! Zamrzá jako všichni čerti!*“ „*No, dej Pámbu!*“ pronesla Bíbová radostně⁷⁹ Manželka sdílí radost manžela ze zamrzlé řeky, na což manžel dlouho netrpělivě čekal a

⁷⁹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 6.

vyjadřuje mu tím podporu i v záležitostech, které se jí přímo nedotýkají. Druhým příkladem pro ilustraci povídky *Dvě těžké chvíle ze života páně Klokočova* je emocionální opora ženy manželovi, který se trápí ztrátou oblíbeného bytu, v němž rodina bydlí: „*Pohladila hladkou jeho bradu a laskavě nutila: „Jdi, staroušku, jdi se projít. Však najdeme něco, kde se nám také bude líbit.*“⁸⁰ Zde můžeme feminní atribut podpory sledovat v kombinaci s použitím zdvojnásobení a laskavých slov, které mají navodit pocit uklidnění.

V některých povídkách se objevuje velmi vřelý vztah mužů k jejich manželkám, „duším“ jejich životů. Například ve třetí povídce Herrmann líčí ženskou postavu (paní Klokočovou) prostřednictvím vzpomínek svého manžela jako milovanou partnerku: „*vzpomínal, jak chodíval – jsa nejmladším praktikantem „při financí“ – za svou milou Lízinkou“ [...]* „*jak obdařila ho milá Alžběta dvakrátě drobným štěstím a naplnila srdce jeho radostí otcovskou“ [...]* „*Konečně vzpomínal, jak později táhl od města k městu s milou ženou svojí a celou domácností.*“⁸¹ V této kapitole je žena popsána bez samozřejmosti každodenního soužití v dlouholetém manželství, jako důležitá a oceňovaná součást svého manžela.

Hned v několika příbězích autor utváří ženskou promluvu prostřednictvím zdvojnásobení v reakci na své chotě (to jsme již mohli sledovat i v jednom z předchozích odstavců). V úryvku povídky *Dvě těžké chvíle ze života páně Klokočova*, kde paní Klokočová vidí, že se manželovi přihodilo se něco nemilého, používá spisovatel k simulaci ženské promluvy jazykových prostředků, které zjemňují výrazy a deminutiva: „*I otázala se co nejněžněji: „Ale mužíčku, jak pak vypadáš, co je ti?“ [...]* „*Milý mužíčku – myslila jsem si, že to nebude pro nás, že to bude drahé.*“ [...] „*Jdi, staroušku, jdi se projít.*“⁸² Stejně tak, jako v předchozím případě, oslovuje jiná ženská postava svého manžela i v dalších povídkách, například v kapitole „*Náš Mikoláš*“: „*Nevtipkuj, mužíčku, a dej mi pětku. Je nejvyšší čas, abych šla do města.*“⁸³ V reakci na zdvojnásoběné oslovení odpovídá stejným stylem promluvy, nýbrž ironicky, i muž: „*Ani mne nenapadá, abych vtipkoval, ženuško*“⁸⁴ Zde se ale, jak vidíme, nejedná o shodný prvek konstruktů feminity a maskulinity, ale z mužovi strany pouze o lingvistický prostředek, který muž využívá ke svým cílům – zde konkrétně ke zesměšnění ženy. To potvrzuje i následující příklad, kde deminutivum mužského sdělení slouží jinému cíli: „*položil jsem příteli ruku na rameno a volám něžně, důvěrně: „I kmotříčku milý, kampak,*

⁸⁰ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 18.

⁸¹ Tamtéž. s. 19-20.

⁸² Tamtéž, s. 23.

⁸³ Tamtéž. s. 103.

⁸⁴ Tamtéž.

kam?“ [...] „nikdy nepojmenoval jsem ho „kmotrem“ [...] „Avšak dnes, jen jsem ho shlédl, projela mi hlavou ďábelská myšlenka a já užil důvěrnějšího názvu „kmotříčku“, abych mu připamatoval ochotu svou“⁸⁵ tedy potřebě pomoci od přítele. Z tohoto protikladu konstruování ženské a mužské promluvy můžeme sledovat, že nástroj zdobnělin slouží jinak pro muže a ženy.

Paralelu s tím, že ženy používají zdobněliny jako součást své feminity nejen v rámci literárních světů, můžeme vidět v sociálních výzkumech Robin Lakoff. Ta ve svém díle *Language and Woman's Place* identifikovala trivializující přídavná jména jako lingvistické formy, kterými „ženský jazyk“ oslabuje nebo zmírňuje sílu výpovědi.⁸⁶ Naše zjištění však tento koncept rozšiřuje ještě o předpoklad, že mužské zdobňování výpovědí staví na jiných motivacích, alespoň co se performancí ve fikčních světech týká. Reálný výzkum takového užívání deminutiv u mužů jsme totiž neobjevili, nicméně by toto zjištění v rámci poetik mohlo být zajímavým podnětem k takovému druhu bádání, jelikož narativy knih často odráží skutečnost.

V protikladu ke zmínce o zjemňování výrazů stojí další jazykový prostředek, tím jsou ostrá vyjádření, které Herrmann užívá k utváření typu ženských postav, které zastávají opačný protipól ženské povahy, tedy namísto role podporujících submisivních žen, zastupují v rodině vůdčí pozici: „*Neusni při tom a dělej, starý! Takhle bychom se stěhovali tejdén!*“⁸⁷ V páté povídce „*Ztracený ráj*“ *páně Tetřevův* autor zachycuje rázný typ ženské postavy, která má hlavní slovo při rozhodování o činech, kterými se bude rodina řídit. V reakci na promluvu ženy je ale ostrý i muž, u kterého je takový druh jazyka v souladu s archetypálním maskulinním performativem: „*Ty stará, ty si budeš musit dát řádnou petlici na hubu, až teď budeš jednat s nóblejšími partajemi. To své štěkání nech tady, s tím se nemusíme stěhovat!*“⁸⁸ U postavy paní Tetřevové se dokonce setkáváme přímo s ženskou agresí promluvy: „*Ale ty se vždycky hned zlobíš, udobřoval Tetřev manželku, „já nic nemyslil...!“ „Tak drž hubu!*“⁸⁹ Manžel našve Tetřevovou tím, že by si rád polepšil do lepšího stavu, jeho žena z toho však vydedukuje, že mu není dost dobrá. Tím Herrman vytváří performanci feminity skrze vztahovačnost. V této povídce je zároveň zobrazena ženská určující role při nakládání

⁸⁵ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 107.

⁸⁶ LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

⁸⁷ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 32.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž. s. 35.

s životem rodiny, a to i za předpokladu, že muž není konstruován jako submisivní vůči „tvrdé“ feminitě ženské postavy.

Žena je v příběhu vypravěčem vykreslována jako schopná: „*Duší hokynářského závodu byla vlastně paní Tetřevová a muž jen tak po krámku okouněl, kouřil z dýmky.*“⁹⁰ Tím Herrman utváří performance některých ženských postav jako vůdčí.

Takový druh feminity je zobrazen i v povídce *Kterak pan Vilibald Vonásek dobyl svobody*, kde autor opět zobrazuje ženu jako rozhodující a ráznou, v tomto případě se však muž ženy dokonce „bojí“: „*A Bože, „povzdechl Vonásek. „To mou starou neznáte. Ta si nedá nic přetrhnout! Ta přetrhne mě!*“⁹¹ Narativ přímo ženu pasuje do funkce ředitele domácnosti. „*Čím více se blížil okamžik, kdy se octne pod střechou, kde vládne jeho žena, tím více střízlivěl a vystupoval po schodech kupodivu rychle a jistě.*“⁹²

Takový druh typologie v narativu je z hlediska genderové identity autorů zajímavý. Nezdá se, že by Herrmann ve svém díle konstruoval typologii ženské postavy, která neodpovídá i skutečnému v době vzniku díla. V protikladu k Herrmanovi se ale ženská autorka stejného období, takovému druhu postavy – ženy dominující nad mužem – vyhýbá, což by mohlo poukazovat buď na fakt, že si jej ze své genderové pozice ve své době nemohla dovolit (takováto emancipace ženských postav by mohla být negativně konfrontována s jejími osobními názory), nebo demonstruje to, že nechtěla ve své knize prezentovat „záporné“ vlastnosti ženské povahy, které neodpovídají konstituovanému performativu o ženské submisivitě a mohly by být ze své podstaty abjektivní.

Na několika místech v knize se setkáváme s netaktním oslovováním ženy „stará“. Nikoliv však v konfliktní či nepříznivé rodinné situaci (jako tomu bylo u jediné povídky, kde oslovení „starý“ použila žena), ale jako součást autorova popisu fungování domácnosti ve vztahu muže k ženě, čímž Herrmann důstojnost ženství podřívá: „*Stará byla už vzhůru, měla světlo a oheň pod plotnou a vařila kávu*“ [...] „*Ale stará, poslouvej, tahle Ruprichtka a ta Severka, to jsou obchůdky!*“ [...] „*Potom se obrátil bodrý Kopřiva k ženě, jež byla stanula zcela skromně u kamen, a zahlaholil: „Tak stará – to kafe!“* [...] „*Neberte je, když vám je stará nandá. Myslíte, že se s nimi tahám z rozkoše?*“⁹³ Netaktní oslovování ženy je

⁹⁰ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 34.

⁹¹ Tamtéž. s. 77.

⁹² Tamtéž. s. 78.

⁹³ Tamtéž. s. 6-77.

jazykovým prostředkem vypravěče, nikoliv jako odraz špatného vztahu postav, ale vyjádření jisté formy despektu.

Jedním z nástrojů konstruování feminity v knize jsou i pomluvy ve smyslu šíření negativního obrazu člověka blízkou osobou. Mužská postava, pan Bíba, se výměnou za (pro sládky) cenné informace zcela zadarmo opije v různých hospodách, kde mu odměnou za sdělení důvěrných zpráv nalijí piva a následně můžeme sledovat jednání jeho ženy: „*Je to starý fláma necudný!*“ *horlila druhého dne manželka Bíbova k sousedce Vopršálkové; „takovouhle ostudu mně udělá při každém novém ledu. Nejdřív se nachlastá ve městě jako cejcha, a potom jde spát na latě. Našli ho tam poldové – byl už jako rampouch u střechy...!*“⁹⁴ Žena, ačkoliv je pochopitelně naštvaná Bíbovými skutky, je v této pasáži vykreslována jako někdo, kdo svého manžela „drbe“ a využívá soukromí vlastních rodinných problémů k budování vztahu s jinou ženskou postavou a zároveň k morální převaze nad svým manželem ve sdělení, jež sousedce povídá. Kromě příkladu v poetice Ignáta Herrmanna můžeme budování ženských vztahů prostřednictvím svěřování se s problémy najít i ve výzkumech provedených Jennifer Coates a Deborah Tannen. Coates poznamenává, že „vzájemné sebeodhalování“ charakterizuje komunikaci mezi ženami.⁹⁵ Tannen ve svém díle *The argument Culture: Stopping America's War of Words* zase píše, že propojení prostřednictvím mluvení o problémech je běžnou aktivitou pro ženy na celém světě.⁹⁶

Skutečnost projevení morální převahy nad mužem v konverzaci s jinou ženskou postavou může kromě jiného odrážet i fakt, že by se žena v přímé konfrontaci s manželem neodvážila postavit do jemu nadřazené role, nicméně v bezpečí konverzace s jinou osobou, žena ostrou kritikou nešetří, čímž Herrman postavu v tomto případě vykresluje jako podlou a zbabělou. Autor tedy staví Bíbovu manželku v protikladu se zmíněnou podporou muže i do světla negativního – akcentuje vlastnost mluvit záporně za něčími zády a poukazuje tak na pokrytectví.

Další důležitý aspekt, který si na základě dialogu domněle se odehrávajícího mezi dvěma ženami popíšeme, je fakt, že zachycuje pouze jednu ženskou promluvu. Bíbova manželka sice mluví směrem k jiné ženské postavě, ale druhá žena již neodpovídá, a proto se krátký „dialog“ v knize ani nedá považovat za výpověď čistě ženské konverzace. To odpovídá

⁹⁴ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 9.

⁹⁵ COATES, J. *Women Talk: Conversations between Women Friends*. Oxford a Cambridge, MA: Blackwell, 1996. s. 61-84.

⁹⁶ TANNEN, D. *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*. New York: Ballantine, 1998. s. 194-197.

našemu zjištění, že se autoři vyhýbají reflexi komunikace opačného pohlaví. To může vypovídat buď o autorově neschopnosti zachytit promluvy opačného pohlaví nebo je to Herrmannovou nezáměrnou reflexí jeho vlastního postoje k ženám jako nevýznamným bytostem, jelikož v celém narativu odsouvá ženské postavy, a téměř nezobrazuje jejich vnitřní svět a promluvy.

Autor se v povídce *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán* vyhnul čistě ženskému dialogu dokonce i v situaci, kde se sejdou při rodinném setkání dva muži a dvě ženy, které by za celou dobu setkání rozhodně nějaké slovo prohodily.

Jak ovlivňuje promluvy a charakteristiky postav jejich sociální status, můžeme sledovat v povídce *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán*, kde figuruje úředník-sukničkář, prostřednictvím kterého můžeme pozorovat, jak Ignát Herrmann popsal děvče z nižších sociálních vrstev v kontrastu s dívkami s vyšším společenským statutem: „*to je rozdíl! Taková holka se neptá hned, čím jsme a užívíme-li ženu, ale má radost, že má po boku mužského, a žije bezstarostně ode dneška do zejtřka.*“⁹⁷ Tímto výrokem autor charakterizuje feminitu spojenou s nižší třídou jako bezstarostnou a více amorální v porovnání s nároky slečen z dobrých rodin. To, že je společenský status důležitým aspektem spojeným s genderem dokazují i závěry výzkumů prováděných Deborah Tannen, která říká, že způsoby mluvení nejsou ztotožňovány pouze s každým individuálním mužem nebo ženou, ale spíše jsou spojovány s třídou žen nebo třídou mužů v dané společnosti.⁹⁸

V díle mužského autora se objevuje kontrast typologie ženských postav, kdy mladá děvčata jsou vždy pěkná a radostná, jejich matky či starší dámy obecně naopak rázné, tlusté, ošklivé: „*To je pěkná historie: místo dcery přichází matka, a jaká matka! Jako hrom, jako skála, veliká, hřmotná – pro Pána boha, idyla se nějak divně zatáčí*“⁹⁹ Tento protiklad pak může utvářet performativ, podle kterého je stáří nežádoucí a směřuje pouze k negativním povahovým důsledkům.

V povídce „*Náš Mikoláš*“¹⁰⁰, kde je ženská postava v roli manželky a matky, Herrmann utváří gender prostřednictvím útlocitnosti ženské povahy: „*Tedy dobře,*“ *řekla moje žena. Ale co pravím, řekla. Ona to vydechla, jako by vypouštěla duši, zašeptla ta slova, jakoby hynula všechna naděje v další život, a svésila při tom hlavu, jako sklání zlomené své*

⁹⁷ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 50.

⁹⁸ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

⁹⁹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 52.

¹⁰⁰ Pozn.: Název povídky v uvozovkách je součástí knihy, nikoliv chybou formální úpravy akademické práce.

poupě květina, již zasáhlo náhlé krupobití. V tom okamžiku mohla milovaná moje žena býti modelem sochaři k dojímavé, boluplné postavě na náhrobek. “¹⁰¹ Dále se pasivně agresivní ironií dopouští vůči muži dokonce citového vydírání, kdy žádá manžela o peníze na oslavu Mikuláše pro jejich děti: „Nu ovšem,“ *přisvědčovala žena dechem vánku, „obejdeme se. Pravda, nemohu žádat, aby ses uskrovnil trochu v kouření – osm doutníků za den není mnoho. Také nemohu žádat, abys přestal chodit do hostince – je ti třeba zotavení po těžkém zaměstnání, v kruhu přátel a známých – a divadlo také si nemůžeš odepřít.*“¹⁰² Matka je zde kromě vlastností přecitlivělosti a manipulace spisovatelem vykreslena jako lepší rodič, protože otec si neodpírá svých potěšení na úkor dětí. Nakonec sice na děti peníze dá, ale je k tomu ženou vlastně donucen na úkor svého sobectví.

V poslední analyzované povídce *První výdělek* figuruje rodina Švejců se třemi dcerami. Výjimečně jsme se tedy v poměru s mužskými postavami dočkali povídky s převahou ženských charakterů. Jedná se o příběh tří sester – nejstarší Pepi, prostřední šestnáctileté Toničky a nejmladší dvanáctileté Růženy. Ačkoliv celý začátek povídky tvoří uvedení do života sester a jejich rodiny, jediným zobrazením mezi-ženských promluv, jsou pouze dvě sdělení: „*Nestříkej na mne!*“ *zavrčela z postele nejstarší [...]* „*Sfoukni!*“ *vrčela na lůžku nejstarší.*“¹⁰³ Ty jsou navíc opět jen domnělým dialogem bez odpovědi a jinak je narativ jejich domácnosti sdělen vypravěčem. Skutečného dialogu („*Čau!*“ *opakoval Maxant pozdravení, jakoby se setkával s flámou jemu podobným. „Jdeš z rachoty?“ „Jdu, a domů,“ přisvědčovalo děvce. „Máš brkály?“ tázal se Maxant dále.*“) ¹⁰⁴ se dočkáváme až s příchodem první mužské postavy na scénu. Jeho komunikaci směrem k dívce si ale rozebereme v následující části jako součást konstruktů maskulinity. Dívka je (přestože přičiněním mladého věku) extradiegetickým vypravěčem vykreslována jako naivní a nezkušená: „*Nemohla mít ovšem v šestnáctém roce tolik zkušenosti, aby poznala pravou podstatu bytosti tohoto surového ničemy, aby prohlédla způsob, jakým tento darebák se živil, aby měla sebe vzdálenější tušení, jakému životu ji chce Maxant naučit.*“¹⁰⁵ To se následně potvrdí, když je mladíkem okradena při příležitosti rozloučení, kdy chlapec dívku obejmje.

Jediným ženským dialogem v knize je velmi krátká výměna mezi matkou a dcerou v poslední povídce, kdy má dcera donést svou výplatu matce: „*Pojď, pojď, dítě! Čekám na*

¹⁰¹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 104.

¹⁰² Tamtéž. s. 104.

¹⁰³ Tamtéž. s. 114.

¹⁰⁴ Tamtéž. s. 116.

¹⁰⁵ Tamtéž. s. 118.

tebe – tatínkovi je hůře, potřebujeme na medicínu, a aby se mu udělalo něco teplého k večeři. Neseš? “ „Nesu,“ odpovídala dcera udychtěna, „nesu,“ a sáhla do kapsy pláště. “¹⁰⁶ Tonička však zjišťuje, že o peníze přišla a celá rodina kvůli tomu živoří a večer si dívenka uvědomí, že jí okradl mladík, postava jménem Alois Maxant. Z této krátké ženské konverzační výměny, jež je pouze prohozením dvou komunikačních obrátů (a to v celé knize!), lze nadále trvat na naší premise, že se autoři ve svých dílech vyhýbají konverzacím mezi příslušníky opačného genderu. Mohlo by to také poukazovat na to, že dějové linky žen nejsou důležité pro vývoj zápletky, a proto jsou opomíjeny. Stejně tak by toto tvrzení odpovídalo dílu Popelky Biliánové, kde naopak pro vývoj děje nebyly důležité linky mužské.

Maskulinita

Všechny mužské postavy stejně jako v předchozí kapitole zmiňovat z týchž důvodů nebudeme, nadneseme si však typologii mužů, která se v knize objevuje, performance maskulinity a užívaný humor pojící se s osobami mužského pohlaví. Herrmannova preference postav ve zmíněném poměru v úvodní kapitole jasně mluví ve prospěch mužského pohlaví. Některé povídky má zaměřené na partnerské vztahy manželů či milenců, v ostatních povídkách potom využívá i čistě mužských postav.

Prvním typem postav jsou muži v rámci role manželů, potýkající se s různými více či méně závažnými problémy (např. pan Bíba, Klokoč, Koňura atd.).

Tak tomu je i povídka *Pan Klokoč se stěhuje*. Na základě nadšení pana Klokoče z příslibu budoucnosti v podobě vysněného domu, kterému se však teprve staví základy, je vypravěčem konstruována situační komika a performována mužská dětinská radost: „*Denně chodíval na staveniště Hněvsovo a vždy oznamoval paní Klokočové, jak stavba pokračuje. Vyličoval jí sílu zdí, šířku průjezdu, důkladnost žulových schodů, a vždy si pochvaloval: „To je štěstí, to je štěstí, že to staví pan Hněvsa a že jsem se k tomu dost časně nahodil!“¹⁰⁷ A to v kontrastu s racionalitou a praktickým smýšlením ženy: „A prosím tě, Klokoči, co pak by pronajímal, když má teprv díry do země!“¹⁰⁸ namítala paní Klokočová. “¹⁰⁸ Tato pasáž je v přímém protikladu s dílem Popelky Biliánové *Do Panského stavu*, kdy se velkými představami nechává unášet žena (ne však s dětinským nadšením), zatímco jí mužská,*

¹⁰⁶ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 119.

¹⁰⁷ Tamtéž. s. 21.

¹⁰⁸ Tamtéž.

racionální postava usazuje zpátky na zem. To znamená, že „bláhovost snění“ není výsadou mužského či ženského pohlaví, jelikož je oba autoři použili pro charaktery jim genderově vlastní a nejspíše se tedy nejedná o manipulaci s genderovým konstruktem.

Také v páté povídce „*Ztracený ráj*“ páně Tetřevův se setkáváme s námětem podobným první analyzované knize *Do panského stavu*, tentokrát když muž prahne po lepším společenském statusu: „*tahle Ruprichtka a ta Severka, to jsou obchůdky! Ať jdu kolem, kdy chci – lidí je tam vždycky namačkáno a ony nestačí sekat ta pečená zvířata! Panečku, to se vyplácí!*“¹⁰⁹ Zatímco žena je k těmto ambicím spíše chladná. Muž nakonec ženu přesvědčí, aby šli za lepším, a rodina se stěhuje do nového bydlení s luxusnějším podnikáním. Žena se ale při prvním prohřešku pana Tetřeva naštvě a s celou rodinou se vrací do původního bydlení i podnikání, i přes manželovy ambice. Stejně jako u knihy *Do panského stavu* u ženy nedošlo ke ztotožnění s vyšším společenským stavem. V této povídce Ignáta Herrmanna je však konstrukt maskulinity budován skrze submisivní roli muže, a tak se rodina řídí rozhodnutím ženy a navrací se zpět do starých kolejí.

Takový druh mužské submise se objevuje i v povídce *Dobrý muž Koňura*, kde je manžel a otec od rodiny taktéž ve vleku ženského sebeprosazení. Maskulinita je zde podrobována kritice jinou mužskou postavou (Koňurova přítel), odráží, jak by měl pravý muž jednat, že není možné, aby rodině velela žena: „*Ale máte být mužem!*“ horlil Řeřicha. „*Mám tu také ženu – vidíte ji tamhle? I s dětmi, ale jak na ni mrknu, sebere se a jde domů i s těmi poklady. To by mi tak scházelo něco podobného! A proto se nám všem daří tak špatně v řemesle, že jsme takové baby! To má vliv na všechno, holenku, na všechno!*“¹¹⁰ To je reflektováno i v sekundární literatuře, která rozebírá, jak si muži dobírají „mužnost“ mezi sebou, například v díle *Performing gender identity: young men's talk and the construction of hetero-sexual masculinity* Deborah Cameron. Ta zaznamenala, že důležitým tématem mužských rozhovorů je žertování a pomlouvání dalších mužů nebo jejich maskulinity.¹¹¹ Ke stejnému závěru dospěl ve svých výzkumech i Michael Mulkay, jenž ve své studii zjistil, že se muži snaží odlišit od „nemaskulinních“ mužů.¹¹²

Hned v několika povídkách manželského typu se objevuje nelichotivé označení ženy jako „stará“, což odkazuje k jistému despektu k ženě ze strany muže: *Potom se obrátil bodrý*

¹⁰⁹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 35.

¹¹⁰ Tamtéž. s. 77.

¹¹¹ CAMERON, D. *Performing gender identity: young men's talk and the construction of hetero-sexual masculinity*. Oxford: Blackwell, 1997. s. 47-64.

¹¹² MULKAY, M. *On Humour*. New York: Basil Blackwell, 1988.

Kopřiva k ženě, jež byla stanula zcela skromně u kamen, a zahlaholil: „Tak stará – to kafe!“ [...] *„Neberte je, když vám je stará nandá. Myslíte, že se s nimi tahám z rozkoše?“*¹¹³ Tento aspekt jsme si však již rozebrali v předchozí části.

Poslední povídkou manželského tématu je *„Náš Mikoláš“*, kde se setkáváme s mužskou postavou v roli manžela a otce. Muž používá humor ve vztahu k ženě: *„Mužičku, potřebovala bych pětku...“* *Zahleděl jsem se do jejich zelenomodrých očí a řekl jsem neobyčejně měkce: „Drahá ženo, těch bych já potřeboval několik.“*¹¹⁴ V knize je to jeden z prvních a posledních příkladů, kdy muž proti ženě používá humor, a to na rozdíl od díla *Do panského stavu*, kde tímto způsobem vtipkuje muž na ženu pořád, a naopak málokdy bere na zřetel vážnost stylu komunikace mezi manžely.

V povídce se objevuje i mužská doména „božského komplexu“, kdy muži mívají, na rozdíl od žen, pocit „neomylných a nejskvělejších“: *„Domníval jsem se, že jsem pronesl důvody nejskvělejší a že se mi podařilo přesvědčiti ženu o zbytečnosti dvojího obdarování ve třech nedělích. Ale zklamal jsem se.“*¹¹⁵ Tento postřeh byl zaznamenán i v díle *Do panského stavu*, kde jej reprezentoval „neomylný“ otec Kráčmera.

V budování maskulinity je také zřejmé, že muž dělá věci proti své vůli, jen aby dostal „heroickým pozicím“ jež jsou v naší společnosti (na rozdíl od žen) častým přívlastkem „správného muže“: *„Ach ženy, ženy, do jakých rozpaků nás přivádíte! Vzpiral jsem se v duchu důstojnému tomu úkolu a přece jsem věděl, že se nesmím vrátit k rodinnému krbu bez rekvizit, jakých třeba k představování velebného svatého.“*¹¹⁶ Takový koncept mužství představila Raewyn Connel.¹¹⁷ Ta popisuje nejvíce ceněný způsob „bytí mužem“, který se označuje pojmem „hegemonické mužství“. Hegemonická maskulinita je ve zkratce označení ideálního typu muže v konkrétní historické době a společensko-kulturním systému. Výzkumy Wethrell a Edley, kteří tento aspekt mužského performativu analyzovali, jsme si již zmínili v předchozí kapitole.¹¹⁸

¹¹³ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 77.

¹¹⁴ Tamtéž. s. 103.

¹¹⁵ Tamtéž. s. 104.

¹¹⁶ Tamtéž. s. 106.

¹¹⁷ CONNELL, R. a MESSERSCHMIDT, J. W. Hegemonic masculinity: Rethinking the Concept. *Gender AND SOCIETY*. 2005, roč. 19, č. 6, s. 829-859.

¹¹⁸ WETHERELL, M., EDLEY, N. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. s. 335-356.

Dalším typem postavy v povídce *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán* je muž v roli „nepolapitelného Don Juana“: „*Takovým užitečným tvorem byl náš pan Tadeáš Bezinka, mládenec, kterýž obskakoval mlsočně květ měšťanských dcerek, ale střehl se pečlivě, aby nepadl do tenat matek a tetek, úzkostliv, aby se z obskakování jeho nevyvinul „poměr“, jenž by ho snad konečně dovedl k oltáři.*“¹¹⁹ Hlavní mužská postava tohoto typu též shlíží na nižší stav se závistí, jelikož si při své úřednické pozici nemůže dovolit nezávazné radovánky, tak jak to dělají chudší vrstvy. „*A časem shlížel pan Tadeáš tak závistivě k nižším vrstvám, k oněm mladíkům, s nimiž byl sice co do hodnoty duševní spřízněn, ale nad něž byl přece tak povznesen ve všem ostatním. Jak jsou šťastni ti flámové hrubého zrna, beze zlatky v kapse, ale s volností ptáka, kteří vydávají se nedělního odpůldne do boží přírody s družkami bez gardedam*“¹²⁰ Stejně jako je tomu u díla Popelky Biliánové, Ignát Herrmann už v druhé ze svých povídek sympatizuje s životní polohou nižších vrstev, což nás přivádí k myšlence, jestli poetika autorů na počátku století nesloužila k vytvoření sociální bariéry, aby se nižší společenské vrstvy nedraly výše po společenském žebříčku nebo naopak vychází z osobních zkušeností autorů, kteří si obhajují vlastní společenské postavení. Druhá argumentace by seděla více, protože v následně analyzovaném díle *Eva tropí hlouposti*, které zobrazuje prostředí vysokých vrstev, z nichž autorka Fan Vavřincová originálně pocházela (ačkoliv následně vlivem politických okolností spadla společensky níže) se nenachází takovéto „adorování“ nižšího stavu. V příbězích Biliánové a Herrmanna postavy sice touží po lepším postavení, ve výsledku je to ale nedělá šťastnými, což by mohla být forma auto-projekce autorů do díla a obhajoba vlastního společenského statusu.

V povídce *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán*, kde hraje zástupnou roli sukničkáře postava mladého úředníka, vidíme krom budování maskulinity skrze mužskou promiskuitu i podporu muže v roli hrdiny: „*Ale výbojný, jak byl, nerozmyslel se dlouho, přikročil k dívce a nabídl se, že jí ponese džbán.* „*I neste, ale ponesete ho také, až bude plný, co? Mám daleko domů!*“ „*I ponesu, ponesu, kočička,*“ *přisvědčoval radostně pan Tadeáš,* „*a kdyby to bylo až na Císařskou louku!*“¹²¹ Tato role je v dílech zobrazována velice často, protože je maskulinním performativem, který ovlivňoval autory a autorky v dané době. Ti ho potom zahrnovali do vytváření performance mužství i v poetikách, což zase vede k upevňování konstituovaných konstruktů.

¹¹⁹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 47.

¹²⁰ Tamtéž. s. 48.

¹²¹ Tamtéž. s. 49.

Jelikož postava pana Bezinky pocházela z vyšší vrstvy, ale snažila se o přízeň dívky z nižší třídy (kvůli snadné kořisti), můžeme též sledovat to, jak Herrmann buduje maskulinitu ve vztahu ke společenskému statusu, který hraje roli i v chování a tělesných projevech: „*Kráčel podle dívčiny co nejloudavěji a nejneohrabaněji, aby se neprozradil a aby se přizpůsobil úloze, jakou hodlal hráti.*“ [...] „*Ba snažil se mluvit poněkud nejapně, aby získal u děvčete více důvěry, a nestálo ho to mnoho přemáhání.*“¹²² A v souvislosti se vztahem výše postaveného muže k níže postavené ženě, vidíme jako příklad podoby genderového performativu, který je utvářen společenskou třídou, nerespektování toho, co dívka říká: „*Dívka loučila se s ním vždy na konci ulice Oserova blíže kostela svaté Trojice a žádala ho, aby dále za ní nechodil, aby neměla mrzutost.* „*Ach, mrzutost!*“ *myslíval pan Tadeáš.* „*Dělá trochu drahotu, to je to!*“¹²³ Nebo na příkladu rivality mezi otcem dívky a nápadníkem: „*Ona nebude bez krejcaru, Barča, a nebyl bych radil nikomu, aby ji tahal za nos. Koukejte – udeřil Kopřiva na stůl – touhle rukou roztrhám pramen na kusy, to si nemyslete!*“¹²⁴ Kdy jde z otcových fyzických vlastností strach a roli nehraje společenský status, jelikož je v této povídce použita falešná identita a mladík, ačkoliv má vyšší společenský status, se musí držet své role obyčejného mládence, a nemůže si tedy otce podmanit habitem vyšší sociální vrstvy. To, že pohlavně-třídní příslušnost ovlivňuje styl promluvy, jsme si již zmínili ve spojitosti s Deborah Tannen¹²⁵ v předchozí kapitole.

Posledním bodem této povídky je vykreslení muže jako sexuálního predátora a role ženy tedy jako sexuálního objektu: „*Tyto zálety trvaly již asi dvě neděle, když pan Tadeáš chtěl přikročit ke druhému odstavci svého programu. Chtěl totiž podniknouti s Baruškou nějaký výlet nedělní, tak někam stranou, kam nikdo nechodí, aby se s nikým nesetkal.*“¹²⁶ Ve srovnání s ženskou autorkou počátku století se tento aspekt v díle *Do panského stavu* nikde neobjevil.

S typem mladého milovníka se však setkáváme ještě v jedné, chronologicky poslední analyzované povídce *První výdělek*, kde mužská postava jménem Alojs Maxant využívá dívek a umění svádění ke svým cílům. Ačkoliv poprvé v povídce figuruje jako hlavní hrdinka mladá šestnáctiletá dívka jménem Tony, mužská postava s ní jedná s despektem: „*Maxant podíval se na dívku přes rameno a prohodil opovržlivě: „Těžce se vydělávají! To vím, ze štepování a*

¹²² HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 50.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž. s. 54.

¹²⁵ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

¹²⁶ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 51.

plizírování neztloustneš!“ [...] *hledě rovně před sebe mluvil jednotvárně s odporným přízvukem: „Jste taková pitomá rodina, celá! Táta se dá zavřít a nic z toho nemá...“* [...] *Otrlému flámovi bylo zcela lhostejno, jak surová slova jeho účinkují na dívku*“¹²⁷ Následně dívku při příležitosti loučení okrádá, nedbaje na to, že kvůli jeho činu, dívčina rodina hladoví a mrzne, a sobecky její peníze utrácí v hospodě.

Muži jsou tedy v povídkách charakterizováni buď (1) typem milostných dobyvatelů, bezohledných k následným osudům žen nebo (2) v manželském rámci vystupují jako ochotní (často submisivní) dobráci, nikoliv jako rázné a direktivní hlavy rodin, jako tomu bylo u ženské autorky.

Přesuňme se ještě k otázce humoru. Ignát Herrman používá humor spojený především s mužskými postavami, což je logické vzhledem k tomu, co jsme konstatovali výše, tedy že využívá především narativu ve spojitosti s dějovými linkami mužů.

Stejně jako předchozí autorka vytváří humor založený na situační komice. Příkladem může být povídka *Kterak pan Vilibald Vonásek dobyl svobody*, kdy se otec dětí opil takovým způsobem, že vzal domů z hospody jiné děti: „*Vilibalde, kam jsi dal děti?*“ *Mistr sbíral paměť, sbíral, konečně mu zasvitlo v mozku a zabručel mrzutě: „Kam bych je dal! Do postele!“* „*Ale naše děti kam jsi dal, Vilibalde!*“ *volala paní Vonásková zoufale. „Naše děti! Kdes to chodil, muži, kde jsi se potloukal – vždyť jsi přivedl domů nějaké jiné děti...!“*¹²⁸ Což byl plán jeho kamaráda na to, jak zařídit, aby jeho žena neposílala děti s „podpantofláckým“ manželem i na pivo: „*Tento „jeden pán“ byl kominik mistr Řeřicha, který dobře věděl, jak se pan Vonásek zmýlil.*“¹²⁹ Smějeme se zlomyslnosti vtipu, protože v danou chvíli v souvislosti s humorem nesoucíme s vyplašenými dětmi nebo matkou. Tento efekt ve svém díle *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor* rozebírá Michael Billig, který říká, že se očekává, že příjemci nebudou vyjadřovat soucit s postavami, jež jsou předmětem vtipu.¹³⁰

Humor na základě dramatizace situace a ztotožnění užívá Herrmann v povídce *Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ošťihán*. Čtenář si umí představit, jak mladému sukničkáři, který si chtěl pouze užít s dívkou, muselo být, když se stal obětí osudu a ocitl se v roli vážného nápadníka v rodině své milenky: „*Bylo-li již dříve panu Tadeáši Bezinkovi*

¹²⁷ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 117-118.

¹²⁸ Tamtéž. s. 80.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ BILLIG, M. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*. London: Sage, 2005. s. 121.

*horko, zdálo se mu nyní, že je v pekelné výhni.*¹³¹ V povídce je vtipná pointa vystavěná rovněž na kombinaci názvu (*Proč pan Tadeáš Bezinka chodí oholen a ostříhán*) s následnou dějovou katarzí. V úvodu autor prostřednictvím postav nastiňuje: „*Tádo! Kam jsi dal vlasy?!*“ „*Tadýsku! Komu jsi prodal bradu?!*“ „*Bezinko! Kdo tě to skalpoval??*“¹³² Čtenář se chce dozvědět, proč se mladík nechal oholit. Až na konci příběhu se dozvídáme humorné vyvrcholení, že to udělal proto, aby ho nepoznala rodina slečny, se kterou si chtěl jen užít a shodou náhod se ocitl v pozici vážné známosti a zbaběle utekl: „*A druhý den z rána plížil se Perštýnem jako zloděj a vrazil k nejbližšímu holiči, kterýž ho zbavil vlasů i vousů, aby nebyl poznán, kdyby se náhodou setkal někdy s někým z rodiny Kopřivovic. Proto pan Tadeáš Bezinka chodí ted' oholen a ostříhán – a se skřipcem na nose.*“¹³³ Vtipnost peripetie je tedy postavena na narativu celého příběhu, ne na technice promluvy nebo vtipu. Zesměšnění myšlenky celého příběhu může odkazovat k Herrmannově snaze morálního poučení vůči maskulinitě, jež je charakterizována typem proutníka.

Autor využívá také humoru vystavěného na metaforách, například paralele mezi zmrzlou řekou a Bíbovými ústy: „*Bíba seděl ve výčepu a pil a rozkládal všem dokola, jak to je, když řeka zamrzá. Mluvil hezky pomalu, jako by se mu jazyk ukládal ke spaní, a když sáhl po sklenici, ohýbaly se mu prsty velmi těžce. Čím dále do noci, tím víc ubývalo mu řeči. Zdálo se, že také Bíbova huba zamrzá.*“¹³⁴ Tímto prvkem humoru autor nevytváří performanci maskulinity v rámci fikčního světa, jelikož vtipná pointa plyne z narativu. Schopností humorně podávat příběh, tedy autorovou vlastní jazykovou dovedností, však Herrmann vytváří performativ vtipného muže-autora ve skutečném světě.

Herrmann kromě humoru používaného v kontextu celé povídky vykresluje vlastností žertovat i některé mužské postavy. Například v povídce „*Náš Mikoláš*“, kdy manželka kvůli dárkům pro děti šetří na jídle a manžel se moc nenají, muž ve svých úvahách využívá sarkastického humoru: „*Za chvíli přinášela mi černou kávu. Pívám ji po obědě pro vytrávení, ale proč ji vařila také dnes, nechápal jsem.*“¹³⁵ Vtipkování z úst ženských postav se Herrmann vyhýbá.

¹³¹ HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. s. 53.

¹³² Tamtéž. s. 46.

¹³³ Tamtéž. s. 57.

¹³⁴ Tamtéž. s. 8.

¹³⁵ Tamtéž. s. 105.

Shrnutí

Herrmann psal humorné povídky z prostředí Prahy devatenáctého století a vykresloval v nich každodennost lidských životů. Z jeho díla je zřejmá preference k vykreslování světa mužů, ty zachycuje s politováním i s humorem, popisuje všední zážitky, úspěchy i neúspěchy. V opozici běhu lidských osudů píše o radostech i strastech, přátelích i nepřátelích, lásce a nenávisti. Stejně jako tomu bylo u Biliánové, Herrmann reflektuje i svět rodiny a tradiční rodinné vazby. U mužských postav se setkáváme hlavně s dvěma performativy – prvním jsou muži milovníci, charakterizováni bezstarostností a sobeckostí; druhým pak otcové od rodin – spolehliví a úslužní. Mužství opět provází prvky hegemonické maskulinity, muži zastávají heroické pozice v rámci svobodných chlapců i v rámci manželství, kdy se snaží být v rodině potřební. Mužským postavám je v promluvách také na rozdíl od žen propůjčen atribut humoru. Feminita je v díle budována prostřednictvím typu mladých a naivních žen v protikladu s ráznými a schopnými manželkami a matkami. Herrmann poměrem postav jasně straní mužským postavám, jimiž vykresluje dějové linky, ve kterých hrají ženy, až výjimku jedné povídky, pouze vedlejší narativní role.

Způsob výstavby děje, co se týká důležitosti genderu, tedy stojí v opozici s první zmiňovanou autorkou. Narativy se v některých ohledech například zmíněného hegemonického mužství či budování ženských postav na základě lingvistických prvků shodují, v jiných se různí. Odlišným atributem z hlediska rodinných vztahů je u Ignáta Herrmanna vykreslování manželů jako submisivních a manželek jako rázných, zatímco u Popelky Biliánové je manžel dominantní a direktivní a manželka nejistá a podružná.

5.2. Třicátá/Čtyřicátá léta

Dalším analyzovaným vzorkem je dílo Fan Vavřincové z roku 1944 *Eva tropí hlouposti*, jehož první vydání originálu je datované do roku 1934. Posouváme se tedy zhruba o třicet let od doby předchozích knižních rozborů. V protikladu ženské autorce pak bude stát Zdeněk Jirotka se svým *Saturninem* vydaným v roce 1942. Jelikož mezi Vavřincovou a Jirotkou existuje návaznost nejen z dobového hlediska, relaci těchto autorů si zreflektujeme v samostatné pasáži, navazující na kapitolu o Fan Vavřincové, kterou provázeme oba spisovatele a jejich dílo.

5.2.1. Fan Vavřincová

Věra Peigerová, známá pod uměleckým pseudonymem Fan Vavřincová, se narodila roku 1917 v Praze. Svoje umělecké pseudonymy si přivlastňovala podle rodinných jmen, Fan vzniklo ze jména František/Františka, jež nosili její bratr, strýc, dědeček a babička. S přízviskem Vavřincová, zase pamatovala na křestní jméno svého otce. Stejně tak příjmení Lorencová, jež bylo dalším z jejích pseudonymů (Anna Lorencová), se užívá jako obměna jména Vavřinec, na jméno Anna si prostě jen potrpěla.¹³⁶ Fan Vavřincová úspěšně odmaturovala na francouzském gymnáziu, vyšší vzdělání započala na Karlově Univerzitě, ale nedokončila jej, ovládala však čtyři světové jazyky. V pouhých šestnácti letech se tajně vdala za majitele továrny na prvního apríla, kdy pak tuto skutečnost oznamovala s vážností známým, kteří si mysleli, že žertuje.¹³⁷

Její literární ambice se projeví již v útlém věku, s prvními literárními pokusy začínala zhruba ve čtrnácti letech, v šestnácti jí začaly časopisy otiskovat povídky a v sedmnácti letech pak napsala román *Patsy tropí hlouposti*, jenž byl prvním impulsem k objevu jejího talentu, když byl román zfilmován (a následně oceněn jako nejlepší filmová komedie 30. let) a následně vydán i jako další literární samostatné dílo *Eva tropí hlouposti*, které si následně zanalyzujeme.¹³⁸ Dílo bylo navíc zprvu považováno za mužský počín, protože se v té době velmi mladá autorka styděla jít s rukopisem do nakladatelství a tak za

¹³⁶ ŠOLLEOVÁ, M. Fan Vavřincová, spisovatelka, autorka televizních seriálů. *Ahoj na sobotu*, 1989, roč. 21, č. 52, s. 4.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ ČERNÝ, K. *Ivanka Kousalová: Moje maminka Fan Vavřincová*. Vlasta.cz, 2014 [cit. 2020-08-09]. URL: <<https://vlasta.kafe.cz/clanky/zabava/4212-ivanka-kousalova-moje-maminka-fan-vavrincova/>>.

sebe posílala svého o jedenáct let staršího manžela.¹³⁹ Celá kariéra a osobní život spisovatelky se točil kolem psaní románů, scénářů, povídek a fejetonů, dva roky Vavřincová působila jako redaktorka nakladatelství a potom zůstala ženou v domácnosti. Na menším rodinném zámku vychovala dvě dcery, zatímco se cílevědomě věnovala dalšímu psaní. Podle výpovědi své dcery měla prý na každý den stanovený počet stránek, od kterého neupouštěla a psala, ať se kolem ní dělo cokoliv. Zároveň se také v dílech nevracela a nepřepisovala. Ačkoliv pro ni psaní znamenalo život, se změnou politických poměrů přišel zákaz tvorby a částečné vyvlastnění majetku. Zámek v roce 1957 vyhořel, a tak s celou rodinou bydlela po příbuzných.¹⁴⁰ K publikování se vrátila hned po revoluci, poslední knižně vydané dílo je z roku 2008. O čtyři roky později umírá ve věku devadesáti pěti let.

Eva tropí hlouposti

Román Fan Vavřincové vypráví příběh dvou rodin – Norových a Záhorských, jež žijí vedle sebe, ale stará generace spolu nevychází a mladá se nezná. Obě rodiny mají jedno společné, krásné mladé a potrhle dívky Evu a Elišku, jež unikají vztahům s muži. Příběh rodin se prolíná ve chvíli, kdy se Eva Norová rozhodne ukrást rodině Záhorských recept na pěstování růže a nechává se s falešnou identitou v zámku Záhorských proto zaměstnat. Tam se shodou náhod objevuje i její bratr Michal. Vystupuje pod falešnou identitou italského hraběte. Tu si nechá přisvojit Eliškou Záhorskou, jež se touto léčkou na tetu Emílii snaží vyvléknout z povinnosti provdat se za společensky přijatelného nápadníka. Ve snaze uloupit utajený recept se Eva poznává s další falešnou postavou, tentokrát již cizí, mužem jménem Jiří, jenž se kvůli Emílii Záhorské snaží ukrást náramek, který náleží jeho rodině, ale nechce být Emílií vydán. Dvojice „zlodějí“ se do sebe, stejně jako její bratr s Eliškou, zamiluje. Obě věci jsou uloupeny a krádež je poté Emílií rychle odhalena, nicméně jak se ukáže, ani jedna z uloupených věcí nemá uplatnění. Recept na růži je totiž již vyzrazen Eliškou Záhorskou a náramek je falešný. Pod tíhou všech těchto událostí zakročí na tetu Emílii Eliščin otec a donutí ji k navrácení pravého náramku a usmíření s rodinou Norových. Falešné identity jsou prolomeny a oba dva zamilované mladé páry spolu mohou být bez tajností a intrik.

¹³⁹ ŠOLLEOVÁ, M. Ahoj za šedesát let. *Ahoj na sobotu*, 1993, roč. 24, č. 21. s. 12.

¹⁴⁰ ČERNÝ, K. *Ivanka Kousalová: Moje maminka Fan Vavřincová*. Vlasta.cz, 2014 [cit. 2020-08-09]. URL: <<https://vlasta.kafe.cz/clanky/zabava/4212-ivanka-kousalova-moje-maminka-fan-vavrincova/>>.

Feminita

Knize dominují tři ženské postavy – dvě drzé mladé dívky Eva a Eliška, další svéráznou postavou je Eliščina teta Emílie. Zajímavé je, všechny tři odporují ženským submisivním rolím ve společnosti a rodině. To, jakým způsobem je tento typ feminity v díle vystavěn, si popíšeme v následujících pasážích.

Začneme u performance feminity ve vztahu bratr-sestra: „*Slečna Eva Norová mu připomněla svou existenci důkladně zralou, žlutou hruškou, kterou mu hodila na pozdrav na hlavu. „Haló, Michálku!” zašveholila vesele, dojídacíc s chutí zbytek hrušky. „Kdes byl?” „Ty bláznivý spratku!” zařval Michal, otíraje si štávu z tváře. „Táhni k čertu se svými nápady!”*¹⁴¹ Na této pasáži je pozoruhodné, že se role mužského a ženského humorného diskursu otáčejí. Žena je vůči muži drzá a dělá z něj oběť svých vtipů, zatímco muž žerty bere osobně a ženu uráží s vážným míněním. Jak je tento diskurs převrácen, můžeme uvést na dříve zmíněném výzkumu Tannen. Ta k těmto genderovým pozicím říká, že muži se v různých částech světa se účastní „války slov“, ve které bojují proti sobě navzájem, aby vymýšleli chytré urážky, a navzájem se tak předháněli intenzitou urážky a dovednostmi urazit někoho druhého. Tannen zdůrazňuje, že s chlapci a muži souvisí použití rituální opozice nebo „antagonismu“. Ale dívky a ženy rozhodně bojují v doslovném smyslu. A tak malí kluci často bojují formou oblíbené hry, zatímco malé holčičky jen zřídka bojují ze zábavy, bojují, když to myslí vážně.¹⁴²

Dalším prvkem výstavby feminity a zároveň i humoru v díle je ženská kuráž, drzost: „*Od té doby, co Eva přijela, zabývala se v duchu trýznivou myšlenkou, nešlo-li by nějak ucpat díry v komíně, jelikož při Evině temperamentu se nemohlo s určitostí říci, nedostane-li jednou chuť vstoupit krbem.*“¹⁴³ Čtenář se směje absurdní myšlence, čeho všeho je ženská postava v rámci své živé povahy schopná.

Kromě osobnostní výjimečnosti ženských postav autorka rovněž glorifikuje jejich fyzický vzhled, který dívkám ponechává jejich půvab, i přes jejich svéráznou povahu. Tímto způsobem vykresluje postavu Evy: „*Teta Pavlína, která před lety usazovala do vlaku vytáhlou, hubenou a rozjívenou holčičku, nemohla ani věřit svým očím, když jí před čtrnácti dny skočila z vlaku kolem krku roztomilá dívka s líbeznou tvářičkou a dokonalou postavou malé víly. Co se*

¹⁴¹ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 10.

¹⁴² TANNEN, D. *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*. New York: Ballantine, 1998. s. 194-197.

¹⁴³ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 14.

krásy týká, předčila plavovlasá Eva dokonale všechno očekávání. ¹⁴⁴ Stejným způsobem pak i postavu Elišky: „Byla to dívka, o jaké sní všichni muži světa, dovedla se podívat tak, že by byla rozechvěla srdce i nejzavrtlejšího starého mládence, a křivka jejích rtů byla tak rozkošně zvlněna, že budila dojem neustále připraveného úsměvu. ¹⁴⁵ Postavy mladých dívek jsou tedy v díle vždy utvářeny performancí fyzické krásy.

Na následujících pasážích si dále uvedeme příklady rovných a nerovných pohlavně-třídních vztahů:

„Copak nevidíš, že tady se musí pro tetu Pa něco udělat?“ „To ano,“ připustil Michal. „Ale co?“ Slečna Norová kopl podrážděně bílým sandálkem do mahagonové nohy jídelního stolu. „Co! To je právě to, nač se tě ptám! Mohla jsem si myslet, že ty na nic nepřiđeš. Ale abys věděl, já už jsem si něco vymyslela!“ ¹⁴⁶ Na sourozenecké komunikaci je vidět, že žena a muž si jsou třídně rovní a zároveň v této smíšeno-pohlavní komunikaci nehraje roli partnerský vztah (muž – dominance, žena – submisivita), a proto se žena v tomto případě komunikačně nedrží zpátky. Eva používá přímé komunikace a klidně i prvky převahy nad komunikačním partnerem, což u žen není běžné (jak jsme si zmínili na základě výzkumů v předchozích kapitolách feminity). Stejně tak je tomu v sourozenecké komunikaci dalších postav, tedy pana Záhorského s jeho sestrou Emílií: „Hej, Tomáši!“ vybuchla paní Emílie, sotva dechu popadajíc, když dospěla konečně k svému cíli. „Víš, co se stalo?“ „To nevím. Jak bych to mohl vědět, Eminko?“ odušil pan továrník mírumilovně a slabě zamlaskal obdivem nad půvabným květem, který se od včerejšího večera rozvil o dva milimetry. ¹⁴⁷ Ani v druhém případě nefunguje klasický model typizovaných postav. Žena je rázná a pan továrník je „něžná duše“ obstarávající květiny, ale opět hraje roli sourozenecký vztah, jež staví statusově obě pohlaví na stejnou výchozí úroveň.

Druhým příkladem je smíšeno-pohlavní konverzace Emílie se sluhou. „Vrátila se už slečna Eliška?“ tázala se jí přísně sestra pana továrníka, která pokládala tento tón vůči služebnictvu za jedině možný. ¹⁴⁸ Třídní rozdílnost v komunikaci hraje roli, tak jak popsala ve svém díle *Gender and Discourse* ¹⁴⁹ Deborah Tannen, tuto tezi jsme si však již zmínili ve stejném kontextu výše v diplomové práci.

¹⁴⁴ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 12.

¹⁴⁵ Tamtéž. s. 23.

¹⁴⁶ Tamtéž. s. 16.

¹⁴⁷ Tamtéž. s. 18.

¹⁴⁸ Tamtéž. s. 20.

¹⁴⁹ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

Stejně tak můžeme pozorovat statusově rozdílný vztah ve stejno-pohlavní ženské konverzaci: „*Nebudu se s tebou přít. Pamatuj si, že jsem pevně rozhodnuta ohlásit během plesu tvé zasnoubení. To je mé poslední slovo.*“ *Paní Emílie vrhla poslední rozhořčený pohled na své posluchače a majestátně odšuměla.*“¹⁵⁰ Zde je vztah tety a neteře ovlivněn rodinným statutem, protože mladí byli podřízeni rozhodnutím svých rodičů (v tomto případě tety, která jí zastupovala matku), i přes Eliščinu vzpurnou povahu si tetě v konverzaci nedovolí odporovat, i když přímými skutky jí později nejde po vůli.

Postava tety Emílie je dominantní v promluvě dokonce i ve vztahu ke svému muži: „*Náramek je můj a já si ho ponechám. Nepřeji si, abys o tom ještě mluvil.*“ „*Ale drahoušku, dej si přece říci,*“ *namítal.*“¹⁵¹ což není běžné. Z čehož vyplývá, že ženská autorka v díle vyzdvihuje ženskou dominanci a používá feminních performancí opačných archetypům, které se s ženami obvykle pojí. Stejně tak sice performoval roli manželky v narativu částečně i Ignát Herrmann, ten ale stavěl své dílo primárně na mužských postavách, a tento typ feminity byla spíše součástí jeho popisu ženství, než že by ho jako v tomto případě aktivně demonstroval prostřednictvím ženských postav. Tento aspekt je také zajímavý z hlediska reálných výzkumů, protože ve skutečných promluvách je genderově opačný styl komunikace (žena mluví jazykem, který je připisovaný mužům) umlčován institucemi, zatímco literární dílo ponechává volnost v možnostech vykreslovat postavu opačným jazykovým stylem. Koneckonců možnost abjekce sociálních rolí, která ve fikčních světech není problémem a omezením jsme v jedné z hypotéz předpokládali.

Ilustrovanou abjekci jako genderové omezení v reálném světě rozebírá dílo *The Handbook of Discourse Analysis*¹⁵². Pokud ženy a muži nemluví způsobem, který je spojen s jejich pohlavím, bude to pravděpodobně vnímáno jako mluvení a chování druhého pohlaví – a budou negativně hodnoceni. Deborah Tannen¹⁵³ to prokazuje u žen a mužů na úředním pracovišti. Tannen našla všudypřítomné důkazy o dvojně vazbě: ženy, které se přizpůsobily očekáváním ženskosti, byly považovány za nedostatečně kompetentní nebo sebevědomé, ale ženy, které se přizpůsobily očekáváním lidí s autoritou, byly považovány za ženy s nedostatkem ženskosti, jako příliš agresivní.

¹⁵⁰ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 32.

¹⁵¹ Tamtéž. s. 38.

¹⁵² SCHIFFRIN, D., TANNEN, D., HAMILTON, H. E. *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. s. 548-567.

¹⁵³ TANNEN, D. *Talking from 9 to 5: Women and Men in the Workplace: Language, Sex and Power*. New York: Avon, 1994.

Protikladný koncept statusového konverzačního přístupu můžeme pozorovat u promluvy Emílie k domnělému hraběti: „*A kde vlastně bydlíte, milý hrabě?*” otázala se najednou. „*Snad ne v té strašné hospodě dole ve vesnici?*”¹⁵⁴ Teta Emílie jedná podbízivě pouze s jedinou osobou, kterou je Michal vydávající se za italské hraběte, což je společenským statutem vysoce uznávaná osoba. Komunikace postav tudíž nezáleží jen na temperamentu, ale na společenské pozici, v níž se nachází.

Humor je stejně jako u předešlých děl vystaven na komických situacích. Ty jsou často postaveny na zesměšňování mužských postav z narativu nebo úst ženy. Podstatnou složkou komiky může být dána záměnou genderového performativu, kdy silné ženy vtipkují na úkor podmaněných mužů. To můžeme vidět například i na humoru postaveném na ženské performanci sarkasmu: „*Ach, pane hrabě, neřekl byste něco italsky? Víím, že je to smělé ode mne, ale celý život jsem si přála promluvit se skutečným Italem!*”¹⁵⁵ Humorné škádlení a sarkasmus je v kontrastu s předešlými díly výjimečně užíván ženskou postavou, a jak jsme si již dříve řekli, je obvykle součástí performativity mužství.

Komika je v několika pasážích vystavena na pointě násilí, stejně jako tomu bylo u předešlé autorky. Takovým humorem sice Vavřincová nevytváří konstrukty ženských postav, protože vtip pramení z narativu, ale v rámci feminity jím stále provádí performanci sama sebe – tedy buduje obraz vtipné ženy: „*Slečna Petrová se opatrně přiblížila. Měla pověřivou hrůzu ze všech psů od té doby, kdy si ve tmě spletla jistého japonského pinče své zaměstnavatelky s polštářem a usedla na něho.*”¹⁵⁶ Utrpení je ve skutečnosti častým námětem vtipů. Tématu humoru založeného na násilí se ve své knize věnuje Michael Billig.¹⁵⁷ Pro ilustraci tvrzení, že násilí je jedním z hojných prostředků výstavby humoru můžeme uvést následující vtip, který je standartním psychologickým testem reakčnosti na humor: „*Slepý muž přijde do obchodu, vezme slepeckého psa za ocas a začne s ním mávat nad hlavou. Nákupní asistent k němu přispěchá a ptá se: „Pane můžu Vám nějak pomoci?” „Ne děkuji“, odpověděl muž. „Jen se rozhlížím.”*”¹⁵⁸ Smyslem příběhu není vyvolávat obavy o bolest jež pociťuje pes, ani zesměšňovat handicap jeho pána. Bolest, krutost a slepota slouží vtipné pointě.¹⁵⁹ Tak jak jsme si zmínili dříve vyžaduje absenci empatie s objektem humorné vypovědi. Vavřincová je tak již

¹⁵⁴ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 56.

¹⁵⁵ Tamtéž. s. 63.

¹⁵⁶ Tamtéž. s. 21.

¹⁵⁷ BILLIG, M. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*. London: Sage, 2005. s. 121.

¹⁵⁸ MINDESS, H., MILLER, C., TUREK, J., BENDER, A. and CORBIN, S. *The Antioch Humour Test*. New York: Avon Books, 1985.

¹⁵⁹ BILLIG, M. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*. London: Sage, 2005. s. 121.

druhou ženskou autorkou, která staví své vtipy na pointě krutosti. Ignát Herrmann sice v některých humorných pasážích rovněž vyžaduje absenci empatie, nevytváří však humor přímo na kruté myšlence.

Maskulinita

Muži jsou v díle válcováni silnými ženskými postavami: „*Strýček Karel byl uvyklý, právě jako jeho švagr, neodporovat paní Emílii jediným slovem. A byl teď v postavení ovečky, která pojala pošetilý úmysl vzepřít se vlkovi.*“¹⁶⁰ Zároveň jsou ale vykreslováni pozitivně, jako zdvořilí a láskyplní gentlemani, kteří svým dobráctvím trpí ženám, které milují (ať už romanticky nebo z rodinné příslušnosti) jejich rozmary.

Maskulinita v sociálně rovném vztahu bratr-sestra je vytvořená submisivní performancí muže: „*Eminko,“ navrhl nesměle, „nechce-li Eliška Fredyho, pak opravdu nevím, proč „Není důvodu, proč by ho nechtěla,“ přerušila ho paní Emílie mrazivě.*“¹⁶¹ U komunikace pana továrníka s jeho urputnou sestrou poukazuje, jak jsme si již zmínili prohození genderových typů komunikace. Prvek „zjemňování“ mužských postav se (zatím) objevuje pouze u ženských autorek. Stejně tak tomu bylo v knize Popelky Biliánové *Do Panského stavu*, kde muži nejen vykonávali stejnou profesi (zahradníka), ale také byli částečně útlocitní (scéna s pantatínkem). U Biliánové však na rozdíl od Vavřincové muž v rodině dominoval, i přes svoji projevenou útlocitnost v mezi-mužské konverzaci.

Na konci knihy však pan továrník dostojí mužskému konstruktu hegemonického mužství, kdy ho okolnosti nespravedlivého jednání sestry Emílie rozčílí natolik, že sestra ustoupí ze své suverénní pozice a následkem jeho důsledného autoritativního chování napraví své činy a přijme ve vztahu k němu i ostatním určitou pokoru.

V díle jsou mužské postavy Vavřincovou často dehonestovány buď typem svého charakteru, jako je tomu například u odmítaného nápadníka Elišky Záhorské, jenž je provázen v knize neustálým výsměchem prostřednictvím narativu: „*Dovedl být docela příjemný, veselý, výborný kamarád, skvělý tanečník - ale zčistajasna byste řekli, že ho přepadá nějaká podivná choroba. Zrudl a zbledl. Místo odpovědi na zoufale udržovanou konverzaci jen zmateně koktal. A konečně krize, vrcholící zajímavými slovy: „Ech - poslyšte - Eliško, ach - nechcete si mě přece*

¹⁶⁰ VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 30.

¹⁶¹ Tamtéž. s. 31.

jen vzít? “ *To byl nejhorší okamžik.* “¹⁶² Nebo přímo promluvami ženských postav: „*Jelikož jeho otázka, začínající tím odstrašujícím „ech, poslyšte,*“ byla vždycky stejná, rozhodla se být také stereotypní a její odpověď zněla teď jednou provždy: „*Ne, Fredy, nechci.*“¹⁶³ Zde Eliška využívá konverzační přesily.

Humor je v díle postaven nejen na sarkasmu ženských postav, ale rovněž mužské postavy. Zde například, když Michal Nor mluví o své sestře: „*Existují ovšem lidé, ačkoliv on tomu nikdy docela nevěřil, kteří mají sestry a ani to nevědí. Kterí mohou sníst s klidem svou ranní kávu, bez obavy, že tam najdou šlehačku v dojemné shodě s inkoustem.*“¹⁶⁴ Sakrasmus je ze své podstaty motivován ponížením konverzačního protivníka či objektu, kterého se týká. Výjimečně jsme tedy v díle i svědky převahy muže nad ženou v rámci humorného narativu.

A komika je tvořena i možností sebereflektivní projekce čtenáře ve vztahu k narativu, kdy Michal Nor promlouvá o své sestře: „*Lidé se dělí na dvě skupiny. Na ty, kteří mají sestry, a na ty, kteří je nemají. Pan Michal Nor často hloubal nad nespravedlivým štěstím těch druhých*“¹⁶⁵ Tuto vtipnou narážku chápou především lidé, kteří se s výrokiem ztotožní, popřípadě ji čtenář pochopí až vzápětí, s pokračováním děje. Dle Boreckého¹⁶⁶ je totiž humor vztažením výroku na sebe (zmiňovanou pasáž pochopí především čtenáři, již mají sourozence) a následně ironickým výsměchem, který může zahrnovat druhé lidi, podstatná část je ale sebereflexe vlastní směšnosti.

Shrnutí

Jak jsme již zmínili, knize dominují tři ženské postavy odporující ženským submisivním rolím ve společnosti a rodině. Což nás kromě motivací autorky vykreslit ženy jako silné a soběstačné, emancipované přivádí k otázce srovnání s předešlým analyzovaným dílem ženské autorky Popelky Biliánové *Do panského stavu*, v něm totiž ženy zastávaly tradiční umírněné pozice. V knize se opět stejně jako v předešlém ženském díle téměř neobjevují čistě mužské konverzace. Ženské autorky se tedy zatím vyhýbají čistě mužským promluvám i ve vedlejších

¹⁶² VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. s. 25.

¹⁶³ Tamtéž. s. 26.

¹⁶⁴ Tamtéž. s. 9.

¹⁶⁵ Tamtéž. s. 9.

¹⁶⁶ BORECKÝ, V. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. s. 35-41.

dějích a do popředí svých narativů a promluv staví ženské postavy se kterými čtenář příběh prožívá.

Toto dílo prorazilo svým humorem velmi výrazně a bylo dokonce ztvárněno jako filmová adaptace. Je zajímavé, že to je právě dílo, které ačkoliv se silně vyznačuje ženskými postavami odporujícími klasickým socio-kulturním rolím, mluví humorným stylem maskulinního performativu. Obecně vzato je humor, který staví na stylu mužské promluvy (sarkastické urážky) společensky velice uznávaný, je ale tím pádem ze své „maskulinní“ podstaty málo dostupný jako zdroj pro ženy, jelikož ty byly kulturně podmíněny ve společnosti jistou submisivní pozicí a chápáním narážek jako formy vážně míněných výpovědí. Takový performativ feminity dodnes ovlivňuje způsob ženské řeči a tvorbu jejich humoru. Fan Vavřincové se však povedlo prolnout užívání vtipných technik mužského performativu prostřednictvím ženských postav a promluv, to ale zároveň bez ztráty feminní něžnosti a půvabu. Z toho vznikla neobyčejně působivá kombinace humoru. Zásluhou toho může být i fakt, že takové chování není od ženy tak očekávatelné (zvláště v té době) a komika tedy plyne právě z převrácení rolí. Ženy v knize také částečně využívají mužské dobroty ke svým účelům. Dělalí to skrze svůj půvab (Eva a Eliška) nebo prostřednictvím své suverenity (teta Emílie) a na muže se citově a prakticky příliš neupínají. Kladné přijetí díla může souviset i s první vlnou feminismu v 30. letech 20. století u nás.

Relace Fan Vavřincové a Zdeňka Jirotky

Fan Vavřincová ustavila své stylové zázemí a využila potenciálu, který jí žena jako inspirační zdroj mohla poskytnout. I přes to, že se spisovatelka zaměřovala i na čistě ženský román, je pro autorku typickým hlavně román humoristický s ženskou hlavní hrdinkou. V tom navazuje na britského populárního humoristu, jímž byl P.G. Wodehouse. Ten svá díla stavěl na jazykové komice a grotesce spojené s bezstarostným životem mladých šlechticů. Po úspěchu románu *Eva tropí hlouposti* se Vavřincová pokusila pokračovat podobně laděnými literárními počiny. S odkazem Wodehouseova stylu psala další díla s nadhledem, prvky sarkasmu a ironie. Základní linií prolínající její knihy byla detektivní povaha díla (odcizení cenného předmětu) a vícero mileneckých párů, jejichž osudy se střetávají. Humor dále konstruovala jazykovou a situační komikou a výrazným typem postav (rošťáci, rebelky, smolaři, despotové apod.). S nadhledem pak narativ prolíná prudkými dějovými zvraty a falešnými identitami postav, ve

kterých se inspirovala filmovými groteskami.¹⁶⁷ Její další díla však nikdy nepředčila slávu ani úroveň jejího díla *Eva tropí hlouposti*.

Fan Vavřincová však nebyla jedinou, koho britský humorista Wodehouse inspiroval. Po jeho stopách šel i náš další analyzovaný autor čtyřicátých let Zdeněk Jirotka. Ten taktéž využíval v dílech *Saturnin* a *Muž se psem* kriminalistické prvky se situační a jazykovou komikou, i díky této podobnosti byla Fan Vavřincová přezdívána jako „Jirotka v sukních“ či „ženský Jirotka“.¹⁶⁸ Je tedy logické, že do protikladu zanalyzovaného díla *Eva tropí hlouposti*, ve čtyřicátých letech 20. století postavíme Jirotkova *Saturnina*, jeden z nejslavnějších humoristických románů vůbec.

5.2.2. Zdeněk Jirotka

Zdeněk Jirotka, jenž se proslavil především dílem *Saturnin*, které si v následující pasáži analyzujeme, byl český humorista a gentleman, vyznavač anglické literatury, noblesy a humoru. Dodnes je brán za jednoho z největších spisovatelů svého žánru, i přes to, že jeho tvorba nikdy nepřesáhla slávu zmíněného románu, který (stejně jako u Fan Vavřincové) byl jeho prvotinou.

Autor se narodil na počátku prvního desetiletí, roku 1911 a v dětství jako student příliš nepochodil, ne však ze studijních, nýbrž z kázeňských důvodů („atentátu“ na katechetu). Potom se rozhodl pro zedničinu, nakonec však po stěhování z Ostravy do Hradce Králové úspěšně absolvoval místní Vyšší průmyslovou stavební školu. Jak sám říká, zde si osvojil „filozofii života“, která spočívala v tom, že jakmile si nějakou činnost pořádně osvojil, vrhl se vždy zase do něčeho jiného. Po škole se Jirotka nevyhnul vojenské službě v armádě, kde strávil 6 let. Během této doby se seznámil se svou ženou, i za pomoci svého přítele z literárních kruhů Jana Drdy. Ten v Jirotkovi objevil jeho literární talent, když mu nabídl psaní povídek pro Lidové noviny. Po krátké úřednické kariéře na Ministerstvu veřejných prací se Jirotka díky úspěchu své knižní prvotiny stává plnohodnotným spisovatelem. V návaznosti na předchozí publikování v Lidových novinách zde začal působit jako redaktor a vydává své čtenářsky úspěšné povídky, kromě redakce LN i v dalších časopisech a rozhlase.¹⁶⁹ Oceněným autorem se stal již za svého

¹⁶⁷ JANÁČEK, P. *Fan Vavřincová*. Slovník české literatury, 2009 [cit. 2020-06-25]. URL:

<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=591&hl=fan+vav%C5%99incov%C3%A1>>.

¹⁶⁸ Zemřela spisovatelka Fan Vavřincová. Scéna, 2012. [cit. 2020-07-11]. URL:

<<http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=4&c=18153&r=4>>

¹⁶⁹ Srov. FORST, V. a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2/I. H-J*. Academia, 1993.

života. Jeho literární a rozhlasovou činnost ukončila politická situace konce šedesátých let, kdy nesouhlasil s vpádem ruských vojsk a dostal se tak na seznam zakázaných autorů. Po roce 1989 totiž autor vydává pouze svou starou tvorbu a v roce 2003 ve věku 92 let umírá.¹⁷⁰

Saturnin

Příběh knihy vypráví osud nejmenovaného muže s jeho neobvyklým sluhou Saturninem v prolnutí s tematikou rodinného dědictví a milostným životem hlavního hrdiny. Narativ knihy je veden intradiegetickým vypravěčem, jednou z postav, u níž jak jsme zmínili, neznáme jméno. Dialogy postav se v knize až na výjimku neobjevují, celý příběh je zprostředkován vyprávěním, které však úlohu promluv postav z hlediska třetí osoby zastupuje. Dílo má 5 mužských a 2 ženské postavy.

Feminita

Feminita je v díle zastoupena dvěma ženskými postavami, dvěma odlišnými ženskými typy – mladou a krásnou slečnou Barborou, objektem milostného zájmu hlavního hrdiny/vypravěče a postarší dámou Kateřinou nesympatické povahy, která je vypravěčovou tetou. Ženské postavy spolu v knize napřímo dialog nevedou, což je opět potvrzením naší premisy o obcházení stejnopohlavních promluv mezi genderem opačným analyzovanému spisovateli.

Narativem je dříve popsána postava tety Kateřiny, a to především s jejími charakterovými vadami. Teta Kateřina tedy v Jirotkově díle nejspíše zhmotňuje negativní vlastnosti ženské povahy a je autorovou nepřímou kritikou takového typu žen.

Hned zprvu například střetneme Kateřininu přehnanou a podlou kritičnost, a to vzhledem ke svým blízkým: „*Později jsem se jen postupně dovídal, že nebylo ani jediného mého skutku, ani jediné vlastnosti, ani jediné pronesené věty, která by unikla nejpřísnější kritice tety Kateřiny. Všechno bylo špatné. Počínajíc vázankou a končíc charakterem.*“¹⁷¹ Postava tety Kateřiny je dále konstruována jako arogantní, všemi nežádoucí a neupřímný charakter bez

¹⁷⁰ Zdeněk Jirotko. *Český spisovatel a fejetonista*. Český rozhlas, 2014 [cit. 2020-06-28]. URL: <<http://temata.rozhlas.cz/zdenek-jirotka-7971817>>.

¹⁷¹ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 24.

schopnosti reflexe vlastních chyb: „*Teta Kateřina říká, že častá krůpěj i kámen proráží, ale urazila by se, kdyby jí někdo řekl, že se to přísloví hodí na to, co ona dělá s dědečkem.*“¹⁷² Přesto však dosahující skrze svou urputnost a manipulace svého: „*Teta patří mezi lidi, kterými můžete pohrdat nebo které můžete dokonce nenávidět, ale kteří přesto ovlivňují vaše rozhodování jakýmsi lehkým, ale stálým tlakem. Jednoho dne si s hrůzou uvědomíte, že jste v jejich vleku.*“¹⁷³

Stejně jako tomu bylo v díle Ignáta Herrmanna se setkáváme u této Jirotkovy ženské postavy s citovým vydíráním: „*Potom si vzdychla a pravila, že ji to nepřekvapuje, protože už dávno si zvykla na to, že s ní rodina takto zachází.*“¹⁷⁴ Jak účinným nástrojem proti sebe-schopnějším mužům jsou negativní ženské vlastnosti (zastoupeny v knize tetou Kateřinou) jako je hysterie a panovačnost v kombinaci s vychytralostí neupřímného užívání těchto projevů, můžeme pozorovat v průběhu celé knihy, kdy mužské postavy ve většině rezignují před tímto typem chování a ženská postava tak dosahuje svých cílů: „*Saturnin pravil, že to vypadá tak, že mezi doktorem Vlachem a milostivou paní dojde k ostřejšímu utkání. Kdyby se mne byl někdo zeptal, co soudím o výsledku tohoto střetnutí, byl bych tipoval doktora Vlacha jako vítěze a mohu říci, že mne později velmi překvapilo, když můj favorit dokonale kapituloval. [...] jak malé jsou vyhlídky muže, třeba velmi energického, při střetnutí s hysterickou ženskou.*“¹⁷⁵

Druhým kladným typem postavy je potom mladá, schopná a nezávislá Barbora, kterou vypravěč pod tlakem své zamilované mysli v celé knize značně idealizuje.

Prvním impulsem ke glorifikování Barbory jsou její vzhledové rysy. „*Všechno její kouzlo je zakleto do těch nádherných úst. I když jsem ji znal již velmi dlouho, nebyl jsem si jist, jaké má oči, protože kdykoliv jsem s ní byl pohromadě, díval jsem se jí na ústa.*“¹⁷⁶ To apeluje na ženy jako na tělesné schránky (které by navíc měly odpovídat muži stanovené ideální podobě fyzických atributů) a vytváří plytký konstrukt ženského genderu, který postačuje k tomu, aby se do ní muž na základě vzhledu zamiloval, čímž autor vyzdvihuje mužskou povrchnost.

Dále své „požadavky“ na ženskou normu uplatňuje i při vyjadřování mužského vypravěče na adresu stylu promluvy slečny Barbory, která nesedí s jeho představami o ženském jazyku. Vystoupení ženy ze své „sociální role“ je přijato negativně: „*po hře mi řekla, že ještě*

¹⁷² JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 62.

¹⁷³ Tamtéž.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Tamtéž. s. 146.

¹⁷⁶ Tamtéž. s. 14.

neviděla, aby někdo *forehand* tloukl tak nemožně jako já. Ještě odmítavěji se vyjádřila o mém servisu. Právila, že *servíruju jako babička. Nemám rád, když se mladá dáma vyjadřuje podobným způsobem.*¹⁷⁷ To ostatně odpovídá pojetí genderového performativu jako omezení, které zrcadlí tvrdohlavou realitu, že pokud ženy a muži nemluví způsobem, který je spojen s jejich pohlavím, bude to pravděpodobně vnímáno jako mluvení a chování druhého pohlaví – a budou negativně hodnoceni.¹⁷⁸ Nejde o to, že by muži vadila kritika, ale hodnotí, jakým stylem by se měla vyjadřovat mladá dáma. Je to tedy určitá snaha postavy/autora usměrňovat feminitu ve společnosti. Žena se musí vyjadřovat způsobem, který je muži očekáván, v opačném případě je to vada její „ženskosti“. Navíc na příkladu můžeme vidět, že se rovněž ani nejedná o užití vulgárního výrazu, který je často v ženském stylu promluv kritizován dodnes, mužská reakce je tedy jistou výpovědí o snaze muže usměrňovat ženy, a autor tím taktéž vytváří maskulinní performativ.

Žena je vykreslována s předsudkem neschopnosti řídit dobře automobil, což je typický stereotyp, který s reálnými fyzickými schopnostmi ženy nemůže mít nic společného, protože není závislý například na fyzické síle nebo vžitém komunikačním stylu apod.: „*Saturninovi podivně svítily oči a já jsem měl pocit, že má radost jednak z toho, že se děje něco neobvyklého, jednak ze slečny Barbory. Řídila vůz s obdivuhodnou bravurou a přidávala plyn s lehkomyšlností lidí, kteří nikdy automobil nerozbili.*“¹⁷⁹ Ženy jsou pak takovým performativem ovlivňovány a za volantem si často v reálném světě nevěří.

Napříč tomu je Barbora vykreslena jako schopná řidička, když zvládne náročnou situaci s lehkou samozřejmostí, které by se zalekla i samotná postava vypravěče a Barbora tedy boří genderovou předpojatost: „*Bílý rapid vletěl v bláznivém tempu mezi obě zábradlí a já jsem s hrůzou viděl, že v posledním okamžiku strhla slečna Barbora volant prudce napravo. V té chvíli jsem měl dojem, že jsme vjeli přímo do řeky. [...] Nevím, jak dlouho to trvalo, ale najednou jsme byli z toho venku, slečna Barbora spustila elektrický stírač okna a pokračovala v jízdě k dědečkově domu. Jenom podotkla, že je dobře, že nám v té vodě nezhasl motor.*“¹⁸⁰ Autor se v této části tedy dopouští abjekce¹⁸¹ feminního performativu.

¹⁷⁷ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 14.

¹⁷⁸ SCHIFFRIN, D., TANNEN, D., HAMILTON, H. E. *The Handbook of Discourse Analysis*. 1. ed. Oxford: Blackwell, 2001. s. 548-567.

¹⁷⁹ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 48.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Ve smyslu, který používá filozofie – ve významu subjektu, v rámci kterého kolabují symbolické řády a konvenční významy.

Jirotka často v knize reflektuje (jak ženské, tak mužské) společenské stereotypy tehdejší doby a názory společnosti na to, jaké by ženy měly být: „*Divím se lidem, kteří jsou nespokojeni s dnešními dívkami a mají proti nim spoustu námitek. Říkají opovržlivě, že dnešní mladé dámy jsou samý sport, kavárna, biograf, auto a cigareta, ale vařečku prý berou do ruky obráceně. Sportem zhrubly a pozbyly něžné ženskosti. Chodí dlouhými kroky, místo aby půvabně cupitaly.*“¹⁸² Zdá se, že Jirotka prostřednictvím svého narativu tedy nejen vytváří genderové performance v rámci fikčního světa, ale že je zároveň konfrontuje s reálným dobovým performativem feminity.

Dalším příkladem jsou nesmyslné, společensky vryté myšlenkové vzorce o správnosti ženského jednání ve vztahu k mateřství: „*Jestli si někdo myslí, že mladá žena bude špatnou matkou proto, že umí řídit vůz a že ve dvaceti letech vyhrála na lyžích alpskou kombinaci, tak snad jakživ neviděl mladou mámu nad kolébkou. Co jsou všechny světové rekordy proti tomu, když máte malé děťátko!*“¹⁸³ Názorem sděleným mužskou postavou Jirotka buduje nový obraz feminity, vztahující se ke schopnostem a možným ambicím žen.

Je zajímavé, že prozatím praktické ženské schopnosti vyzdvihují především mužská díla. V díle *Eva tropí hlouposti* se sice také setkáváme s typem nezávislé ženy, nejsou tam však konstruovány její praktické dovednosti tak, jak tomu bylo v poetice některých povídek Ignáta Herrmana (žena vedla krám apod.) a zde u Zdeňka Jirotky. Autor dále myšlenku očekávatelného obrazu mateřství rozvíjí podněcováním čtenáře ke kritickému myšlení: „*Snad někdo namítne, že jsou případy, kdy mateřská láska nedovede přehlušit spoustu ostatních zájmů, které si mladá žena do manželství přinesla a pro které své dítě zanedbává. Ano, docela správně, a jsou též případy, kdy matka své dítě zabije.*“¹⁸⁴ Zároveň tendenční sdělení podává s drsným, avšak humorným sarkasmem, který funguje díky kontrastu myšlenky, že dítě může zabít i spořádaná žena, což je ve výsledku o něco horší, než když matka kvůli svým zájmům dítě trochu upozadí. V tomto směru je dílo velice výjimečné, protože podává stravitelnou formou, která čtenáře pobaví vyšší záměr kritického myšlení i boření genderových stereotypů a to ne „sobecky“ pouze směrem ke svému pohlaví, nýbrž se autor pouští do polemiky se společenským řádem v zájmu žen. To konec konců dělá i u hlavního (mužského) hrdiny, když ho staví do role obyčejného člověka v rozporu s heroickými ideály, které se od mužů očekávají, a do nichž ho staví druhá hlavní postava sluha Saturnin.

¹⁸² JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 50.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Tamtéž.

Jirotka do své knihy promítá skrze postavu doktora Vlacha i názory na „ženské romány“: „*Daleko nebezpečnější je namlouvat spoustě našich milých čtenářek, že manželství není nic definitivního, že je to jedna z mála možností zbohatnutí, že nikdy není pozdě nahlédnout svůj omyl, zbavit se pout a jít za hlasem svého srdce štěstí vstříc. Je mnohem snazší dokázat nedospělému klukovi, že není krvežíznivým pirátem, než zabránit málo inteligentní čtenářce, aby nenalezala obdoby mezi osudem hrdinky románu a soudem svým a tropila v důsledku toho hlouposti.*“¹⁸⁵ Čímž buď shazuje inteligenci mladých dívek i spisovatelskou dovednost autorek červené knihovny, nebo může být Jirotkova motivace v již zmíněné snaze vyvolat ve společnosti, v tomto případě u žen, kritické myšlení, jelikož tuto úvahu (o ženách následujících romantické ideály knižních braků), dále s poučením rozvíjí.

Dále v pasáži, kde se domácnost s dědečkem, vypravěčem příběhu, sluhou Saturninem, doktorem Vlachem, slečnou Barborou a zrovna odešlou tetou Kateřinou se synem Miloušem ocitají bez služebných, můžeme vidět další z genderových stereotypů, totiž, že se vaření má ujmout žena i za předpokladu, že ve společné domácnosti je převaha mužů a jednou z postav je sluha. Dědeček se ptá slečny Barbory (ačkoliv ta, kromě sluhy a doktora není jako jediná jeho příbuznou), zdali by vařila, když jeho vlastní dcera není zrovna nejlepší kuchařkou: „*Potom řekl, že je rád, že se teta Kateřina vzdálila, protože se můžeme poradit, jak bychom jí zabránili, aby se neujala vaření. Právil, že je sice starý člověk, ale kdyby měla vařit teta Kateřina, pokusil by se přeplavat řeku. Tázal se slečny Barbory, zda je ochotna nás zachránit.*“¹⁸⁶

V reakci na to, jsme v knize dokonce svědky toho, kdy žena soupeří s jinou ženou o svůj status: „*Dovedu si živě představit tetu Kateřinu, jak nazývá slečnu Barboru svou milou holčičkou a s předstíranou dobrosrdečností jí radí, aby hrála na klavír, aby hrála bridž nebo tenis, aby si zapálila cigaretu, leštila nehty nebo mluvila o umění, jenom, proboha, ať nechá starost o kuchyni jim, ženám ze starého vydání.*“¹⁸⁷ To je spíše nezvyklé a většinou záležitostí výměny názorů v konverzaci (často doprovázené vážně míněnými urážkami), málokdy výsadou nenaplněné genderové role.

Jirotka ve svém narativu často manipuluje s neočekávatelností jak v humoru, tak ale i v konstruktech feminity. Stejně jako jsme v knihách i reálném světě často svědky zpochybňování ženských schopností muži, v Jirotkově díle se objevuje i opak tohoto schématu: „*Na rtech slečny Barbory se objevil slabý úsměv a já jsem se jí ptal, proč se směje. Právila, že*

¹⁸⁵ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 108.

¹⁸⁶ Tamtéž. s. 58.

¹⁸⁷ Tamtéž. s. 60.

si představuje, jak budu sám hospodařit na tom svém škuneru.“¹⁸⁸ Rovněž se zpochybnění nevyhýbá tradiční genderové roli ženy v domácnosti, což je vlastně převrácení negativní, později feministickým hnutím tolik kritizované ženské úlohy za využití kladů této pozice, ne jejích záporů.

Jedním z mála dialogů v knize je rozhovor mezi postavami vypravěče a slečny Barbory, která na „ženský jazyk“ mluví poměrně rozhodně: „*Ale ne angažován,*“ řekl jsem, „*budu tam na vás čekat.*“¹⁸⁹ „*Ujednáno,*“ řekla vesele slečna Barbora, „*a myslím, že bychom si mohli tykat.*“¹⁸⁹ Tento styl sdělení odpovídá (stejně jako v díle Fan Vavřincové) spíše mužskému způsobu řeči.

Ženské postavy jsou perem Zdeňka Jirotky vykresleny dvěma typy: první zastupuje teta Kateřina – starší otravná a pyšná dáma, která využívá negativních ženských vlastností: útlocitnosti, dramatizace, nežádoucí mateřské pečlivosti a „vševědoucnosti“ k dosahování svých praktických cílů i obhajování vlastního nemalého ega. Druhý typ v knize potom zastupuje postava slečny Barbory – mladé, krásné a schopné dívky s ušlechtilými vlastnostmi, které boří genderové stereotypy.

Zdeněk Jirotka vykreslil v knize feminitu pozoruhodným způsobem. Ačkoliv se vyhnul zobrazení a vnímání vnitřního světa ženských postav, dokázal se v *Saturninovi* zastat kladných ženských vlastností i vyzdvihnout netradiční konstrukt emancipované ženy a bořit některé zajeté stereotypy nebo alespoň nabídnout čtenáři jejich kritiku. To zároveň podal (u postavy slečny Barbory) v kombinaci s ponecháním jemného půvabu ženského pohlaví. Na druhou stranu pak zdůrazňuje ale i nežádoucí ženské charakteristiky, čímž nabízí čtenářům prostor ke ztotožnění s preferovanými způsoby chování, a tím přidává knize morálně poučný aspekt nejen volbou popisu postav.

Maskulinita

Jirotkův *Saturnin* má 5 postav – bezejmenného dietetického vypravěče, který je zároveň hlavním hrdinou, sluhu Saturnina, doktora Vlacha, dědečka hlavního hrdiny a Milouše, jeho

¹⁸⁸ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 156.

¹⁸⁹ Tamtéž. s. 138.

bratrance. Každá postava se typem postavy trochu odlišuje, některé znaky však zůstávají jejich maskulinitě společné.

Tím je například mužská role expertů, která se objevuje hned na několika místech a ve spojitosti s různými postavami. Například u doktora Vlacha, který zastupuje odborníka v knize přímo ukázkově (někdy oprávněně), jindy neoprávněně jako součást mužského performativu, jako je tomu tady: „Pravil, že jsem se měl z toho domu vystěhovat již dávno, a mluvil něco o tom, že mám chatrné zdraví a že byt je vlhký. Nebylo na tom zbla pravdy. Předně nebyl byt vlhký ani trochu, a pokud se mého zdraví týče, neví o něm doktor Vlach nic. Ošetřoval mě naposled, když jsem měl spalničky, a to mi bylo asi deset let.“¹⁹⁰ Nebo hned v úvodu knihy: „Doktor Vlach si totiž rozdělil lidi podle toho, jak se chovají v poloprázdné kavárně, mají-li před sebou mísu koblih. Doktor Vlach říká, že jsou to pocity zděděné po předcích, kteří žili v jeskyni.“¹⁹¹ Kde hraní role experta odpovídá stylu mezi-mužské konverzace.

V díle je tento mužský performativ nejen zahrnutý, ale překvapivě taktéž i autorem prostřednictvím jiné mužské postavy zesměšňovaný: „Všechno to povídání se týkalo dědečka. On totiž má bouřku vášnivě rád, a jak začne venku třískat hrom, nikdo ho doma neudrží. [...] Doktor Vlach říká, že je to odbornický komplex a že se dědeček chodí dívat, jak dělá elektřinu konkurence.“¹⁹² Jírotka si tak musel být této mužské vlastnosti vědom, vzhledem k tomu, že ji zesměšňuje. To, že muži performují gender skrze zosobnění experta nejen v poetice literárních děl, rozebírají studie používání jazyka u mužů – například publikace Johnson a Meinhof *Language and Masculinity*.¹⁹³ V těchto a dalších studiích mužského diskursu je vzor, že muži mají tendenci diskrétně převzít roli expertů či autority, identifikovaný mimo jiné i Deborah Tannen a nalezen v široké škále kontextu.¹⁹⁴

Dalším takovým příkladem je v knize Saturnin zesnulý strýček František, který jinak v díle jako postava nevystupuje: „Názor tety, že strýc byl vědeckým pracovníkem, také není možno úplně vyvrátit. V určitém smyslu slova byl člověkem, který objevil celou řadu chemických pouček a pravidel nejrůznějšího druhu. Všechna tato pravidla už před ním objevili jiní, ale strýc o tom nic nevěděl, a nelze proto jeho zásluhy přehlížet.“¹⁹⁵ Zde se role odborníka ještě prolíná v kombinaci s „božským komplexem“.

¹⁹⁰ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 8.

¹⁹¹ Tamtéž. s. 2.

¹⁹² Tamtéž. s. 42.

¹⁹³ JOHNSON, S., MEINHOF, U. H. *Language and Masculinity*. Oxford, MA: Blackwell, 1997.

¹⁹⁴ TANNEN, D. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Ballantine, 1990.

¹⁹⁵ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 22.

Jednou z výsad maskulinity je totiž i „božský komplex“, který mužům poskytuje pocit, že jsou ve všem nejlepší, což v jedné z pasáží demonstuje například vedlejší postava Milouše, bratrance vypravěče: „*Pravil, že se nechce chlubit, ale z chování slečny Barbory soudí, že má větší naději na vítězství než kdokoli jiný. Aby tento handicap vyrovnal, sází dvě ku jedné, své dva tisíce proti mému tisíci.*“¹⁹⁶ V protikladu k ženské sebekritice a submisivitě: „*Vymlouvala se, že neumí vyprávět, ale to jistě nebyla pravda.*“¹⁹⁷ je tento aspekt mužské povahy jednou z příčin, proč muži ve společnosti častěji dosáhnou vyššího statusu. To zmiňuje ve svém díle *Communicating Gender in Context*¹⁹⁸ například Helga Kotthoff, která shledává, že muži častěji zaujímají odborné pozice ve veřejné sféře. Kotthoff zkoumala vyjednávání o statusu odborníka prostřednictvím srovnání skutečného statusu odbornosti zkoumaného člověka („externistické hodnoti“) a statusu, kterého v interakci dosahuje („vnitřní hodnoti“). Kotthoffová zjistila, že vysoce postavení muži vždy dosáhli vysoké „vnitřní hodnoti“ pomocí přednášení, tvrzeními diskutabilních nároků přímočarým způsobem a nedostatkem subjektivizačních slov (např. „myslím“). Významné je, že i muži s nižším statusem někdy získali vysoké vnitřní hodnocení, ale ženy s nižším statusem nikdy.

Božský komplex, který málo kdy odpovídá reálnému ženskému performativu, Jirotko zahrnul i ve spojitosti s povahou tety Kateřiny, když vypráví o svém literárním nadání: „*Potom pravila, že jeden známý spisovatel, kterého nebude jmenovat, byl tímto námětem nadšen s vřele jí radil, aby se nerouhala Bohu a využila svého nadání. Teta pravila, že i ona má dojem, že by ještě nebylo pozdě začít psát a že také redaktorka jednoho ženského časopisu ji velmi povzbuzovala. To by ovšem bylo možné jen v tom případě, a tu se významně dívala na dědečka, kdyby byla hmotně zajištěna a nemusila se brzdit v tvůrčí práci starostmi o Miloušovu budoucnost.*“¹⁹⁹ Následně však postava tety Kateřiny využívá falešné obhajoby nenaplněných ambicí, což ukazuje na to, že ženská postava si přes svoje nynější chvástání (na rozdíl od muže) byla vědoma své nedokonalosti a dala na své pochyby, což ženskému chování odpovídá a dala tedy jako své alibi přednost rodině.

V díle je žena vykreslena v roli pečovatelky, což je jedním z rysů ženské povahy, důležitější je však reakce muže, konkrétně dědečka, který je kvůli své „mužnosti“ situací, kdy ho příbuzná balí do deky, ztrapněn: „*Nejen že je to nesmysl balit někoho do přikrývky i s*

¹⁹⁶ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 52.

¹⁹⁷ Tamtéž. s. 156.

¹⁹⁸ KOTTHOFF, H., WODAK, R. *Communicating Gender in Context*. Amsterdam: Benjamins, 1997. s. 139-178.

¹⁹⁹ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 106.

kloboukem, ale dědeček to mimoto nemá rád. Je hrdý na své zdraví a na to, jak je otužilý, a velmi se rozzlobí, když mu někdo věnuje příliš velkou péči. Ať později teta Kateřina řekla cokoliv, je jisto, že to, co následovalo, zavinila ona svou přehnanou a na odiv stavěnou péčí o dědečka.“²⁰⁰ Tyto okolnosti jsou mužům krajně nepříjemné z hlediska genderové role neohrožených a silných jedinců, kteří se nesmí poddávat svým slabostem a nechat o sebe pečovat. „*Snad by se byl dědeček tak nerozzlobil, kdyby jeho ješitnost nebyla dotčena tím, že tato příhoda měla tolik svědků*“²⁰¹ Tlak generového konstruktu je vysvětlením toho, proč mužům tolik vadí projev laskavosti a péče, která by měla nést spíše opačné stanovisko. V protikladu k tomu můžeme vidět reakci Milouše, tedy syna tety Kateřiny, který ze své pozice „dítěte“ a oběti traumatu (kdy ho sluha zamkl na 24 hodin v pokoji, což bylo silně dramatizováno postavou Milouše i Kateřiny) stejné gesto přijímá, jelikož pro něj má i přes svou genderovou roli „silného muže“ v tomto případě jistou obhajobu a může tak laskavosti využít bez urážky vlastního ega: „*Když jsme odcházeli z obývacího pokoje, snažila se teta Kateřina zabalit Milouše do přikrývky, ačkoliv byl teplý srpnový večer. Milouš to přijímal trpně a hltal potraviny, které mu byla přinesla.*“²⁰²

Jedním z mužských atributů, který se v ženami psané literatuře zatím neobjevil, je vnímání ženy jako sexuálního objektu: „*ta mi zastíňovala slečnu Barboru od pasu nahoru, takže bych si byl mohl její nohy klidně prohlížet, aniž bych se vystavoval nebezpečí, že budu přistižen při téhle netaktnosti. [...]* „*sportem vypracovaná stehna, na nichž slunce vytvořilo tep zrychlující hranici hnědé a růžové v těch místech, kde mizela v oslnivě bílých šortkách.*“²⁰³ Stejně jako v díle Ignáta Herrmana se setkáváme se sexualizováním ženy v kombinaci s neúctou k ženskému charakteru ze strany muže. To můžeme vidět na příkladu, kdy se bratranec hlavního hrdiny vyjadřuje o vypravěčově platonické lásce: „*Ptal jsem se ho, koho že miní požádat, a on řekl znovu, že Barboru. Tázal jsem se, jestli mu slečna Terebová dovolila, aby ji nazýval křestním jménem. Podíval se na mne shovívavě, pousmál se jako filmový světák a pravil, abych nebyl labuť. Naznačil, že má na slečnu Barboru zálsk, a nevybíravým způsobem promlouval o jejích tělesných půvabech.*“²⁰⁴ Autor prostřednictvím narativu postav však toto jednání odsuzuje, jak můžeme vidět v následujícím odstavci: „*Nabídl mi sázku o to, kdo z nás dříve dobude přízně slečny Barbory. Díval jsem se na toho domýšlivého osmnáctiletého kluka, křivícího tvář do světáckého výrazu, a zmocňovala se mne fyzická*

²⁰⁰ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 56.

²⁰¹ Tamtéž. s. 56.

²⁰² Tamtéž. s. 84.

²⁰³ Tamtéž. s. 12.

²⁰⁴ Tamtéž. s. 52.

nevolnost.²⁰⁵ Zde dokonce můžeme sledovat zahrávání si s cizí ženou jako součást mužské zábavy. To je často výsadou povahy sukničkářů. Je otázkou, zdali je hlavní mužská postava (vypravěč) znechucena tímto chováním, protože zastává ušlechtilější pozici a chová k ženám respekt obecně nebo je to pokrytectví, stavící se za dívku jen ze své lásky a jinou ženu by tímto způsobem sexualizovat problém neměl.

Jedním z nástrojů budování maskulinity v mužském kolektivu jsou hovory, jež hodnotí ženy: „*Mužští členové klubu se vždycky smáli na celé kolo, když Pepík v jejich kruhu vykládal své rozmyšlenky. Považoval jsem tuto zábavu za krajně nevkusnou. I kdyby nebylo pohoršujícího Pepíkova mládí, zůstává nesporným, že slušně vychovaný mladý muž se nedívá dámám po nohách.*“²⁰⁶ Protože je maskulinita tak silně definovaná jako dispozice silou či mocí, tím, jak se muži staví s respektem k méně silným skupinám se zabývala spousta studií mužských hovorů. V souvislosti s výše zmíněným úryvkem Mulkey například prozkoumal, jak jsou ženy prezentované v mužském sexuálně zaměřeném humoru, což založil na rutinních humorných komunikacích z britských hospod. Mulkey objevil, že témata tohoto humoru objektivizovala ženy, zdůrazňovala jejich sexuální dostupnost a umlčovala ženské hlasy.²⁰⁷

Vypravěč příběhu, v knize v roli zamilované mladíka také srovnává svou „mužnost“ s očekávanými standarty jiné mužské postavy (Milouše) či s obecně platnými představami společnosti na to, že muž by měl být sebevědomě postupujícím svůdcem: „*Už častěji jsem měl pocit, že si ve styku se ženami počínám jako beznadějný hlupák. Představoval jsem si, co by řekl Milouš, kdyby se dověděl, že jsem se asi hodinu díval na hvězdy se ženou, kterou miluji, a že jsem se ji nepokusil políbit.*“²⁰⁸ Vyvíjí na sebe jistý nátlak za to, že nejedná podle měřítek „správného lovce žen“, namísto toho, aby přijal svoje počínání za přirozený vývoj situace. Rovněž svou maskulinitu konfrontuje i s ženskou představou, která v zásadě odpovídá stejným předpokladům, protože se jedná o celospolečensky vrytý názor: „*Mnohem důležitější bylo, co si o tom myslí slečna Barbora. Kdysi, za studentských let, jsem ztratil děvče, ke kterému jsem cítil náklonnost. Bylo to hezké a hodné děvče, ale bylo znuděno tím, že jsem se choval příliš korektně.*“²⁰⁹ Autor zde tedy reflektuje konstituovaný mužský performativ o konstruktumu muže jako dobyvatele žen.

²⁰⁵ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 52.

²⁰⁶ Tamtéž.. s. 12.

²⁰⁷ MULKEY, M. *On Humour*. New York: Basil Blackwell, 1988.

²⁰⁸ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 86.

²⁰⁹ Tamtéž. s. 84.

Muži kolem sebe vytváří auru heroického ideálu nejen ve spojitosti s milostnými zájmy: „*Já jsem například nikdy netvrdil tu pitomost o žraloku a o stavivu fotografického aparátu, ale dovedete si představit, jak by vám bylo, kdyby se nejkrásnější dívčí ústa, jaká jste kdy viděl, maličko prohnula k pochybovačnému úšklebku a řekla: "Vy a žralok?" Je jistě pochopitelné, jestliže některá má rozhodnutí nesla pečeť přání, abych jednoho dne mohl říci: "Ano, slečno Barboro, já a žralok, já a lev, já a jakékoliv nebezpečí na světě."*²¹⁰ ale i v běžném životě, což je v knize tentokrát zastoupeno ne slovy samotného hlavního hrdiny, ale jeho sluhy Saturnina, který ho glorifikuje v očích všech ostatních: „*Začalo to tím, že když o mně mluvil s paní Suchánkovou, dával prý mi nejnemožnější tituly, jako sir, Jeho Milost, sáhib nebo blahorodí, podle toho, co právě četl.*²¹¹ Zde také můžeme vidět, že muži nemusí o statusu vyjednávat pouze chválením vlastní osoby, ale i prostřednictvím toho, koho mají za zaměstnavatele.

Konečně i hlavní hrdina má vlivem chování jeho sluhy pocit, že je Saturnin větším hrdinou, než se následně v konfliktu s otravnou ženskou povahou ukáže: „*K mým pochmurným myšlenkám přistupoval ještě nepříjemný pocit, že jsem se v Saturninovi zklamal. [...] Byl jsem vždycky přesvědčen, že by dokázal i nemožnosti, a opravdu jsem pociťoval zklamání, že jsme musili oba bezmocně přihlížet, jak se teta Kateřina zařizuje v mé kabině.*²¹² Když pak heroická role není naplněna reálnými skutky, zvláště pokud se jedná o prohranou bitvu se ženou (jako je v tomto příkladě „utkáni“ Saturnina s tetou Kateřinou), vede to ostatní muže ke zklamání. Stejně deziluze se dostává v jiném příkladu – tentokrát sportovního utkání hlavního hrdiny se slečnou Barborou i Saturninovi: „*Nevím, jak se Saturnin dověděl, že jsem nebyl slečně Barboře rovnocenným soupeřem. Tvářil se zdrceně a domnívám se, že se ho to opravdu osobně dotklo.*²¹³ Muž podle maskulinních měřítek nesmí být v něčem horší než žena (pokud se tedy nejedná o výsadu ženské genderové role jako je například starost o domácnost). To, aby muž však dobrovolně svůj status z vysoké laťky (zvláště před ženami) snižoval neexistuje: „*Hrál jsem s ní tři sety a všechny jsem prohrál. Nebylo mi to zrovna příjemné, ale utěšoval jsem se v duchu, že si bude myslet, že to dělám z galantnosti.*²¹⁴ Takový performativ konstruuje představu muže, který musí nad ženami vždy vítězit a zároveň utváří i feminitu, která ženu vykresluje jako méně schopnou.

²¹⁰ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 12.

²¹¹ Tamtéž. s. 8.

²¹² Tamtéž. s. 30.

²¹³ Tamtéž. s. 14.

²¹⁴ Tamtéž.

Samozřejmost mužské suverenity v každodenních situacích se taktéž stává nejistou součástí mužské povahy, když dojde na ženy a jejich moc ublížit egu zamilovaného muže: „Zmocnila se mne lehká stísněnost. Ještě před hodinou bylo všechno samozřejmé a říkal jsem si, ano, poděkuji slečně Barboře za to, že mne svezla, a požádám ji o schůzku. Klidně a nenuceně, přece nejsem malý chlapec. Některé věci se zdají lehčími, než opravdu jsou.“²¹⁵

Makulinita je konstruována skrze hrdost, odbornost, a dobrodružnost. Zároveň mají postavy ale i slabé stránky, které však světu tají a jsou pouze součástí jejich osobních vnitřních světů.

Kombinaci skrývané citlivosti a okázale pyšníci se hrdosti skvěle vystihuje postava osmnáctiletého Milouše, která střídavě vystupuje na jedné straně jako dětská a slabá (viz. zmíněná scéna s uzamčeným pokojem a dekou) a na druhé straně jako hrdá a mužná (v pasáži s Miloušovými milostnými narážkami na slečnu Barboru) nebo v následujícím příkladu: „Nepovažuje se za dítě a odmítá pro sebe jakékoliv výhody, i kdyby mu je někdo nabízel. Prohlásil, že se vzdává svého zítřejšího přídělu potravin, a prosil nás, abychom nemluvili o tom, co maminka udělala.“²¹⁶ Ve vztahu ke slečně Barboře se však s postupem děje dostáváme k jeho útlocitnosti a hranému hrdinství, když je Milouš svědkem polibku hlavního hrdiny/vypravěče s jeho (dle svého původního projevu) objektu tužeb: „Já jsem to viděl,“ řekl a zase zabořil tvář do trávy. Uvědomil jsem si, že mluví o polibku, který jsem dal slečně Barboře na dobrou noc, a s ohromením jsem si uvědomil, že představa, kterou jsem si o Miloušovi vytvořil, se značně liší od skutečnosti. Tady ležel ten cynický svůdce žen, klacek, který mi nabídl pobuřující sázku, světák ohánějící se vulgárními výrazy, a plakal, protože viděl, že jsem políbil ženu, o níž se vyjadřoval s nenuceností obchodníka bílým masem.“²¹⁷ Zdeněk Jirotka tedy staví své mužské postavy do společensky odpovídající role maskulinních hrdinů, kterým autor odkrývá tvrdou slupku, pod jejímž povrchem se skrývají křehká mužská ega či citlivost. Takovou konfrontaci prošel i vypravěč, když byl na začátku díla Saturninem glorifikován jako hrdina, když však došlo na reálné činy hrdinství, vnitřní svět hlavního hrdiny se otrásal nejistotou.

Tím jsme si osvětlili mužský performativ prostřednictvím zastávání různých rámců, dalším aspektem budování maskulinity je ale rovněž přímo styl promluvy.

²¹⁵ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 156.

²¹⁶ Tamtéž. s. 123.

²¹⁷ Tamtéž. s. 140.

Rozdíl mezi mužským a ženským jazykem můžeme pozorovat na následujícím příkladu: „*Zastánce alkoholu se tety zeptal, jestli to míní tak, že kdyby byl strýc František pil třicet plnů denně, byl by zemřel jako dvouleté pachole, a teta se urazila.*“²¹⁸ Muž interaguje v komunikaci prostřednictvím narážek, což žena se svým vžitým komunikačním stylem chápe jako urážku, ne jako příležitost k další diskusi. Zatímco v mezi-mužské komunikaci je forma výzev a urážek formou vtipu: „*Když jednou dědeček řekl, že už zde asi dlouho nebude, podotkl Vlach rozvážně: "Já si to představuji tak, že tiše zhasnete obklopen svými příbuznými, z nich každý bude do vás něčím tvrdým mlátit, protože vy byste jinak vůbec neumřel."* Dědeček se tomu smál asi půl roku.“²¹⁹ Paralelu mezi věrným obrazem smíšeno-pohlavních a stejno-pohlavních konverzací v díle *Saturnin*, můžeme nalézt ve výsledcích výzkumů Deborah Tannen, které povrzuji, že komunikační rituály běžné mezi muži staví na hravém urážení sebe navzájem, kdy intenzita urážky mnohdy slouží jako prostředek k předhánění, zatímco dívky a ženy bojují v doslovném smyslu a zřídka kdy ze zábavy, tudíž je pro ně urážení v konverzacích méně dostupné jako komunikační zdroj.²²⁰

Další konverzační nástroj, který si zmíníme je gender ve vztahu se společenskou třídou, což v díle zastupuje komunikace Milouše směrem k níže postavenému Saturninovi: „*Já jsem se vás na nic neptal, sluho,*“ povídal Saturninovi“²²¹ Na to Saturnin v rámci svého statusu, ale se zachováním své důstojnosti odpovídá: „*Oh promiňte, mladý pane, opravdu jsem vás nechtěl urazit,*“ omlouval se pokorně Saturnin, a vyškubnuv Miloušovi hořící cigaretu ze rtů, hodil ji do Vltavy. (Rozdíl mezi Saturninovými pokornými slovy a jeho neuctivým činem zmátl jak tetu Kateřinu, tak Milouše).“²²² Zde můžeme sledovat, jak třídní status ovlivňuje promluvy jednotlivých aktérů.

Co se týká humoru, tím je opět logicky utvářen nejvíce performativ autor, popřípadě hlavní postava intradiegetického vypravěče, která narativ sděluje. Stejně jako u díla Fan Vavřincové, ale spisovatel propůjčuje humor i do služeb svých postav, především pro vykreslení postavy Saturnina.

Začněme u performance humoru samotného autora či vypravěče. Jirotko staví stejně jako předchozí spisovatelé humor na situační komice. Například v úryvku, kde hlavní hrdina

²¹⁸ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 164

²¹⁹ Tamtéž. s. 28.

²²⁰ TANNEN, D. *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*. New York: Ballantine, 1998. s. 194-197.

²²¹ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 26.

²²² Tamtéž.

usiluje o co nejlepší sebezprezentaci před slečnou Barborou, ale jeho promluva je tlumočena se strohým vyzněním jiným hochem: „Potom se přišel zeptat, jestli bych si nechtěl se slečnou zahrát. Řekl jsem, že mi bude opravdovým potěšením, ale on to slečně Barboře tlumočil tak, že se podíval směrem k verandě a řekl: "Jo.“²²³ Smějeme se rozporu mužské galantnosti, kdy se muž snaží zapůsobit na ženu, zatímco je tato performance gentlemana shozena věcným sdělením faktu.

Autor pracuje i s jazykovou komikou: „Strýc byl zachmuřen a v záchvatu náhlé upřímnosti řekl: "Víš bůh." Byl velmi překvapen, když po této lakonické odpovědi jeho spolupracovníci propadli panice a dali se na zběsilý útěk. Domnívali se, že strýc řekl: "Výbuch.“²²⁴ Jírotka zde používá vtip nahrazení. Na stejném principu staví autor i ve scéně, kde opilý muž uprostřed noci nemůže najít vlastní dům, a tak chodí od jednoho domu ke druhému a zkouší kde vlastně bydlí: „Jmenuji se Brudík," dodal docela zbytečně. Napadlo mně, že vzhledem k tomu, kolik lidí dostal dnes ten dobrý muž z postele, by se měl jmenovat Budík“²²⁵ Takové vtipy podle Sigmunda Freuda²²⁶ fungují na principu slovní hry, kdy jednu myšlenku najednou nahradí druhá. Autor užívá v jazykové komice i humoru založeném na ambivalenci, kdy některá slova používá v neobvyklém, novém kontextu: „Chvilku bylo ticho a pak řekl doktor Vlach, že doufá, že nebude nutno chlapci knírek amputovat.“²²⁷ Srozumitelnost myšlenky však není narušena, protože nový kontext pracuje s analogií pojmu.

Jírotka staví humor i na intertextové narážce na literární dílo, které je však v knize zakomponováno pro čtenáře, kteří jsou schopni inkongruenci na základě svých intelektuálních možností rozluštit: „Teta řekla, že měla zlý té noci sen. Saturnin se tázal, zda šla dceruška k vodě ven.“²²⁸ Čtenář, který odkaz v textu nedovtípí je pak odsouzen ke ztotožnění s postavou tety Kateřiny: „Teta se naň nechápavě podívala, a ptala se, jaká dceruška“. Místo odpovědi se Saturnin tázal, jestli tedy pana Milouše k jezeru cos nutí, nic doma, nic mu po chuti. Teta chtěla vědět, jestli Milouš něco takového říkal, a kde je to jezero.“²²⁹ Nerozluštěná inkongruence však nemusí znamenat, že čtenáři pasáž přesto nepřipadá vtipná, protože se směje nesmyslnosti Saturninových slov namísto vlastní „hlouposti“.

²²³ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 14.

²²⁴ Tamtéž. s. 23.

²²⁵ Tamtéž. s. 68.

²²⁶ FREUD, S. *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Penguin Freud Library, vol. 6. Harmondsworth: Penguin, 1991. s. 53.

²²⁷ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 45.

²²⁸ Tamtéž. s. 56.

²²⁹ Tamtéž.

Na příkladu dotčené tety Kateřiny faktem, že raději rodina nechala vařit mladší, cizí slečnu Barboru, vidíme přímo v Jirotkově poetice i „zákulisí“ fungování humoru jako prostředku převahy: „*Teta Kateřina byla dotčena tím, že dědeček požádal slečnu Barboru, aby se starala o naše žaludky. Když se to dověděla, předstírala, že se tomu musí smát. Žádala, abychom jí to opakovali, že opravdu ta slečna s lakovanými nehty má vařit, a zase se svíjela smíchem.*“²³⁰ Na což reaguje s povšimnutím vypravěč: „*Mne to opravdu rozzuřilo. Nejenom proto, že se teta snažila vlastně zesměšnit slečnu Barboru.*“²³¹

Dalším odkrýváním pozadí humoru je nástroj parodie: „*Starý pán jí řekl, aby dočkala času jako husa klasu. Teta se zamračila. Ona nemá ráda, když ji někdo odbude příslovím. Sama užívá pořekadel a přísloví tak často, že si myslí o každém, kdo nějaké přísloví pronese, že se jí posmívá.*“²³² V tomto případě nevíme, zdali byl nástroj parodie opravdu využit k zesměšnění, nicméně je na něj jako prostředek stejně reagováno ženskou postavou tety Kateřiny. Parodii autor používá nejen napřímo jako je tomu ve zmíněném příkladu, ale Jirotkou knihou *Saturnin* také paroduje jiné literární žánry – dobrodružný román a román pro ženy a také přísloví: „*Běda dozorcům vězňů, který by pomáhal trestancům na svobodu a hájil se příslovím, kdo chce kam, pomozme mu tam.*“²³³ Ty jsou jedním z charakteristických přívlastků tety Kateřiny a v knize je zobrazena jak jejich otravnost při moralizování (například v pasáži, kde se Kateřině povede neohrabaností svých slov urazit dědečka), tak analýza správnosti používání takovýchto vyjádření prostřednictvím filipiky doktora Vlacha.

Vtipy jsou stejně jako u všech ostatních autorů postaveny i na pointě násilí: „*Když totiž policie, povoláná telefonicky, se dostavila na místo činu, našla lupiče v hlubokém bezvědomí s velkou tržnou ranou na hlavě. Pan Saturnin vypovídal poněkud neobvykle. Tvrdil, že lupič se zranil sám, a to řemdihem ze sbírek zbraní profesora Ludy.*“²³⁴ [...] „*Já jsem tehdy za stálého zvonění provedl několik poplašných pokusů o nalezení vypínače. Na tomto místě bych rád řekl, že jsem byl vždycky toho názoru, že se kaktus jako květina do pokoje nehodí.*“²³⁵ [...] „*Jsmo v situaci, kdy je jakákoliv sentimentalita škodlivá, a kdo nebude moci dál, bude zanechán svému osudu. Dědeček byl toho večera nějak spartánsky naložen. Čekal jsem, že navrhne, abychom slabší členy společnosti před nastoupením cesty pobili.*“²³⁶ Nebo přímo na morbiditě: „*Teta*

²³⁰ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 60.

²³¹ Tamtéž.

²³² Tamtéž. s. 63.

²³³ Tamtéž. s. 79.

²³⁴ Tamtéž. s. 4.

²³⁵ Tamtéž. s. 69.

²³⁶ Tamtéž. s. 112.

*Kateřina je vdova a Milouř je sirotek, protože strýc Frantiřek před deseti lety zemřel. Jistě nelituje, že to udělal.*²³⁷ To, jak tato pointa funguje jsme si již v diplomové práci vysvětlili. Zároveň se Jirotkova vtipy založenými na „krutosti a násilí“ přidává k dosavadním ženským autorkám, které těchto komických prostředků využívaly.

Zdeněk Jirotko byl tak skvělým humoristou, že svou knihu v některých místech nabil jazykově promyšlenými obraty téměř v každém odstavci.

Přesuňme se ale ještě k performanci mužské postavy Saturnina. Ten využívá v humoru například sarkastických narážek: „*Saturnin tvrdí, že starší dělníci říkali, že mají povinnosti ke svým ženám a dětem, a odcházeli ze strýcovy továrny, aby dali přednost bezpečnější práci v blízké továrně na třaskaviny.*“²³⁸ Sarkasmus je zde použit jako zesměšnění strýčkových schopností zacházet s chemií, protože jeho továrna byla nebezpečná tak, že se v poměru s tím zdály třaskaviny jako vcelku neškodná látka. Dále je to například v pasáži, kde se autor vysmívá argumentu zdravého životního stylu jako záruky dlouhověkosti: „*Dík této přísné životosprávě a soustavným dechovým cvičením zůstal až do své smrti podivuhodně svěží, o čemž svědčí skutečnost, že zemřel mezi dvěma kliky, provedenými z podporu ležmo za rukama, dosáhnuv stáří 48 let.*“²³⁹

Dalším nástrojem výstavby komiky v díle je absurdnost situace, kdy Saturnin přepadený lupičem zachovává ledový klid, a ještě donutí zloděje k vlastnímu způsobu boje: „*Potom pronesl p. Saturnin delší řeč, ve které se snažil vyložit lupiči, že boj dvou nestejně vyzbrojených soupeřů není fér. Přinutil ho, aby si vzal ze stěny zbraň, kterou lupič popisuje jako tyč a kouli na řetěze, a sám si vzal také takovou. Zajímavé je, že zraněný nevyklučuje možnost, že si tržnou ránu na hlavě způsobil sám. Říká, že ten nástroj šlo velmi těžko ovládat a že několikrát se jen taktak uhnul roztočené kouli své vlastní zbraně. Mimoto prý měl po celý zápas hrozný strach, že rozbije lustr.*“²⁴⁰ Vtipnost zde pramení z neočekávatelnosti zápletky. Pro vysvětlení funkčnosti takové komiky se odkážeme na slova Michaela Mulkaye který říká, že humor je kontrolován, na pravidla vázaná konkrétní forma nesmyslu a humorný efekt záleží na juxtapozici dvou nebo více neslučitelných způsobů, jak pohlížet na aspekty reality. Mulkay rozvíjí tvrzení, že humor

²³⁷ JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 21.

²³⁸ Tamtéž. s. 24.

²³⁹ Tamtéž. s. 30.

²⁴⁰ Tamtéž. s. 4.

je odlišný diskursivní styl definovaný přijetím dvojznačnosti, paradoxu, mnohočetných interpretací reality a částečně rozřešené inkongruence.²⁴¹

Stejně jako předchozí autoři na výjimku Fan Vavřincové, užívá Jirotko humor pouze jako performanci mužské postavy. To však souvisí i s opětovným vyhýbáním zobrazení promluv opačného pohlaví. Spisovatelé a spisovatelky tedy souhrnem poetik utváří ženský humor v rámci svých fikčních světů spíše jako abjekci než performativ feminity, zatímco u mužů jsou žerty běžnou součástí jejich performativu.

Shrnutí

Jirotko ke konci svého románu, který popisuje dobrodružnou a reálně těžko uvěřitelnou tematiku i povahu sluhy Saturnina, pak knihu svojí i romány všech ostatních autorů podrobuje kritickému náhledu (v dopise psaným Saturninem): „*Tenkrát jsem poprvé pojal nedůvěru k pravdivosti autora příběhu a během dalších let jsem dospěl k názoru, že tvrzení, obsažená v románech, novelách a povídkách, je nutno přijímat velmi skepticky. Od celých velikých koncepcí až do nejmenších detailů.*“²⁴² Z tohoto sdělení můžeme sledovat, že autor se příběh nesnažil pojmout s pravdivostí reálného světa, což nás přivádí k myšlence performativu. Ačkoliv by totiž v takovém případě člověk mohl očekávat od autora výstavbu feminity a maskulinity postav založenou na abjekci, Jirotkovy se nepodařilo vystoupit z danosti feminního a maskulinního performativu, pouze tyto dané konstrukty u postav vyhání do extrémů a v knize se za účasti humoru pokouší o společenskou kritiku. Jirotkovo dílo *Saturnin* je stejně jako kniha *Eva tropí hlouposti* krom obdobného humoru i satirickým výsměchem spoustě společenských konceptů, což dodává knize na její humorné i intelektuální genialitě.

Prostor jednotlivých postav v románu *Saturnin* je rovnocenný, postavy se v narativu vzájemně doplňují, jejich poměr 5 mužských ku dvěma ženským postavám však mluví ve prospěch preference jednoho pohlaví nad druhým. Dílo opět potvrzuje zjištěnou hypotézu, že se mužský autor vyhýbá čistě ženským promluvám, což je u této knihy zvláště zajímavé, protože z hlediska stylu vyprávění není problémem Jirotkova neschopnost performovat v knize ženské dialogy vzhledem k faktu, že je vyprávěn z pozice třetí osoby a není tedy nutné zachytit věrnost „ženského jazyka“.

²⁴¹ MULKAY, M. *On Humour*. New York: Basil Blackwell, 1988.

²⁴² JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. s. 208.

5.3. Šedesátá léta

Z dalšího období jsme zvolili Kunderovy *Směšné lásky* – původní první vydání *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty* z roku 1963, na které pak Zdena Salivarová podle svých slov vlivem rozhořčenosti ke Kunderově zobrazení genderových rolí reagovala napsáním první povídky z analyzované knihy *Pánská jízda*. V rámci zachování dosavadní posloupnosti a struktury díla, si však první popíšeme knihu zmíněné autorky a až následně se budeme věnovat autorovi. Zároveň tak můžeme v díle Salivarové objevit prvky genderové performativity bez ovlivnění Kunderovou poetikou a vykreslit tak díla jako samostatné reprezentace autorů, nikoliv jako navazující celek.

5.3.1. Zdena Salivarová

Zdena Škvorecká vystupující pod jménem Zdena Salivarová se narodila 21. října roku 1933 v Praze. Salivarová je českou zpěvačkou, prozaičkou, překladatelkou z francouzštiny a manželkou Josefa Škvoreckého, se kterým roku 1971 založila v kanadském městě Toronto exilové nakladatelství '68 Publishers. Předtím Zdena Salivarová pěvecky působila v Československém státním souboru písní a tanců, v Radokově Laterně magie, v divadélku Paravan a v dámském vokálním Inkognitoto kvartetu. V literatuře debutovala na sklonku 60. let dvacátého století. První práce jí nejdříve vycházely v literárních časopisech a v roce 1968 publikovala povídkovou sbírku „Pánská jízda“, která zabodovala u čtenářů i kritiky. V ní těžila ze zkušeností z divadelního prostředí a prokázala výrazný literární talent. Do jejího osudu, podobně jako u jiných autorů, zasáhla roku 1968 srpnová okupace a následkem toho odjíždí s manželem Josefem Škvoreckým do Ameriky. Následně ze svých pamětí na Prahu a nesnadný život v padesátých letech vydává román *Honzlová*. Manželé zakládají v Torontu významné nakladatelství Sixty-Eight Publishers, které se stalo důležitým prostředníkem české literatury a tvorby nejen exilových autorů, ale také Čechů, jež neemigrovali, ale měli zakázáno z politických důvodů publikovat. Salivarová zasvětila kariéru práci v nakladatelství, kde obstarávala spoustu úkonů a prakticky zastávala celý provoz sama. To částečně na úkor své spisovatelské dráhy, ačkoliv následně publikovala ještě pár povídek a knihu *Nebe, peklo, ráj*. Stejně jako v předchozích dílech se autorce v novele podařilo zachytit dobu přesvědčivě, s nadhledem a prvky humoru.²⁴³

²⁴³ SALIVAROVÁ, Zdena. *Nebe, peklo, ráj*. Brno: Atlantis, 1991. s. 189.

Pánská jízda

Děj má v první části dvě hlavní postavy – ženskou jménem Věra a mužskou jménem Karel a je vyprávěn prostřednictvím ich-formy hlavní hrdinky. Narativ je vyprávěn z pozice ženy a jejího vnitřního světa. V druhé části kniha navazuje na příběh pouze postavou Věry a děj je obměněn nejen kolektivem mužů sukničkářů, ale rovněž er-formou. Příběh podává obraz milostné tematiky z pohledu ženy, a to v protikladu s následně analyzovanými *Směšnými láskami* Milana Kundery, na které Salivarová, kvůli jejímu znechucení k vykreslení žen v Kunderově díle reagovala: „*Pak jsem četla Kunderovy Směšné lásky a dostala jsem vztek. Ne na Kunderu, ale na jeho male-šovinistické nadsamce, z nichž číšel oblíbený světonázor mého staršího bratra – jimž mě v dobách našeho jalového mládí dovedl rozzuřit do nepřičetnosti – že totiž žena je nejdokonalejší tvor po člověku. A z toho vzteku vznikla na žehlicím prkně moje první delší povídka La Strada.*“²⁴⁴ V dílech sedmdesátých let se přesouváme ve vztazích od praktické k emocionální rovině, jelikož předchozí publikace reflektovaly hlavně období utilitárních sňatků nebo nezobrazovaly do hloubky fungování lidských vztahů. Také se v protikladu s předchozími díly setkáváme s knihou, která je primárně založená na dialozích postav.

Feminita

Na začátku příběhu se setkáváme s popisem hlavní ženské postavy z vlastní perspektivy, kdy hrdinka popisuje své fyzické atributy. Činí tak s velmi plytkým a povrchním tónem ženy, pro kterou je vzhled alfou a omegou a na jehož hodnocení druhými závisí nejvíc. „*to mi dost vadilo, že mě vítr cuchá, protože moje vlasy to není jen tak hrábnout hřebenem*“ [...] „*vzala jsem si dneska první letní šaty s výstřihem a lítovala jsem, že nejsem opálená*“²⁴⁵ Zároveň se ale hodnotí sebekritickým okem za srovnávání se svými kamarádkami, což odpovídá realitě myšlenkového světa některých žen: „*všechny moje známé už měly svůj každodenní nahnědlý základ [...] mně se jediné stačily vylihnout pihy*“²⁴⁶

Zároveň svůj vzhled žena hodnotí na základě toho, jak se bude líbit muži, čímž staví svoji osobu do nesebevědomé role a autorka konstruuje feminitu skrze názory ostatních o tom, jaká by žena měla být, ne prostřednictvím budování postavy jako suverénního typu, který

²⁴⁴ SALIVAROVÁ, Zdena. *Nebe, peklo, ráj*. Brno: Atlantis, 1991. s. 189.

²⁴⁵ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 1-15.

²⁴⁶ Tamtéž.

feminitu sám demonstruje: „šéfka mi řekla, že jsem jako dráteník, vynadala mi a vyhodila mě ze sálu [...] to, že mě vyhodila mi nijak moc nevadilo, alespoň jsem se mohla procházet v domě módy, ale ztratila jsem jistotu a bála jsem se ukázat Karlovi.“²⁴⁷ Zde je Salivarovou vytvořen sociální konstrukt v rámci fikčního světa, který vtouká ženám do hlavy obraz o vlastní hodnotě na základě fyzických vlastností.

Hlavní postava je silně ovlivňována svými city k mužské postavě jménem Karel a namísto, aby byla sama sebou, konstruuje svůj obraz na základě představ, které má o tom, jaká by její ideální podoba pro muže měla být: „díval se za mnou, jak jdu domů a od té chvíle si dávám záležet na řeči, a při jídle, a na šatech, a právě v té době jsem se dala také ostříhat.“²⁴⁸

Zároveň je hrdinka nesebevědomá a úzkostlivá: „protože abych řekla pravdu, mě trápí věčně strach, že se rozejdeme, totiž že Karel se rozejde se mnou jako se všema těma holkama přede mnou“²⁴⁹ a muže si staví na piedestal jako nedotknutelného.

Typickým atributem ženské promluvy jsou eufemismy, které hrdinka používá například v popisu fyzických rysů, které se jí na muži nelíbí, zároveň ale kritiku čtenáři podává s velkou empatií: „pusu má poněkud habsburskou“²⁵⁰

Jedním z dříve zmiňovaných prvků u předchozích autorů byla tendence postav nechat se unášet snovými myšlenkami: „S těma zavřenýma očima jsem si představovala, že jedeme po dálnici k moři na nějakou opuštěnou pláž a viděla jsem naše siluety v plavkách na pozadí nedohledné vody, prostě jako ve filmu“ [...] já bych chtěla mít spoustu prachů a nic nedělat [...] ale já bych chtěla žít úplně buržoazně, nic nedělat, jenom se pěstovat, číst si knížky“²⁵¹ Z poetiky všech autorů a autorek, jež jsme si dosud analyzovali, vyplývá, že tento aspekt užívají spisovatelé k vytváření typu postav vždy v souvislosti s vlastním (autorovým/autorčíným) genderem.

Ženská postava se ve vztahu utvrzuje v tom, jestli jí má partner rád účelovou promluvou, kdy za použití slov sebekritiky doufá v to, že jí partner negativa bude vyvracet: „vždyť nejsem ani hezká, ani chytrá, ani...brblala jsem s nadějí, že mi to bude vyvracet.“²⁵² Ilokucí takového sdělení byl tedy opak toho, co postava říká a dá se považovat za manipulativní strategii, která

²⁴⁷ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 17.

²⁴⁸ Tamtéž. s. 19.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž. s. 20.

²⁵¹ Tamtéž. s. 26.

²⁵² SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 30.

měla však za následek neúspěšnou perlokuci: „*hele nemudruj, krásná zrovna nejsi, to víš sama, ale něco na tobě asi mám, pro co se mi líbíš*“ [...] *Trošku mě naštválo, že mě nepřesvědčuje*“²⁵³ Na tomto příkladu můžeme vidět nejen snahu o to, dosáhnout kladného ocenění prostřednictvím podhodnocování, ale zároveň se poprvé v analyzovaných dílech setkáváme s hlavní hrdinkou, která nenese reprezentaci „perfektních“ fyzických rysů.

Jedním z rysů ženské povahy v poetice Zdeny Salivarové je sebelítost: „*Pocítila jsem sebelítost, dneska jsem úplně chudák*.“²⁵⁴ Hlavní ženská postava obecně používá roli oběti jako nástroj k dosažení požadované pozornosti, čehož si je dle svých slov (vypravěčky) zároveň vědoma: „*já jsem byla tady v tom lese naprosto zbytečná, klopýtala jsem za ním a začala jsem si hrát na chudinku, dělala jsem si k tomu ukřivděné grimasy [...] schválně jsem se loudala*“²⁵⁵ často však naráží na mužský nezájem, což potom přechází ve vlastní frustraci: „*a dostávala jsem vztek. Ať si jde, ať se mu ztratím [...] když mi ujede, tak pojedu stopem do Prahy no a vykašlu se na něj, no, bude pokoj*“²⁵⁶ Postava se chová dětinsky a zároveň sebereflektuje směšnost vlastního chování: „*ajci, ajci jak v mateřské školce, a přitom jsem věděla, že je to pitomé, že je to teda vrcholně pitomé*“²⁵⁷

Žena se na druhou stranu staví do role „nezávislé a vyrovnané“, což je typicky (jak jsme si znázornili v předchozích dílech) i zde v knize přívlastkem mužského performativu: „*no to je, řekla jsem lhostějně a vyfoukla jsem kouř. Nebála ses? Čeho? No, když jsi byla tak sama. Já jsem docela ráda sama*“²⁵⁸ Jedná se tedy spíše o snahu vyrovnat se muži. Její chování je, jak se z narativu dozvídáme, pouhou přetvářkou a tohoto předpokladu respektuje společenské konstrukty ženy jako emocionální.

Žena používá v konverzaci s mužem omluvu za své chování: „*Já mám někdy takový rouhavý nápad, já vím. Nemysli si, že jsem nespokojená, to mě jen někdy tak napadá. Omlouvala jsem se*“²⁵⁹ a to ve vztahu nikoliv ke špatnému skutku nebo rozhodnutí, nýbrž za svoji osobnost. Tento akt poukazuje na zakořeněnost submisivního chování žen nikoliv ze společensko-politické či statusové příslušnosti, ale jako součást ženství, jež je ženám vryto.

²⁵³ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 30.

²⁵⁴ Tamtéž. s. 34.

²⁵⁵ Tamtéž. s. 35.

²⁵⁶ Tamtéž. s. 38.

²⁵⁷ Tamtéž.

²⁵⁸ Tamtéž. s. 40.

²⁵⁹ Tamtéž. s. 41.

Žena je v knize utvářena akcentem závislosti na partnerovi a žárlivostí: „Vypadalo to, jako kdyby mi ji dával za příklad, jako kdyby bylo něco senzačního nechat divadla a jít dělat vedoucí zahradní restaurace.“²⁶⁰ V reakcích na tyto situace však hraje nedotčenou, aby nepokazila svůj vztah, čímž však podporuje muže v následování toxického chování: „Nedám se vyprovokovat nebo se všechno zkazí [...] možná pro vždycky, nesmím se dát vyprovokovat.“²⁶¹

Ale v případě, kdy je konfrontována s partnerovými „starosvětskými“ názory na to, co by jako žena měla a neměla ve spojitosti s její kariérou, se postava staví za vlastní názor a muži odporuje: „To nemyslíš vážně, vid’? Přece nemáš tak starosvětský názory.“ [...] A co ty vdaný holky u nás? Odporovala jsem. To jsou slušný tanečnice a rodinu zastanou taky docela dobře.“²⁶²

Ženská postava hraje v knize roli toho, co se od ní očekává, ne toho, co se opravdu odehrává v jejím vnitřním světě. To poukazuje na nátlak mužů a společnosti na to, aby ženy byly očekávatelnou a „správnou“ verzí samy sebe: „Neurazila jsem se. Alespoň jsem se tvářila, že jsem se neurazila.“²⁶³ A dále podřívá způsobem konverzace svoji důstojnost: „No já si nemyslím, že jsem bůhví, jaká umělkyně, ale řemeslo koneckonců ovládám. Co ty můžeš vědět, jestli ze mě ještě něco nebude [...] Všichni nemůžou bejt vynikající.“²⁶⁴

Dále žena přejímá roli diplomata: „Nevěděla jsem, jestli má cenu se s ním hádat. Ale Karle, všechny takový nejsou“ pokoušela jsem se o klid. „A když má někdo divadlo rád, tak se nakonec spojí v divadle i s tím, že v pozadí nosí tácek, víš?“²⁶⁵

Hlavní ženská postava se v díle velmi často podceňuje nejen ve svém milostném vztahu, ale taktéž ve svých schopnostech týkajících se její vlastní kariérní dráhy: „já vím že nic neumím, ale třeba mi to půjde, třeba se vypracuju, když budu chtít.“²⁶⁶ Což muž svými promluvami, kterými ženu ponižuje, ještě prohlubuje: „Z tebe nikdy nic nebude, to si laskavě uvědom“ řekl surově.“²⁶⁷ Vlivem takového tlaku na ženy ze strany muže nebo společnosti, je potom vlastní feminita ovlivňována a její konstrukt nesebevědomé a subjektivní je nadále podporován:

²⁶⁰ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 44.

²⁶¹ Tamtéž. s. 46.

²⁶² Tamtéž. s. 47.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Tamtéž. s. 49.

²⁶⁵ Tamtéž.

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ Tamtéž. s. 50.

„Třeba má pravdu, že ze mě nic nebude, myslela jsem si“ [...] „Radši ho nebudu provokovat.“²⁶⁸

Ženský řečový akt hlavní postavy obsahuje i nadávky a sprostá slova: „*hernajs, krucinál, parchante pitomej, blbej, nadávala jsem tlouštíkoví, blbče mizernej a kopla jsem znova vši silou.*“²⁶⁹ Ta nejsou běžnou součástí společenského konstruktů feminity. Podle něj ženy naopak v těchto výrocích promluvy spíše oslabují, jak zmiňuje například ve svých výzkumech Lakoff,²⁷⁰ jejíž výzkumy jsme si ilustrovali výše v předchozích analyzovaných dílech. Dochází tedy ke zřejmému posunu v budování obrazu ženy a kulturnímu smazávání konverzačních archetypů maskulinního a femininního.

Věra v jedné situaci, kdy zůstává zamčena v pokoji, využívá okolností, aby partnera později slovně pošádila tím, za co jí sám shazoval, tedy za myšlenku, že s ním chce spát a na jeho dotazy, proč večer nepřišla, odpovídá: „*abys neřek, že jsem s tebou jela kvůli spaní*“²⁷¹ Tato výpověď byla myšlena ze vtipu, a to se záměrem získat zpět vztahovou převahu. Nicméně hlavní mužská postava ji následně otáčí proti hlavní hrdince. Tak můžeme u mužské postavy sledovat nejen prostředky manipulace, které Salivarová k budování maskulinity (viz. následující kapitola) ve spojitosti s postavou Karla využívá: „*Vidiš, jaká jsi prolhaná?*“ [...] *Ale Karle, to já řekla jenom tak, to já jenom tak blbě žertuju*“²⁷² ale také, že humor je nástrojem superiority a jeho doslovná interpretace se dá využít k ponížení žertující osoby.

Tyto vlastnosti humoru představují dokonce celý směr studia komiky – teorii převahy, jejíž stoupenci mají za to, že lidská radost je vyvolána ponížením účastníka hovoru a z toho plynoucí satisfakce z vlastního pocitu moci.²⁷³ Dále se převahou ve svých teoriích zabývá v návaznosti na analyzovanou pasáž i Henri Bergson, který se nejen zabývá humorem jako formou převahy, ale taktéž v korespondenci s námi uvedeným příkladem říká, že humor, který není sdílen, nemůže být vnímán jako humor.²⁷⁴ Tento výrok koresponduje s reakcí hlavní mužské postavy na zmíněný žert ženské hrdinky.

²⁶⁸ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 50.

²⁶⁹ Tamtéž. s. 56.

²⁷⁰ LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975.

²⁷¹ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 60.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ KLINE, L. W. *The Psychology of Humor*. University of Illinois Press: *The American Journal of Psychology*, 1907, vol. 18, iss. 4, s. 421-441.

²⁷⁴ BERGSON, H. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co, 1911.

Maskulinita

Maskulinita je v první části díla zastoupena postavou Karla, muže, do kterého je hlavní protagonistka zamilovaná. Tento charakter je očima zamilované hrdinky značně idealizovaný a žena k němu vlivem citů vzhlíží, i když si je vědoma i jeho nedokonalostí, které v úvodu knihy popisuje: „že byl zrovna typem filmového hrdiny, to se říci nedá, jenomže mně se zdá hezký. Vypadá trošku jako ježek s tím svým vyšisovaným trávníkem na hlavě a zašpičatělým frňákem, pusou má poněkud habsburskou a většinou se tváří vzdorovitě, i když se chce tvářit jinak, je to prostě obyčejný hoch“²⁷⁵

Vyzdviženy jsou například jeho řidičské schopnosti, které jsou jedním z typicky vrytých genderových stereotypů, fungujících do dnešní doby: „Karel se soustředí na silnici a nemůže se dívat na mě, jak ho ze strany pozoruju, asi to trošku cítí že ho pozoruju, ale dělá, že to necítí a mě se zdá takový hrdinský, jak elegantně řídí a nehne brvou.“²⁷⁶ Stejně tak zobrazoval řízení automobilu jako mužskou výsadu i Zdeněk Jirotko, u něhož byl ale tento genderový konstrukt, přisuzovaný mužům, bořen řidičskými schopnostmi ženy. Salivarová svou knihou v tomto smyslu tedy spíše utvrzuje zajetá myšlenková schémata společnosti o mužské predispozici ke schopnostem řídit vůz.

V konverzaci ženské postavy s mužskou se Salivarová odvrací od hegemonní maskulinity a muže zobrazuje i skrze jeho jemnou stránku, která se ukazuje tehdy, když muž není vystavován nátlaku projevovat svou „tvrdość“: „Karle, řekla jsem za chvíli, nevadí ti, že mám pihy? Ty blázínku, zasmál se a pohladil mi koleno, já tě mám rád se vším všudy, i kdybys třeba neměla ucho“²⁷⁷ Muži se ve společnosti žen častěji nebojí ukazovat svou citlivou stránku. Tomuto názoru odpovídá i výzkum Martina Lamperta a Susan Ervin-Tripp, že muži například vzácně používají humor směřovaný na ně samotné mezi svými mužskými přáteli, ale ve smíšenopohlavních skupinách jim nedělá problém poodhalit svou citelnost a dělat sebe-odepisující vtipné poznámky.²⁷⁸ Jak se ale později dozvídáme, postava Karla svou „citlivou stránkou“ pouze kalkuluje k vytváření psychické tenze u hlavní hrdinky.

V pasáži, kde žena nabízí Karlovi možnost zůstat v Benešově přes noc, jsme svědky zvláštní mužovi odpovědi: „Ty chceš se mnou spát? [...] A nemáš mě ty náhodou ráda jen kvůli

²⁷⁵ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 10.

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ LAMPERT, M. ERVIN-TRIPP, S. *Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century*. Willibald, Ruch (Ed.). New York: Mouton de Gruyter, 1998. s. 231-270.

tomu?“²⁷⁹ na což vypravěčka reaguje tím, že to mužská postava ironicky převrátila proti ní. Toto sdělení je porušení „genderových pravidel“ řečového aktu a autorka tímto utváří mužskou postavu skrze parodii a manipulaci s ženskou promluvou, kterou se muž, kromě zesměšnění ženy, snaží i něčeho dosáhnout. Žena na to ale reaguje s vědomím předvídatelné mužské povahy (která by se možnosti mít plnohodnotný vztah nevzdala) a ptá se, zdali s ní chce chodit pouze platonicky, na což se jí muž neodvážá odpovědět ironicky: „Cože? Platonicky? [...] No, to ne, ale mám tě rád i pro něco jinýho.“²⁸⁰ Zde autorka buduje postavu Karla na základě jeho vychytralosti, kdy se postava chová tak, aby dosahovala svých psychologických cílů na úkor partnerky (viz. následující pasáže).

Mužská postava je dále charakterizována sobeckostí a chladnou povahou: „A Karel jako naschvál, jako kdyby věděl, že v tom nemůžu dobře chodit, šel zrovna v tom nejměkčím sajrajtú. Vůbec se za mnou neohlídl [...] a já snad neexistovala“²⁸¹ Muž ženu také rád popichuje: „co mi koupíš? Koupím si Fiata. Svezíš mě? Chechtal se.“²⁸² a to navíc v situacích kdy ví, že je žena naštvaná: „Zavezu tě do lesa a nabídnu tě vlkům“²⁸³ A následně si ji naopak udobřuje: „Ty jsi moje malá vid? Řekl jako kdybych vážně byla z mateřské školky. Nemáš mě rád. Mám. Mám tě nejradši ze všech a seš moje nejhezčí“²⁸⁴ Tato strategie „cukru a biče“ je nástrojem mužského přístupu k ženě v milostném vztahu. Takové taktiky nenalezneme v promluvách muže s muži či ostatními lidmi a jsou klíčem k manipulacím.

Mužská postava se v komunikaci směrem k ženě chová nadřazeně a direktivně: „jsi moje malá, jsi můj malej pytlík a musíš mi bejt věrná, nesmíš trucovat“²⁸⁵ což v kombinaci s laskavými slovy vypovídá taktéž o budování maskulinity skrze manipulativní charakter.

Karel zastupuje v protikladu k ženské povaze snílka osobu s nohama pevně na zemi: „copak miláčku? Já bych chtěla bejt takhle s tebou pořád. To přece nejde, někdy taky musíme pracovat a vydělávat“²⁸⁶ Toto schéma se již objevilo u dříve zmiňovaných autorů. U ženských autorek (Biliánová, Salivarová) reprezentuje „chladnou hlavu“ mužská postava, u těch mužských (Herrmann) je tomu zase naopak.

²⁷⁹ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 27.

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ Tamtéž. s. 25-26.

²⁸² Tamtéž. s. 29.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ Tamtéž. s. 33.

²⁸⁵ Tamtéž. s. 34.

²⁸⁶ Tamtéž. s. 37.

Poprvé se u ženské autorky setkáváme se zachycením sexuálního podtextu, a to směrem k ženě. Salivarová tak konstruuje mužský performativ prostřednictvím narážek na ženskou tělesnost: „Karel objednal limonády a když se číšnice vzdálila řekl: *Tak takhle si představuju krásnou ženskou ve zralém věku. V jeho hlase bylo tolik obdivu [...] To je teda moc pěkná ženská*“²⁸⁷ Tento prvek maskulinity se dokonce neobjevuje jen u jedné z postav, ale autorka ho zmiňuje několikrát: „*Chlap si nás prohlédl prasečíma očičkama a v další chvíli spočinul pohledem na mně. Vlastně na mém výstříhu*“²⁸⁸

Mužská postava demonstruje na příkladu zákazu manžela své manželce vystupovat v divadle své vlastní postoje: „*Já mu to schvaluju, prostě si ji vzal a nechtěl, aby se dál ukazovala lidem*“²⁸⁹ Muž ukazuje v tomto příkladu majetnickost a zároveň zastává zastaralé názory na uplatnění žen v práci: „*To přece není žádný produciování, když dělá kumšt ne?*“ „*To není, ale ať je nebo není, vdaná ženská by neměla u divadla co pohledávat*“, rozhodl se.²⁹⁰ Na což ženská postava reaguje udiveně: „*Co to povídáš dřív snad jo, ale dneska?*“ a muž potvrzuje svá stanoviska: „*Dneska taky, usekl. [...] Když má ženská vyhlídky, že bude dělat kumšt a že ho bude dělat dobře, tak ho má dělat, a ne se vdávat. A když už se vdá, tak toho má nechat a věnovat se rodině.*“²⁹¹ Tím zastává postava Karla mužství skrze suverenitu.

Muž dále nelichotivě posuzuje určitý ženský typ, a to ve spojení s kariérou vlastní partnerky: „*jsou to obyčejný hopsandy, jenomže si každá myslí, že je bůhví, jaká umělkyně, ale to umění mají akorát tak v puse. Ty jsi taky taková.*“ [...] *Jsou jedině trapný, jak stárnou s nadějí na hlavní roli.*“²⁹² Což autorka v narativu komentuje slovy: „*pokračoval s despektem*“²⁹³ A potom je postava muže opět demonstrována direktivností a názory na to, jak by se žena měla zachovat: „*Ale já nechci abys tam jednou skončila ty, rozumíš?* [...] *A jestli se někdy vezmem, pokračoval, a uvidím, že z toho tvýho kumštu nic nekouká, tak nechci abys to dál dělala*“²⁹⁴ čehož si je hlavní hrdinka vědoma a Salivarová i prostřednictvím jejích promluv reflektuje mužskou povahu: „*za druhé mě napadlo, že jestli se vezmem, tak ho budu muset poslouchat jako hodinky, to je evidentní*“²⁹⁵ Charakter Karla partnerku také přímo ponižuje:

²⁸⁷ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 42.

²⁸⁸ Tamtéž. s. 55.

²⁸⁹ Tamtéž. s. 47.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Tamtéž. s. 48.

²⁹² Tamtéž. s. 50-51.

²⁹³ Tamtéž.

²⁹⁴ Tamtéž. s. 52.

²⁹⁵ Tamtéž.

„Stejně si myslím, že nadprůměrná nebudeš nikdy.“²⁹⁶ Tím vším Salivarová vykresluje mužskou povahu s negativním vyzněním jako sobeckou a machistickou s touhou po emocionální i praktické převaze nad svou partnerkou.

Muž v pasáži, kde komentuje kariéru své partnerky hraje roli odborníka (přesto, že tanci přímo nerozumí, ačkoliv se pohybuje v divadelním prostředí), na což žena reaguje: „*mohla bych mu říkat, že neumí tlouct do bubnů a dělat, že tomu bůhví, jak hovím, ale to by zase začal kázat, že je chlap a u mužského, že je všechno jiné a pak by kázal, že muž může všechno, že může mít třeba tisíc milenek a je to k jeho chvále.*“²⁹⁷ Zde můžeme vidět, že role experta, kterou muži přebírají, je čistě výsadou maskulinity. I když se žena snaží do této pozice napasovat vlivem situace, jež by to vyžadovala, není jí to vlastní, a tak od toho upouští. To na úkor konfrontace s mužskou postavou, která by znamenala vystoupení ze stínu její podřazenosti: „*já bych mohla mluvit o dnešním postavení ženy ve společnosti, o emancipaci a o svobodných matkách, stejně by mě nepochopil, nakonec by mi ještě vyčítal, ne, mm, ne, to nemá cenu o těchto věcech mluvit.*“²⁹⁸ Zároveň v prvním příkladu této scény zřejmý i „božský komplex“ zmiňovaný u mnoha postav v předchozích dílech. Ten autorům a autorkám také často slouží k budování obrazu maskulinity.

Pohrdání kariérou tanečnice ženské postavy se objevuje i u další mužské postavy, kterou je majitel hotelu, který ženu při ubytování nevybíravě zpovídá: „*a copak děláte? Tancuju. [...] „to je mi povedný, haha, a z čeho jste živa?“ [...] „a to je jako zaměstnání?“*“²⁹⁹

U ženy jsme v pasáži s žárlivostí, mohli sledovat snahu zachovat si v nepříjemné situaci tvář a na muže, i přes svoje vnitřní pocity nebýt hrubá. V protikladu s tím stojí mužova reakce na podobnou situaci: „*jsou sympatický vid’? Co ti je na těch tupejch xichtech sympatickýho? Nakvasil se [...] A vůbec jestli jsou ti sympatický tak si tu zůstaň s nima, užij si, když chceš, vyzýval mě.*“³⁰⁰ Přesto žena reaguje opět ve prospěch partnera: „*za jedno nemám zájem si užívat a za druhý chci bejt s tebou a s nikým jiným, řekla jsem tak klidně a pomalu jak mi to jen šlo.*“³⁰¹ A muž situace využívá pro získávání převahy: „*chceš si užívat se mnou vid’? Řekl jedovatě.*“³⁰²

²⁹⁶ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 53.

²⁹⁷ Tamtéž. s. 55.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž. s. 60-62.

³⁰⁰ Tamtéž. s. 46.

³⁰¹ Tamtéž.

³⁰² Tamtéž.

Autorka vytváří maskulinitu velmi záporným a toxickým způsobem a nenechává čtenáři svými dovětky za dialogy ani prostor pro interpretaci jiného smyslu.

V jednom z dialogů postav je jasné, že muž si je dobře vědom možností manipulačních technik, které sám využívá, když prostřednictvím cizího lichocení směrem k postavě Věry zrcadlí její slabost: „*To jsi celá ty, někdo ti polichotí a ty se posadíš.*“³⁰³

V knize Zdeny Salivarové se objevují na rozdíl od předchozích děl (která se vyhýbala promluvám opačného než autorova/autorčina pohlaví) mezi-mužské konverzace, například v první části knihy, kdy Karel, hlavní mužská postava navazuje dialog s hoteliérem. V komunikaci se znaky maskulinity neprojevují až na narážky na sexualitu žen, když hoteliér popisuje, že za mlada chodil do jednoho Benešovského podniku, kde se zamiloval do ženy s krásnými nohama. To povaze mužské konverzace, jak jsme si již zmínili, náleží a Salivarová buduje v tomto směru maskulinní promluvu věrohodně.

Druhá mužská postava, tedy hoteliér, je vykreslen jako postarší pán nevábneho vzhledu s vlezlou povahou a slabostí pro hezké části ženského těla. Když se Karel a Věra s hoteliérem loučí, Karel ve vztahu k muži používá důvěrného oslovení „pane šéf“, na což následně reaguje i vypravěččin narativ, když je jí podezřelá vzájemná náklonnost obou mužů. Toto oslovení již nepramení z vážného respektu ke společenskému statusu, jako tomu bylo u předchozích děl, ale je pouze formou přátelského a spíše neformálního titulování v kombinaci s funkcí, jež hoteliér ve svém zaměstnání vykonává. Majitel hotelu se sice k hostům chová s úslužností, i tak ale jeho přístup k zákazníkovi není příliš pokorný. V poetice, která odráží dobu vzniku díla je znát posun od pohlavně-třídního přístupu, který se s pokrokem doby smazává.

Druhá část knihy zahrnuje obměnu hlavní mužské postavy Karla za skupinu kamarádů, kteří se v hotelu setkávají s protagonistkou příběhu Věrou.

V této části taktéž často dochází k zachycení stejno-pohlavní mužské konverzace. Prvním příkladem je pasáž, kdy spolu muži závodí ve svých vozech: „*Tys mě prohnal, řekl buclatý řidič světlovlasému čtyřicátníkovi. Za tou serpentinou jsi mně zmizel a já na to dupnul, až jsem udělal hodiny, ale dohnal jsem tě, pacholku.*“³⁰⁴ Jak jsme v poetikách děl i v první části knihy objevili, atribut schopnosti řídit auto, který se v knihách objevuje opakovaně, je jedním ze způsobů, kterým autoři a autorky budují ve svých dílech maskulinitu. Taktéž na tomto

³⁰³ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 65.

³⁰⁴ Tamtéž. s. 67.

příkladu vidíme zachycení mužské rivality, která je i podle studií Mary Crawford³⁰⁵ součástí performance mužského genderu.

Následně promluva „závodníků“ zahrnuje i hovor o ženě: „*přece jenom zajedu do těch Budějovic, vrátil bych se ještě dneska.*“ [...] „*Však ona ti neutěče. Víš, jak mi je, když si představím, že na mě pár kiláku odtud čeká celá žhavá? Do zítřka nevychladne a jestli dneska někam zdrhneš, tak seš sketa.*“³⁰⁶ Zde můžeme pozorovat rovnou dva atributy mužské komunikace. Jedním z nich jsou ve stejno-pohlavních mužských konverzacích hovory o ženách ve spojitosti s jejich sexualitou. V tomto smyslu se spisovatelce podařilo vystihnout dle výzkumů Deborah Cameron³⁰⁷ skutečný atribut mužství a zahrnout do své knihy věrohodný styl mužské promluvy. Cameronová ve svých studiích zaznamenala, že se mladí muži mezi sebou baví o denních událostech a jejich sexuálních zkušenostech se ženami. Dalším důležitým tématem pak bylo žertování a vyhraňování vůči ostatním mužům, kteří se neřídili performativem hegemonického mužství, proto jimi opovrhovali a nazývali je geji. Spíše, než že by reflektovali jejich skutečnou sexuální orientaci, se takové charakteristiky týkají jejich vlastní reflexe mužství a snaha zobrazit jejich vlastní heterosexuální maskulinitu.³⁰⁸ Náznaky takové konfrontace můžeme vidět v analyzovaném úryvku, když si jedna z mužských postav dobírá maskulinitu jiného muže skrze pohrdání a oslovení „sketa“. Druhým atributem mužské komunikace je potom napadání mužství jednoho z účastníků hovoru za předpokladu, že kvůli ženě opustí mužský kolektiv. Ačkoliv muž ženu v rozhovoru sexualizuje, je zajímavé, že nedochází k pochopení „fyzických potřeb“ ostatními muži. Následné kritice podléhá buď fakt, že muž za „vidinou sexu se ženou“ skrývá své city, protože je ochotný kamarády kvůli ní opustit nebo je konfrontováno jeho sobectví na úkor skupiny, která se přijela bavit společně.

V hotelu se skupina mužů setkává s Věrou a přibírají ji do svého mužského kolektivu. V takto smíšeno-pohlavní skupině probíhá nadbíhání mužů ženské hrdince a rivalita mezi mužskými postavami. Následně můžeme v konverzaci sledovat budování maskulinity skrze převzetí role odborníka v reakci na slečnu: „*Taky jsem ti dal snad nějakou školu.*“³⁰⁹ A prostřednictvím hravých urážek mezi muži: „*Podle toho, co tady slečna předvedla s tou*

³⁰⁵ CRAWFORD, M. *Talking Difference: On gender and Language*. London: Sage, 1995.

³⁰⁶ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 67.

³⁰⁷ CAMERON, D. *Performing gender identity: young men's talk and the construction of hetero-sexual masculinity*. Oxford: Blackwell, 1997. s. 47-64.

³⁰⁸ Tamtéž.

³⁰⁹ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 70.

vodkou, bych tě na moc dobrýho pedagoga netipoval, řekl hezoun.“³¹⁰ Fungování urážek jako prostředek mužského konstruktů jsme si již vysvětlili v předchozích kapitolách.

V díle je vyjádřen jazykový humor prostřednictvím jedné z mužských postav: „*Prostějovský prostitutky jsou prostě prostopášný*“ zažertoval blondýn „*Prostořeký, prostovlasý a prostydlý a cvičej prostný na prostřeným prostěradle, přistoupil na hru buclatý*.“³¹¹ Kromě nástroje, kterým buduje ženská autorka v díle mužský humor, je v úryvku rovněž zachycen vztah účastníků konverzace k podílení se na rozvíjení myšlenkového proudu. To ve svých genderově zaměřených výzkumech souvisejících s přerušováním a navazováním na konverzaci zkoumá i Deborah James a Sandra Clark, jejichž studie ve své knize publikuje Deborah Tannen.³¹² James a Clark zjistily, že rozhovory mezi ženami vykazují více přerušování než rozhovory mezi muži, ale účel „přerušování“ měl ukázat vztah spíše než získat slovo. V našem případě se jedná o rozhovor mezi muži, který je však zachycen ženskou autorkou a účel přerušování či navázání na konverzaci je spolupodílením na rozvoji myšlenky. To znamená, že druhý účastník rozvíjí „přihazováním“ vztah s prvním mluvčím, ale zároveň se o slovo hlásí také, jelikož jsou oba stále v přítomnosti ženy a soupeří o její pozornost.

Skupina mužů je v díle charakterizována povahou sukničkářů, stejně jako tomu bylo v již analyzovaných knihách u mužských autorů. Salivarová je tedy první z analyzovaných spisovatelek, která se pouští do vytváření tohoto typu mužských postav. V konverzaci jednoho z mužů s ženskou hrdinkou, který neúprosně s Věrou flirtuje, můžeme vidět konstruování maskulinity prostřednictvím sebevědomého postoje: „*Tak co máš mě pořád ráda jako dřív? Jak můžeš vědět, jestli jsem tě měla ráda? Notak, pokáral ji. Pamatuj si, že já vím všecko*.“³¹³ Flirtování směrem k ženské postavě probíhá téměř u všech členů pánské skupinky a každý z nich volí trochu jiné formy nátlaku a strategií. Když však na Věru naléhají, aby s nimi šla na pokoj, slečna odmítá a v reakci na to, můžeme vidět jeden z dalších elementů mužství: „*Pojďte s náma nahoru, slečno, uděláme si večírek. „Kdepak, řekla kysele. Já už musím jít.“ [...]* „*Fajnovko, na hopsandu seš nějaká přecitlivělá, já mít takovou holku, tak jí přehnu přes koleno*.“ „*Stejně jsou to kurvy, jedna jak druhá*“³¹⁴ Při snaze dívku dostat, se muži chovají mile a podbízivě, ale za předpokladu, že žena není ochotná naplnit jejich očekávání v podobě svolnosti k sexu, muži mění postoj. Stejně jako v dříve analyzovaných dílech muži volí laskavá

³¹⁰ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 70.

³¹¹ Tamtéž. s. 71.

³¹² TANNEN, D. *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford, 1993. s. 231-280.

³¹³ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 78.

³¹⁴ Tamtéž. s. 80.

slova především za okolností, kdy se snaží na úkor druhého něčeho dosáhnout jako formu manipulace.

Dívka přes odmítnutí části mužského osazenstva padne do pasti dalších členů skupinky, kteří se od té původní dříve odpojili a šli na pokoj za stejným účelem. Věra je do jednoho z nich již od starších časů zamilovaná, proto i přes odmítnutí ostatních mužů k sexu s postavou Aleše svoluje, když se muž objevuje v její ložnici. Dvojice se spolu vyspí. Následně je feminita budována ženskou naivitou a tendencí rychle a snadno se zamilovat: „*já to myslela tak, že se teď budu trápit kvůli tobě*“ [...] „*Moc tě miluju, už dávno.*“ [...] „*chtěla bych s tebou chodit, Aleši.*“³¹⁵ V konfrontaci s povahou mužské postavy Aleše, nazývané také blondýnem. Ten si chtěl pouze sexuálně s dívkou užít: „*už si nemůžu dovolit další průšvih doma*“. Autorka tedy vytváří performanci maskulinity na základě typu postavy „don juana“. Vzápětí jsou mužské postavy narativem i řečovými akty konstruovány velmi drsným a zvrhlým způsobem: „*u skříně na protější stěně se tiše a opatrně otevíraly dveře*“ [...] „*rýsovala se tam mužská postava*“ [...] „*blondýn ji položil ruku na ústa „bud’ zticha*“ [...] *začala křičet o pomoc [...] nebud’ hysterická, houkl blondýn [...] poklona, řekl mužský hlas a z šera vystoupil hezoun, blondýn vstal a začal se rychle oblékat [...] blondýn se na ní podíval jako na věc, pak se otočil k atletovi a ukázal na postel „Máte zelenou, pane kolego*“³¹⁶ Poté ještě Aleš obrací nastraženou situaci s kamarádem proti naivní dívce: „*Mohlas to říct rovnou, že máš ráda výstřednosti a nemuselas ho strkat do skříně*“ [...] „*nejdřív máš plno řečí a pak se ukáže, že seš docela obyčejnej póvl.*“³¹⁷ Další pasáž se potom svou tematikou možného znásilnění týká vykreslení mužů jako silně amorálních: „*Atlet bez řeči přistoupil k posteli a začal si rozepínat kalhoty.*“ [...] *Naklonil se nad dívku a snažil se z ní stáhnout přikrývku [...] Atlet ji sevřel zápěstí a kolenem ji zatížil nohy. [...] Blondýn sledoval boj s tváří dostihového makléře, pak pomalu přistoupil k posteli a s cigaretou v ústech ucedil „Nech ji, nemá to cenu*“ [...] *vyčítavě se na kolegu podíval „jedna nula pro tebe vole*“. *Jdem řekl blondýn*“³¹⁸ Takové chování už je za hranicemi performativu a svědčí spíše o tendenci autorky vykreslit konkrétní negativní mužský případ.

³¹⁵ SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. s. 88.

³¹⁶ Tamtéž. s. 93-96.

³¹⁷ Tamtéž. s. 98.

³¹⁸ Tamtéž. s. 102-107.

Shrnutí

V knize Zdeny Salivarové se poprvé setkáváme s preferencí postav opačného pohlaví. Knihu prolíná jedna hlavní ženská postava Věry, dále se jen velice okrajově v první části knihy setkáváme s vedlejší postavou pracovnice hotelu, která s ní sdílí pokoj a není v díle ani charakterizována. V první části zastává hlavní mužskou roli partner protagonistky jménem Karel, vedlejší postavu pak ztvárňuje hoteliér a v druhé části knihy se setkáváme s celou skupinou mužů, kteří se s protagonistkou setkávají. Feminita je v díle konstruována především prostřednictvím ženské naivity, emoční nestability, submise jazykové i praktické. Maskulinita je potom budovaná velmi záporným způsobem v podobě sexismu, manipulací, psychického deptání a pasování žen na objekty tělesného zájmu.

Salivarové se podařilo velmi odpovídajícím způsobem ztvárnit věrohodnost mužských promluv a performativity mužství, ovšem pouze z jejich negativních hledisek. Její tendenčnost vykreslit v díle mužské postavy co nejzáporněji je zřejmá, zároveň se však nevyhnula ani negativnímu (ne však morálně zápornému) vyznění ženské postavy i přesto, že je po celý narativ vykreslována jako hodné zamilované děvče a oběť okolností.

Dílo obsahuje hodně dialogů a zobrazuje „zákulisí vztahové politiky“. Zároveň ve v knize posouváme pryč od genderových archetypů postav a smazávají se sociálně-třídní rozdíly.

5.3.2. Milan Kundera

Milan Kundera, narozený roku 1929 v Brně, je český spisovatel, esejista, dramatik a básník. Jeho otec, prof. PhDr. Ludvík Kundera, vyučoval muzikologii a byl rektorem JAMU, což spisovatele ovlivnilo v jeho lásce k hudbě.³¹⁹ Původně na vysoké škole studoval literaturu a estetiku, po dvou letech však přestoupil a dostudoval FAMU. Po studiích se živil v Praze jako vysokoškolský učitel světové literatury a získal titul docenta. Vlivem svého vysokého postavení a tehdejší politické situace Kundera vstoupil do komunistické strany. Literární tvorba pro něj zpočátku znamenala cestu, jak se podílet na utváření své země a přispět komunistické straně.³²⁰ Debutoval jako básník, v roce 1953-1957 vydal tři básnické sbírky, později se věnoval i dramatu, které ho přivedlo ke stylu absurdní grotesky. Svě autorství ohledně poezie a dramatu

³¹⁹ ZELINSKÝ, M. – DOKOUPIL, B.: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 389.

³²⁰ HRUBÝ, P.: *Osudné iluze: čeští spisovatelé a komunismus 1917-1987*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000. s. 197.

však nebere příliš vážně, prvním počinem, za nímž si jako spisovatel stojí jsou námi následně analyzované *Směšné lásky* (1963-1968). Následně se Kundera věnuje i esejím a novinářině, jeho ideje o kulturním vzdělávání českého národa o světě za hranicemi, však boří komunistická cenzura.³²¹ V roce 1968 přichází pro Milana Kunderu spolu s mnoha dalšími autory zásadní rok, jelikož dostávají komunistickou stranou zákaz publikování. Následně spisovatel obdrží nabídku z francouzského Rennes na post vysokoškolského učitele a čtyři roky po odjezdu do Francie je zbaven českého občanství a přijímá francouzské. Nyní žije v Paříži a nadále publikuje jako spisovatel, nicméně od jeho emigrace po vydání *Nesnesitelné lehkosti bytí*, vyšel už pouze jediný česky dostupný román *Nesmrtelnost*, jehož prostředí je již ovlivněno francouzskou kulturou.

Směšné lásky vznikly původně jako tři sešity: *Směšné lásky* (1963), *Druhý sešit směšných lásek* (1965) a *Třetí sešit směšných lásek* (1968). Do uceleného souboru, vydaného v roce 1970, se však dostalo pouze sedm povídek. Ty zahrnují témata ztráty ideálů o lásce a přetvářky. Ačkoliv jsou *Směšné lásky* souborem povídek, díky opakujícímu se tématu prezentuje Kundera tuto knihu jako román. Tematiku tohoto díla pak autor rozpracovává v dalších románech.³²²

Směšné lásky

Kniha obsahuje tři „melancholické anekdoty“, jak je nazval sám Kundera: *Já truchlivý Bůh*, *Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát*. Narativ je sdělován vypravěčem a zároveň spisovatelem, který kromě samotných příhod reflektuje i vznik knihy a spisovatelskou dovednost v různých doslovecích a úvahách. Každá kapitola je spjatá s jednou osudovou dívkou, nicméně příběh vypráví hledisko muže, a jeho vnitřního světa ve vztahu k ženám, i dalším osudům, které autora potkávají. Rovněž je kniha doplněna o zajímavé filozofické úvahy, kterými se autor nejspíš pokouší své čtenáře (stejně jako tomu bylo například u Zdeňka Jirotky) vzdělat o životě.

³²¹ HRUBÝ, P.: *Osudné iluze: čeští spisovatelé a komunismus 1917-1987*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000. s. 201.

³²² ZELINSKÝ, M. – DOKOUPIL, B.: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 389.

Feminita

Feminita je v díle budována hlavně prostřednictvím třech osudových žen Jany, Kamily a Kláry s nimiž se spisovatel ve svém životě setkává, a jež pro něj znamenají jisté mezníky lásky k ženám. Každá z nich se nachází v rozdílné životní situaci a postojí k hrdinovi, ale přesto sdílí mnoho společného, což si následně rozebereme.

V první části knihy se dozvídáme o ženské postavě osudové lásky jménem Jana, která je charakterizována neobyčejnou krásou, která přiměje muže ztratit hlavu: „*O tu překrásnou blondýnu s tak neuvěřitelnou uměřeností proporcí [...] Řekněte mi, proč právě tato blondýna představuje tak jedinečný vzor lidské krásy?*“³²³ Zároveň ale autor staví její vzhled na úkor inteligence: „*Co na té holce jenom je? Je hloupá, je přece hloupá. Tolikrát jsem se o tom přesvědčil, ale nemělo to na mé srdce žádný vliv. Hloupost není kategorie citu*“³²⁴ Její hloupost však vykresluje Kundera jako roztomilou součást ženské osobnosti: „*Byla, jak vidíte, nebesky nevinná a já nevím, proč mne to vedlo k tomu, abych jí vždycky namluvil první nesmysl [...] zosobňuje hloupost nevinnou a dojemnou*“³²⁵ Autor se ale tento atribut v díle nesnaží využít jako nástroj k ponížení feminity, jelikož převahu nad vypravěčem a následně i jeho přítelem i přes svůj nevysoký intelekt drží stále ženská postava: „*Nuže, pokoušel jsem se o tuto dívku, a to všemožně. Dělal jsem věci, za něž se stydím a jež mne naprosto nejsou důstojný.*“ [...] „*Poznal jsem, že Janu stále miluji. Beznadějně miluji. A Apostol? Byl na tom skoro stejně jako já.*“³²⁶ Muži ženu milují přes nebo právě pro její hloupost a naivitu.

V kontrastu s povahou nedostupné Jany je v krátkosti zrcadlena vedlejší postava neznámé brunety: „*Moje bruneta byla stejně přístupná, jako byla slečna z konzervatoře nepřístupná, a co do tělesné krásy stála jen o několik málo stupňů pod ní. A přece těch několik málo stupňů způsobovalo, že jsem nebyl se svou konzervatoristkou tak zcela vyrovnán.*“³²⁷ Jako gró ženských kvalit slouží v Kunderově podání hlavně nedostupnost ženy. Ta dokáže člověka přesvědčit o nadpozemské hodnotě dívky, jež nesouvisí s jejími dalšími vlastnostmi. I přes fyzické aspekty, které u brunety taktéž vynikaly, byť o něco méně, můžeme sledovat potvrzení takového stanoviska. To se nám ověřuje i v druhé a třetí části knihy u dalších osudových žen: vdané medičky Kamily nebo u postavy Kláry, kterou si sice hlavní hrdina naklání, ale to jen na

³²³ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 3.

³²⁴ Tamtéž. s. 16.

³²⁵ Tamtéž. s. 8.

³²⁶ Tamtéž. s. 3-16.

³²⁷ Tamtéž. s. 5.

základě příslibu lepší budoucnosti (jinak by pro něj byla také nedostupnou) a bezmeznost své lásky k této postavě si uvědomuje především, když o ženu přichází.

Všem třem osudovým dívkám je společná krása, nevinnost a jistá míra nedosažitelnosti, kromě toho jsou ženské postavy v knize charakterizovány také jako sebejisté – (1) Jana, která odmítala spisovatele a život si zařídila na základě vlastního přesvědčení o pravé lásce: „*Ta pyšná dívka, přebývající v nejvyšších poschodích domněnek a nadějí!*“³²⁸ (2) Kamila, medička, která svojí cílevědomostí byla inspirací nejen vypravěči, ale rovněž i svému muži: „*to, co z Kamily vyzařuje, není žádná účastná melancholie, nýbrž jen vyrovnaná víra ve vlastní pravdu, klidná sebejistota*“³²⁹ i (3) Klára, která si skrze muže plnila své vlastní sny o velké kariéře: „*Já jsem se přece neměla čeho bát,*“ odpověděla Klára se sebejistotou, jež mne udivila.“³³⁰ Taková vlastnost ženské hrdosti hrdinkám propůjčuje nejen důstojnost, ale rovněž také nezávislost při rozhodování, jak naloží se svými životy. To stojí v protikladu s ženskou hrdinkou Zdeny Salivarové, která protagonistku vytvořila performancí nesebevědomé a závislé na mužích, a tím pádem se postava nechala vláčet okolnostmi, v nichž se dostatečně nedokázala postavit za vlastní úsudky.

Dalším z prvků budování feminity v díle *Směšné lásky* je (v opozici s dílem Zdeny Salivarové) využívání mužů. Kundera především u Jany a Kláry zobrazil prosazování svých životních cílů skrze mužské postavy: „*že se musela cítit být podle podvedena, když najednou poznala, že jí nikdy nemohu poskytnout to, o čem byla v samé podstatě své samozřejmé bytosti přesvědčena, že jí spravedlivě náleží*“³³¹ U postavy Kamily pak dochází k dosahování svých ambicí mimoúčelně tím, že inspiruje manžela, jež šel kvůli ní na medicínu a začal ve spolupráci s ní psát poezii: „*Šel jsem vlastně na medicínu nerad, rodiče mne k tomu donutili, já jsem chtěl psát verše, a proto jsem učení flákal. Až jsem poznal Kamilu...*“ otočil se zamilovaně k ní a ona sklonila hlavu jako madona.“³³² Prostřednictvím toho, buduje spolu s ním, své vlastní sny.

Feminita žen je v knize také utvářena cudností ženských postav. Jana, toužící po velké lásce, byla panna: „*povídala, můj jediný, a povídala mi, že na mne čekala celý život, [...] ona byla, jak se říká, ještě tohle, ona nemela chlapa.*“ „*Panna.*“³³³ medička Kamila je věrná svému muži a popisovaná s něžností a dobrotivostí anděla: „*Nevíte, jak jsem rád, že jste přišla.*“ „*Máte*

³²⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 18.

³²⁹ Tamtéž. s. 34.

³³⁰ Tamtéž. s. 68.

³³¹ Tamtéž. s. 70.

³³² Tamtéž. s. 33.

³³³ Tamtéž. s. 16.

horečku," řekla. „Přijďte za mnou zase," prosil jsem ji, když plaše odcházela; ale nepřišla už.“³³⁴ i Klára je zobrazovaná jako slušné děvče, které se cítí pohoršeno i takovou maličkostí jako je přebývání v cizím bytě: „Ano," odpověděla, „ale v půjčeném bytě si připadám jak lehká holka." „Proboha, proč by sis měla připadat jak lehká holka právě v půjčeném bytě, lehké holky provádějí svou činnost většinou ve svých, a ne v půjčených bytech.“³³⁵ Performance cudnosti dívek se týká i vztahu k jejich přímým promluvám: „Tak ty chceš říct, že jsem k?" Byla tak slušná, že mohla říci jen začáteční písmeno toho strašného slova.“³³⁶ Dívky v knize vulgarit nepoužívají vůbec, ani za předpokladu, že jsou našťvané a autor jim prostřednictvím mírného slovníku neubírá na respektu. Tímto způsobem je v díle Kundery utvářena feminita jemností a neviností žen na rozdíl od *Pánské jízdy* Zdeny Salivarové, která hlavní hrdince odepřela nejen cudnost, ale rovněž také zdrženlivost vůči vulgárním výrazům, které ve výsledku dokonce směřovaly k despektu.

Dalším ze společných znaků ženských postav je feminita budovaná skrze povolání. Ženy jsou již zobrazovány s vlastními kariérními ambicemi. Ačkoliv se snaží svých životních cílů dosahovat skrze muže, stále pracují v rámci svých profesí nebo se k vytoužené práci snaží dostat. To je ve srovnání s předchozími díly autorů děl starší doby, reflexí posunu společenských poměrů a statusu, protože ženy v předešlých narativech byly buď v domácnosti nebo jejich povolání nebylo zmíněno. Všechny ženské postavy i včetně menších vedlejších jsou charakterizovány profesí nějakého odvětví. Často navíc neodráží pouze nutnost žen se nějakým způsobem žít, ale spíše jejich sny a ambice. Jana – budoucí zpěvačka; Kamila – medička; Klára – švadlena s ambicemi modelky; postava paní sekretářky Marie; a nakonec paní Záturecká, jejíž konkrétní profese zmíněná není, ale z konverzace mezi ní a vypravěčem se dozvídáme, že žije s manželem („Musím to zatím táhnout sama.“³³⁷), kterého přinutila zanechat práce, aby šel za vlastními sny.

I přes kariérní ambice, jistou dávku sebevědomí, sobeckosti v prosazování vlastních životních cílů a egocentrismu některých ženských postav, je ale jedním z prvků feminity společných všem ženám podpora partnera, nejvíce viditelná u postavy Kamily, která v součinnosti s manželem například píše poezii a zároveň ho inspirovala v kariérní dráze medika: „Básník se chvíli ostýchal a pak se podíval s tajemným úsměvem na svou paní: „Mohu

³³⁴ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 25.

³³⁵ Tamtéž. s. 63.

³³⁶ Tamtéž. s. 5.

³³⁷ Tamtéž. s. 65.

to říct?" Kamila pokrčila cudně rameny. „My to píšeme společně," řekl básník.³³⁸ Druhou, v tomto směru výraznou osobou, je paní Záturecká, která, jak jsme si již zmínili, nejen živí rodinu, aby manžel mohl jít za svými sny, ale v kapitole se také neurvalou snahou podílí na potenciálu naplnění manželových snů.

Kundera sice ženám propůjčuje v knize důležitost ve vlivu na osudy hlavního hrdiny, nicméně se zobrazování dialogů mezi ženskými postavami vyhýbá. Jednou z mála výjimek je rozhovor spolužaček Jany v kavárně: „Měla krásný šaty." „Mně se nelíbily. Byla v nich tlustá." „Holky, já jsem strašně tlustá. Co mám dělat?" „Ale di, co bych měla dělat já."³³⁹ Zde se autorovi podařilo zahrnout hned dva aspekty budování mezi-ženské komunikace. Jedním z nich je lichocení a mluvení o módě, které je patrně i dle studií Deborah Tannen hlavně výsadou ženského komunikačního zdroje. Ta říká, že výměny komplimentů za oblečení a diskuse o nakupování a módě jsou méně dostupné jako zdroj pro muže. A ženy jím volí jazykové možnosti k dosažení pragmatických a interakčních cílů.³⁴⁰ Tato stanoviska zastává i Jennifer Coates, která nahrála konverzaci čtyř šestnáctiletých dívek, jež se bavily o jedné z jejich skupiny, když se pokusila o makeup jiné dívky. Skrze skládání komplimentů („Nevypadá vážně hezky?" „Vypadá moc hezky" „Měla bys nosit makeup častěji") jí byly podporujícími kamarádkami. Zároveň však společně konstruovaly společenskou realitu, kde je důležité vypadat dobře a pracovat na svém vzhledu se očekává.³⁴¹ Druhým aspektem je potom sdílená zkušenost a ponižování vlastní osoby. To ve své teorii shrnuje Mary Crawford, která ve svých pracích sděluje, že sebe-ponižující vtipná poznámka slouží nějakým způsobem jako odlišná funkce pro ženy a muže, kdy ženy sdílí své nedostatky v ženských kolektivech, ale jen vzácně ve smíšenopohlavních skupinách, zatímco u mužů je tomu naopak.³⁴²

Maskulinita

Narativ knihy prožíváme spolu s vypravěčem, který je hlavní mužskou postavou a spisovatelem bilancujícím nad vlastním psaním a životem. V knize se však ještě objevují další mužské postavy do počtu však menšího zastoupení, než je tomu u ženských charakterů.

³³⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 38.

³³⁹ Tamtéž. s. 7.

³⁴⁰ TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. s. 195-221.

³⁴¹ COATES, J. *Women Talk*. Oxford: Blackwell, 1996.

³⁴² CRAWFORD, M. Gender and humor in social context. *Journal of Pragmatics*, vol. 35, 2003.

V první části knihy se kromě hlavní postavy vypravěče setkáváme s osobou jeho nejlepšího přítele Řeka Apostola. Autor knihy v narativu reflektuje povahu mužského přátelství, kterou autor na rozdíl od jiných poetik a výzkumů nestaví na humorné kompetitivní promluvě, nicméně jak si popíšeme dále, tento „intimní“ vztah je motivován prokazováním laskavostí: „*Udělal jsem pro něho, co jsem mohl, a on mi to, kde mohl, oplácel. Stejně vám řeknu, že pořádný lidský vztah je možný jenom mezi mužem a mužem, vztah bez sobectví, nároků a žárlivosti, s upřímnou obětavostí a bezelstnou přízní.*“³⁴³ Tím Kundera ze své pozice znevažuje fungování jiného typu mezilidských vztahů, především tedy nejspíše myšleno se ženou. Maskulinitu tedy vlastním úsudkem zobrazuje v kontrastu se ženskými vlastnostmi jako nesobeckou a upřímnou. Sám však v knize tato svá stanoviska chováním hlavního hrdiny popírá a tím pádem špatně reflektuje chyby svého vlastního jednání.

Jedním z aspektů, které jsme si již jmenovali u předchozích děl, je zdrobnělé oslovení, které u postav často funguje jejich motivacím: „*Apostolku,*“ *povídám, „mám pro tebe dárek.“* „*Ale, Adolfsku, jaký dárek?*“³⁴⁴ Muži mezi sebou málokdy používají důvěrných oslovení jako jsou tato, jelikož příliš neodpovídají představě hegemonického mužství. Nicméně užití takovýchto zdrobnělin pracuje ve prospěch navození intimity mezi dvěma lidmi, což jak vypravěč následně sám sděluje, funguje jako prostředek k laskavostem: „*Apostolek pro mne udělal mnoho. Obětavě. Cítil jsem se být jeho dlužníkem.*“³⁴⁵ Hlavní mužská postava nevyužívá lichotivého oslovení v tomto smyslu pouze k příteli, ale taktéž například k ženské postavě sekretářky, na jejímž krytí a loajálnosti je v jedné pasáži vypravěč závislý: „*Řekněte mu, Mařenko, že jsem v Německu dostal žloutenku a ležím tam v Jeně v nemocnici.*“³⁴⁶

Další výsadou vypravěče je prolhanost, která má sloužit k dosahování autorových záměrů (jak romantických, tak osobních a pracovních). Muž lže ženám (Janě, Kláře) za milostnými účely: „*Ty umíš řecky?*“ *udiveně se ptala Jana. Měl jsem jí v té chvíli skutečně za zlé, že se o nic nezajímala než o sebe a že ani nevěděla, že umím řecky. Vidiš, říkal jsem si, egocentrická holka. Bud' rád, žes ji nechal být. Vzápětí jsem si ovšem uvědomil, že jsem ji jednoduše nenechal já, nýbrž ona mne, jednak že vlastně řecky neumím, a že tedy Jana za nic nemůže.*“³⁴⁷ Ve výsledku však ani v jednom případě nepracuje lhaní pro jeho účely a všechny situace pouze eskaluje do nežádoucích rozměrů.

³⁴³ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 6.

³⁴⁴ Tamtéž.

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Tamtéž. s. 45.

³⁴⁷ Tamtéž. s. 9.

V případě Jany se za použití lži snaží dostat k dívce blíže. Totéž platí i v pasážích s Klárou, které namluví příslib kariéry modelky, aby s ním kráska navázala vztah: „*A ježto jsem právě neměl, čím bych obdarovával svět, obdarovával jsem Kláru. Alespoň sliby.*“³⁴⁸ Dále vypravěč lze za účely vlastního ega: „*Prosím tě, dostals ten traktát od toho Zátureckýho? ... Tak to napiš. Už mu to zřezalo pět lektorů a on pořád otravuje, teď si usmyslel, že jediná skutečná autorita jsi ty. Napiš ve dvou větách, že je to blbý, to ty už dovedeš, jedovatej umíš být dost; a budeme mít všichni pokoj.*“ [...] *spočítal bych na jednom prstu lidi, kteří mne považují za „skutečnou autoritu“: proč bych měl tedy toho jediného ztrácet?*“³⁴⁹ a dokonce přinutí k neupřímnému jednání i jiné osoby – například svého přítele Apostola v prvním příběhu, ve třetím příběhu pak dokonce dvě ženy – Kláru i svou sekretářku. Všichni, kdo se však nějakým způsobem zapletou do lži, nakonec čeká pouze spousta nepříjemných následků bez dosažení úspěšnosti plánu. Navíc jsou lži prostředkem manipulací, proto i přesto, že právě ženy jsou v díle zobrazovány jako sobecké se sklony muže využívat (ačkoliv ve svých motivacích mužům nelžou), nakonec za neupřímný a sobecký charakter můžeme označit právě autora, což je i reflektováno v závěru knihy upřímným dialogem směrem k vypravěči (panu Klímovi) postavou Kláry.

Hned v několika pasážích zastává muž, stejně jako v přechozích kapitolách, zmiňovanou roli odborníka. V některých úsecích knihy oprávněně v návaznosti na profesní dráhu: „*Tak především vám musím říct,*“ *řekl básník, „že rozlišuju dvě věci: poezii a verše. Verše, to pro mě ještě není poezie. Básníka nepoznáme podle toho, co píše, ale podle toho, co žije.*“³⁵⁰ v jiných pouze za účelem převahy. Ačkoliv, jak v knize pozorujeme, muži berou tyto přirozené aspekty maskulinity jako výzvu a radost z debaty: „*Nepleťte terminologii z jedné oblasti do druhé! Básník se nedal zastrašit, naopak, rozzářil se, měl radost z debaty, odpověděl mi, já odpověděl jemu, začali jsme se hádat*“³⁵¹, tato role především v mezi-mužské konverzaci slouží k soupeření o status (v citovaném příkladu se vypravěč srovnává před zraky milované Kamily s jejím manželem), jak jsme si již zmiňovali u předchozích autorů. Stejně tak jsou součástí mužské rivality i hravé urážky: „*Mezi boží zloděci, o které jste psal tehdy, a mezi vaší dnešní poezií tak dokonale hygienickou je přece naprostý předěl.*“³⁵²

³⁴⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 43.

³⁴⁹ Tamtéž. s. 42.

³⁵⁰ Tamtéž. s. 33.

³⁵¹ Tamtéž. s. 34.

³⁵² Tamtéž. s. 37.

Výraznou součástí maskulinity je v narativu i mužské ego, které silně ovlivňuje chování hlavního hrdiny: „*Měl jsem Kláru v oblíbené; byla krásná; těšilo mne, že se za námi ohlíželi lidé, když jsme spolu šli; byla nejméně o třináct let mladší, což zvyšovalo mou vážnost u posluchačů; měl jsem prostě tisíc důvodů si jí hledět.*“³⁵³ Jeho úcta k ženě zde pramení z uznání, jež se mu díky ní dostává. Ze stejného důvodu tatáž hlavní mužská postava ve třetí kapitole nechce napsat lektorský posudek na špatnou práci, jelikož autor vědecké práce lichotí jeho autoritě a vzhlíží k němu. A posledním příkladem nám může být první kapitola, kde odmítnutí ženou žene jeho ego až na samý okraj absurdnosti: „*Pochopil jsem sice, že utrácím zbytečně čas, a nechal jsem korepetování i kupování květin, ale zůstala ve mně jakási tenká jizvička, která se každou chvíli jemně zaněcovala a upozorňovala mne na sebe.*“³⁵⁴

Rovněž se maskulinita ruku v ruce s egem vyznačuje touhou být potřebný, ať už příslibem kariéry pro krásnou Kláru, která věřila v jeho schopnosti, nebo praktickými činy v podobě hry na klavír pro slečnu Janu: „*Slečna pěla árii z Rusalky a já ji doprovázel na klavír. Předtím jsem se to tři dny pracně učil a pak jsem dělal, že to hraju z listu, aby mě slečna aspoň trošku obdivovala.*“³⁵⁵

Stejně jako u postav Zdeny Salivarové se hlavní hrdina Směšných lásek nevyhnul žárlivosti: „*když jsem opouštěl svůj byt a zanechával v něm Janu se svým přítelem. A ještě teď nemluví pravdu, říkám-li, že jsem trpěl poněkud. Trpěl jsem dost. Trpěl jsem moc. Trpěl jsem hrozně.*“³⁵⁶ Žárlivost ale slovy ani činy navenek protagonista nedává znát, je pouze zobrazena v narativu v rámci popisu jeho vnitřního světa. Koneckonců jedním z nejvýraznějších prvků maskulinity v knize je vyznávání citů k ženám, a to velmi kladným způsobem glorifikujícím ženskost jeho hlavních hrdinek: „*člověk nikdy nezná míru své lásky. Ta je vždycky utajena a odhalí se jen v určitých chvílích a my jsme pokaždé překvapeni, ať už její malostí či její velikostí. I já jsem byl překvapen. Poznal jsem, že Janu stále miluji. Beznadějně miluji.*“³⁵⁷

Prvky humoru v konverzích se kromě vyznění kontextu celé povídky či situací objevují spíše výjimečně. Je zde opět využita situační komika – například, když vypravěč sám vytvoří situaci, díky které přenechá svou lásku Janu a její panenství nejlepšímu příteli: „*Ptáte se, proč jsem tedy vůbec s tím nápadem přišel? Proč jsem to vůbec všechno spískal? Jako byste*

³⁵³ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 47.

³⁵⁴ Tamtéž. s. 5.

³⁵⁵ Tamtéž. s. 4.

³⁵⁶ Tamtéž. s. 15.

³⁵⁷ Tamtéž.

neznal divnou logiku či nelogiku lásky.³⁵⁸ Nebo když ho urputně nahání pan Záturecký, jemuž slíbil posudek výzkumu a následně se tohoto úkolu nechce zhostit: „Mařenko, prosím vás, kdyby mne ještě někdy hledal tam ten pán, řekněte, že jsem odjel na studijní cestu do Německa [...] Mám, jak známo, všechny svoje přednášky v úterý a ve středu. Přeložím je teď tajně na čtvrtek a na pátek. [...] Musím odejít do ilegality.“ A začal jsem se smát a paní Marie taky, protože ví, že je se mnou legrace a že nemám od hloupého nápadu k hloupému činu nikdy moc daleko.³⁵⁹ O zprostředkování humoru se v knize pokouší pouze postava vypravěče, a to i v přímých promluvách s pokusy o žert: „A když už tak za ní chvíli jdu, oslovím ji: „Dívám se na vaše nohy, slečno. Jsou tak krásné, že lituji, že je máte jen dvě.“ Zasmála se“³⁶⁰ Kundera v knize používá i komická přirovnání: „Janička byla rudá jako krocení zadek“³⁶¹ [...] „noty mi připadaly jako kozí bobky“³⁶² a prvky vtipného bilancování života: „někde mezi třicítkou a pětatřicítkou je neviditelný bod“ [...] Život, který byl předtím skryt za obzorem, který byl nedohledný a tajemný, od něhož bylo možno čekat cokoli, zjeví se náhle před vámi v celé své ohromující nevelkosti“³⁶³

Humorem je tedy opět, stejně jako u všech předchozích autorů tvořen pouze mužský performativ, a to zároveň pouze jako vypravěčův monolog nebo ojedinělý komentář v konverzaci (viz. výše uvedený vtip s nohama).

Shrnutí

Kundera ve svém díle vykreslil feminitu skrze něžné, i když hloupé nebo naivní pohlaví, přesto však ženám ponechal v knize převahu nad muži a fyzické kvality, které dělají z mužů pošetile zamilované blázný a zároveň ženským autorkám neupřel ani míru hrdosti. Kundera je však z hlediska invenčnosti u ženského performativu naprosto bez nápadu, neustále reprodukuje nesmyslné machistické stereotypy, kdy jsou ženy budovány skrze performance naivity, jemnosti, fyzické krásy, která vzbuzuje mužský obdiv a realizaci skrze muže.

³⁵⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 15.

³⁵⁹ Tamtéž. s. 44.

³⁶⁰ Tamtéž. s. 5.

³⁶¹ Tamtéž. s. 10.

³⁶² Tamtéž. s. 25.

³⁶³ Tamtéž. s. 23.

Maskulinita utrpěla z pera Kundery jistou újmu, když autor nechává hlavního hrdinu, aby ze sebe na úkor svých citů nebo ega dělal blázný, na druhou stranu je však dojemná vypravěčova obětavost lásky k ženským hrdinkám.

Jedním z atributů děl předchozích, je spojitost maskulinity i feminity se společenskou třídou, kterou v dílech z dob šedesátých let už nenajdeme, na což ve *Směšných láskách* vypravěč reaguje takto: „*Prosím vás, kdo je dnes vlastně plebejec a kdo je patricij? Všechno se promíchalo a vyměnilo si místa tak dokonale, že je někdy těžko se vyznat v některých sociologických pojmech.*“³⁶⁴ Tím Kundera zrcadlí sociální a politickou situaci tehdejší doby. Kromě toho se ale autor nevyhýbá zobrazování politické situace ani přímo v narativu: „*Vidíte,*“ *obrátila se blondýna nadšeně k ostatním, „soudruh Klíma vidí v pracovníku stejného oboru nikoli soudruha, ale svou konkurenci. To je způsob, jak nám dnes myslí skoro všichni intelektuálové.*“³⁶⁵

Směšné lásky Milana Kundery byly dílem, které podnítilo zápal Zdeny Salivarové vytvořit knihu *Pánská jízda* reagující na jeho způsob uvažování o ženách. Vezmeme-li v potaz komparaci konstruktů feminity v obou dílech, potom se dá říci, že Kundera propůjčil ženským hrdinkám paradoxně více důstojnosti i s jejich negativními vlastnostmi, i když nezobrazil jejich vnitřní svět. Ačkoliv se totiž zřejmě Salivarová snažila protagonistku příběhu stavět do světla soucitu, který měl být čtenářem s hlavní postavou sdílen, pod lupou vlastností hlavní ženské postavy čtenář odhaluje spoustu z jejich charakterových vad. Stejného efektu ale docílil ve svém díle i Kundera, který shodil mravnost a hrdost hlavního hrdiny.

Kundera vykreslil ženské postavy jako půvabné, hrdé, mravné a sobecké. Salivarová svou protagonistku jako nepříliš krásnou, nejistou, necudnou a emocionálně labilní, obětující a ponižující se vztahu. Ženskost tak stojí u obou autorů v přímém protikladu a záleží na čtenáři, se kterou feminitou se ztotožní a pojme empatii a sympatie k hlavním hrdinkám, a tím pádem i stanoviskům spisovatelů. Maskulinitu Kundera charakterizoval zoufalou láskou k nedostižným ženám, egem a nepoctivou povahou, přesto však v zásadě s lidskostí, a bez sprosté záludnosti úmyslů. Takové oběti přináší pravá láska muže. Salivarová, ale naopak mužnost podrobila nejhorší kritice skrze lhostejnost k ženám i citům, zákeřné manipulace a naprostou absenci morálky.

³⁶⁴ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963. s. 41.

³⁶⁵ Tamtéž. s. 59.

Kunderovo dílo má přesah životních moudr a vyzněním je sympatickou a zábavnou tragikomikou osudů postavy spisovatele. Na díle Salivarové jsou znát motivy budovat feminitu i maskulinitu určitým způsobem, a tendenčnost postav příběhu velmi uškodila, jelikož ve čtenáři zanechává po jeho přečtení negativní pocity.

5.4. Konec století

Jako reprezentaci děl konce devadesátých let si popíšeme román *Divnovlásky* z roku 1999, který pochází z literární dílny úspěšné ženské autorky Ireny Obermannové. Dalším typickým představitelem populárního románu devadesátých let je Michal Viewegh, z jehož tvorby jsme vybrali *Účastníky zájezdu* z roku 1996.

5.4.1. Irena Obermannová

Irena Obermannová narozená roku 1962 v Praze, je česká spisovatelka prózy i poezie a také scénáristka. Vystudovala Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění, obor dramaturgie a scénáristika. Literárně debutovala roku 1996, první úspěch však přišel až s druhou knihou *Deník Šílené manželky* a její další, kompozičně podobné knihy *Divnovlásky* a *Deník šílené milenky* tento úspěch následovaly. Úspěch svých próz sklidila hlavně zaměřením na úskalí partnerských vztahů, které jsou i dle jejích slov do velké míry autobiografické. Svou tvorbu doplnila rovněž o povídky, publicistické texty a fejetony. Autorka prozatím vydala 20 knih, z nichž poslední *Jasnozřivost* vyšla v roce 2018. Známa se stala, kromě úspěchu zmíněných publikací, také díky velké vlně kontroverze, kterou spustila vydáním prózy *Tajná kniha* (2011), jež se týká jejího vztahu s Václavem Havlem.³⁶⁶

Divnovlásky

Knihou vypráví příběh třech hlavních ženských postav: matky samoživitelky a jejích dvou dcer. Narativ je zprostředkován zaměřením na ženskou postavu matky Xénie a jejího vnitřního světa. Ta se kromě výchovy dcer a snahy o kariéru spisovatelky, snaží k sobě najít perspektivního partnera, který by přinesl do jejího života úroveň a štěstí. Nakonec sleví ze svých vysokých nároků na muže, aby byla šťastná s tím, který ji miluje, ačkoliv nesplňuje její ideály.

Feminita

Feminita je v díle zastoupena třemi hlavními hrdinkami: protagonistkou a vypravěčkou narativu Xénií a jejími dvěma dcerami – drzou třináctiletou Kristýnou a sedmiletou Justýnou.

³⁶⁶ Irena Obermannová. In: Portál české literatury. Praha: Vizus, 2013 [cit. 2020-08-02]. URL: <<http://www.czechlit.cz/autori/obermannova-irena/>>.

Vedlejší ženskou postavu pak v díle ještě ztvárňuje manželka Jiřího, jednoho z Xéniných milenců.

Postava Xénie je charakterizována několika atributy. Jedním z dříve zmíněných genderových aspektů, jsou hned v úvodu knihy řidičské schopnosti hlavní ženské postavy, když se svým vozem sjede do příkopu: „*Xénie frčela ve své stodváce plné dvou sladkých děvčátek směrem k bezstarostnému víkendů. [...] Xénie, její dvě dcery a jejich stodváca vězely v příkopě*“³⁶⁷. Tím Salivarová podporuje sociální konstrukt, který přetrvává do současnosti o tom, že ženy jsou špatné řidičky, ačkoliv to s biologickým určením pohlaví nemá nic společného a je to tedy přiživovaný model ženské neschopnosti, jenž ubírá ženám na sebejistotě v této oblasti.

Dalším z aspektů feminních promluv je stejně jako u Zdeny Salivarové, využívání vulgarismů, a to dokonce v případě dětských postav: „*Tipla bych, že náš vůz je v prdeli.*“ [...] „*To je ono!*“ *zatleskala Kristýna.* „*Máš dneska dobrou den, debile.*“ „*Bych písk, debile,*“ *vyskočila Justýna.*“³⁶⁸ Užití sprostých slov je v knize spjato se všemi třemi hlavními ženskými postavami a genderově se v komunikaci vyskytuje častěji u žen než u mužů. Tato jazyková výstavba, zdá se funguje rozdílně u autorek a autorů. Zatímco ženské postavy jsou spisovatelkami druhé poloviny 20. století konstruovány s hrubostí v řečových aktech, autoři se takovýmito charakteristikám feminity vyhýbají a zachovávají jemnost ženského mluvního jednání.

Dalšími paralelami mezi autorkami druhé poloviny 20. století jsou projektování feminity skrze nesebevědomou povahu protagonistek; důraz na povrchní stránku jak prostřednictvím sebereflexe, tak směrem k mužským postavám: „*Musí být úplně blběj, pomyslíla si Xénie závistivě a nasála nosem pach z jeho montérek.*“ [...] „*Byl fakt beznadějný buran, jako by nestačilo, že jí nepomohl seskočit dolů z kabiny.*“³⁶⁹ a přímé zahrnutí sexuální tematiky: „*Pokud Xénie skutečně byla spisovatelka, poslední dobou se to projevovalo hlavně tím, že stále myslela na sex, tedy na slovo sex, a hrozně mu záviděla.*“ [...] „*Možná by se mohlo zdát, že Xénie byla posedlá sexem, ale to by znamenalo scestný výklad její náruživosti.*“³⁷⁰ Tím autorky budují feminitu s porušením „tabuizovaného“ tématu ženské náruživosti (samozřejmě vyjímaje existenci erotické literatury) a na rozdíl od mužů vykreslují ženy necudně.

³⁶⁷ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 8.

³⁶⁸ Tamtéž. s. 13.

³⁶⁹ Tamtéž. s. 12.

³⁷⁰ Tamtéž. s. 23.

I v knize Ireny Obermannové se stejně jako u Zdeny Salivarové objevuje feminita ve spojitosti s kariérní dráhou. V případě hlavní hrdinky se jedná o nenaplněné ambice spisovatelky a scénáristky, která vystudovala s červeným diplomem, nicméně tomu její pracovní uplatnění příliš neodpovídá a Xénie má kromě zmařených snů o velkém literárním úspěchu i problém uživit rodinu.

Hlavní ženská postava má ambice najít si vztah podle představ, protože prahne po určitém společenském statusu, kterého sama nedosáhla: „*Naše maminka hledá seriózního, dobře zaopatřeného a dobře vyhlížejícího pána,*“ rozprávěla Kristýna s pohledem kriticky upřeným na mužovy umouněné montérky³⁷¹ Osobní charakteristika postavy je budována i přístupem k výběru partnerů: „*Možná to vypadá, jako by se Xénie zaměřovala výhradně na neperspektivní muže.*“³⁷² Ženská hrdinka má slabost pro „zlobivé kluky“, což je také častým přívlastkem, jež je dívkám a ženám v reálném světě přisuzován: „*Čím více jejich charakter zhoršovala sarkastická inteligence se sklonem k nihilismu a závislosti na alkoholu, tím více Xénie tyto bídáky milovala.*“³⁷³ Takový konstrukt feminity pak může ovlivňovat performance mužů, kteří se takovému „ideálu“ budou snažit přiblížit.

V díle jsou reflektovány názory společnosti na to, jak by měl vypadat rodinný život: „*Už delší čas Xénie věděla, že od té doby, co je tatínek jejich dětí ponechal na pospas jejich vlastnímu štěstí, k nim lidé z domu přistupovali s podezřavým odstupem, jako by s nimi nebylo všechno v pořádku.*“³⁷⁴ Nebo také, jak sociální nátlak drtí dětskou osobnost v uniformní „společensky očekávatelné a správné“ jednání: „*Většina sousedů považovala bezprostřední chování jejich dcer za zbytečně výstřední*“³⁷⁵ Zde můžeme sledovat jak je ze své podstaty problematické vystoupit z genderových performativů, jelikož se tím člověk stává subjektivním vůči lidem dodržujícím sociální konstrukty.

Hlavní postava Xénie (stejně jako protagonistka Zdeny Salivarové) postrádá hrdost a suverénnost. Z narativu vyznívá zoufalá potřeba hrdinky mít po svém boku za každou cenu muže. Toho se u žádoucího partnera snaží dosáhnout podbízivými frázemi: „*Co když se zamiluju?*“ [...] „*Co když tě miluju?*“³⁷⁶ Což doplňuje svým jednáním, kdy je muži (postavě Jiřího) na zavolání k dispozici. Opačný typ v knize zastupuje manželka Jiřího, se kterou se

³⁷¹ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 10.

³⁷² Tamtéž. s. 23.

³⁷³ Tamtéž. s. 18.

³⁷⁴ Tamtéž. s. 21.

³⁷⁵ Tamtéž.

³⁷⁶ Tamtéž. 50-120.

Xénie setkává u Jiřího v bytě, když se o něj v nemoci Xénie rozhodne pečovat, i přes jeho vůli a nečekaně ho překvapí doma. Ta konfrontuje hlavní hrdinku s její neúctou k sobě samé (i v duchu feminismu) a sama vystupuje velmi hrdě, klidně a s nadhledem.

Podobným způsobem je okrajově vykreslena i postava Xéniny dcery Kristýny, která svoji sebejistotu demonstruje drzostí a upřímností svých vlastních názorů, které bez varování sděluje okolnímu světu: „*To bylo děsný,*“ *hekla Kristýna.* „*Byl to hodný člověk,*“ *napomenula ji Xénie.* „*Taková kategorie neexistuje,*“ *rozhodla Kristýna.* „*Měly bysme pro něj vytvořit speciální kolonku.*“³⁷⁷ Dokonce se nebojí taktéž konfrontovat svoji matku v jejím ubohém jednání. Emancipace dívky je rovněž patrná, když se špatnou finanční rodinnou situací rozhodne řešit na vlastní pěst hraním role žebrající holoty se svou sestrou v centru města pro zábavu turistů.

Ženský performativ je budován v případě postavy Kristýny rovněž humorem: „*Kde vězíte tak dlouho?*“ *zeptala se řidiče.* „*Volala jste mě?*“ *vykoukl traktorista překvapeně.* „*Máma volá vždy telepaticky,*“ *vysvětlila Kristýna.*“³⁷⁸ S tím jsme se setkali pouze v případě díla Fan Vavřincové *Eva tropí hlouposti*. Zdá se tedy, že performance humoru ženskou postavou se objevuje pouze u ženských autorek, a to ne zcela ve všech případech.

Maskulinita

Maskulinita je v díle zastoupena především třemi mužskými postavami Xéniných „lásek“. Muži v knize zastupují i různou typologii: neperspektivní, věčně zkoušený David; pracující a hodný Běda, který se však společenskou úrovní rovná venkovskému buranovi; a businessově ambiciózní, ale emocionálně lhostejný sukničkář Jiří.

Postava Davida, prvního zmíněného přítele Xénie, se v díle až na vlastní povahopis postavy příliš nevyznačuje: „*Vzhledem k tomu, že kouřil jointa, vypadal jako bohém a byl bohém.*“ [...] „*Jednou z nejmilejších Davidových vlastností bylo, že ho nikdy nic nepřekvapilo.*“³⁷⁹ V knize zastupuje z hlediska maskulinity pouze vlastnost flegmatika, kterou jsme si mimo jiné jako charakteristiku mužství rozebrali hned v úvodní kapitole v souvislosti s mužskou postavou Popelky Biliánové. Z výzkumů Margaret Wetherell a Nigela Edley vyplývá, že identifikace mužství probíhá skrze tři vrstvy, podle kterých se muži porovnávají se

³⁷⁷ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 14.

³⁷⁸ Tamtéž. s. 9.

³⁷⁹ Tamtéž. s. 21-22.

standardem mužských ideálů. Jednou z nich je zde zmíněná schopnost zůstat „cool“ a psychicky odolný.³⁸⁰ To postava Davida zosobňuje i v pasáži, kde o něm v díle zároveň slyšíme naposled: „*Mísili se z těla do těla navzdory tomu, že Dýdovi skoro nikdy nestál, protože většinou byl úplně zhulenej. [...] A pak David vstal a šel. Xénie ho vyprovázela ke dveřím, opřela se nahými zády o zeď, jen to zastudilo, a zeptala se: „Kdy přijdeš? „Nikdy,“ řekl Dýdo. A nelhal.*“³⁸¹ Postava Davida tedy v díle charakterizovala jenom malou část mužského performativu. Ten je dále vytvořen skrze další mužské charaktery, které zastávají opačné typologie.

Do přímého protikladu „dobra a zla“ pak autorka staví dvě mužské postavy:

Prvním zástupcem „dobré“ maskulinity je venkovan Béda, který se na začátku knihy zjevuje jako zachránce po tom, co Xénie najede autem do příkopu. Po odtažení auta a snahu o jeho neúspěšné spravení se muž ještě dále ochotně nabízí: „*Hodím vás do Prahy,“ nabídl se Béda*“ [...] „*Umím kdeco spravit, taková pomoc se někdy hodí.*“³⁸² Tímto Obermanová buduje maskulinitu u mužské postavy další z identifikovaných vrstev Wetherell a Edley, a to skrze heroickou pozici, kdy se muži chtějí cítit potřební.³⁸³ Postava Bedy reprezentuje dobráckou a milující povahu, která jedná s laskavými úmysly bez nároků na vlastní prospěch. Konfrontace negativ této mužské postavy probíhají pouze skrze povrchní stránku jeho „buranství“, která je v zásadě problémem přístupu hlavní ženské postavy.

Vykreslení druhého typu „zlé“ maskulinity představuje „komerčák“³⁸⁴ Jiří: „*Mohlo mu být kolem pětáctyřiceti, ale také možná mnohem víc, určitě hrál tenis, squash a biliár, obchodoval s exotickým ptactvem, vlastnil rozsáhlé sítě pizzerií a předsedal ruské mafii, jeho žena mu s láskou žehlila košile od Bosse, protože by nesnesla, aby to dělala jeho milenka, a jeho milenka mu s láskou stříhala vlasy, protože by nesnesla, aby to dělala jeho manželka*“³⁸⁵ Ten reprezentuje roli emocionálně lhostejného donjuana, který využívá svého šarmu a auru úspěšného muže k lovení žen. Každý jeho skutek směrem k ženské postavě je motivován pouze jeho záměrem si s Xénií užít a krom toho s ní nemít nic společného. Maskulinita je u Jiřího budována až přespříliš sebejistým vystupováním, drzostí a bezcitným humorem, kterým se baví na úkor ostatních: „*Víte, že bych vás mohl zabít?*“ „*Víme,*“ kuckala se Xénie smíchy.

³⁸⁰ WETHERELL, M, EDLEY, N. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. s. 335-356.

³⁸¹ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 25.

³⁸² Tamtéž. s. 13.

³⁸³ WETHERELL, M, EDLEY, N. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. s. 335-356.

³⁸⁴ Výraz ženské postavy Kristýny, která typologii mužů rozděluje mezi komerčáky, budhisty a pankáče.

³⁸⁵ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 17.

„Předpokládám, že nikdo neví, že jste nastoupily ke mně do auta?“ Jen strhl volant a sjížděl z hlavní silnice. Xénie s Kristýnou oněměly hrůzou. [...] Chvilí to vydržel. Ne moc dlouho. [...] Byli zpátky vzápětí. Pobaveně se zasmál.³⁸⁶ Ve spojitosti s typem postavy, kterou představuje Jiří jsou úspěšní businessmani v konkrétních pasážích i konečným vyzněním díla odsouzení jako nedůvěryhodní partneři: „Xénie nemohla za to, že v této době bylo s úspěšnými muži, co si v nepořádku. Alespoň s těmi, na které stihla narazit.“³⁸⁷ Taková maskulinní performance pak vytváří obraz o propojenosti dispozice ekonomické síly s vlastností lehkomyšlnosti a chováním sukničkáře.

Obermannová se podobně jako ostatní autorky vyhýbá čistě-mužským konverzacím, jelikož zobrazuje hlavně ženskou dějovou linkou, pro kterou nejsou vedlejší dialogy mužů podstatné. Maskulinní performance je u všech tří mužských postav zprostředkována jistou mírou flegmatickosti, což může být dáno i nevykreslením vnitřních světů mužských postav. Humor pak přisuzuje v konverzacích hlavně poslední zmíněné postavě Jiřího.

Shrnutí

Feminitu Irena Obermannová buduje u hlavní postavy a zároveň zástupkyně narativu podobným způsobem, jako tomu bylo u Zdeny Salivarové. Tedy spíše negativním způsobem: nesebevědomé, neschopné, zoufalé a necudné ženy. Na druhou stranu, ale tuto charakteristiku (stejně jako u maskulinity) staví do opozice s opačným typem hrdého, emancipovaného a schopného ženství u postav manželky Jiřího a dcery Kristýny.

Maskulinitu takto autorka polarizuje v závěru díla, kde dochází ke konfrontaci povah dvou uvedených mužských typů, ze kterých vychází vítězně postava Bědy, kterému dává Xénie šanci na vztah. Autorka tímto vyzněním díla zakomponovala do knihy morální poučení a životní filozofii (když slevíme ze svých vysokých představ, můžeme najít štěstí v tom, co se nám nabízí; život bez trable neexistuje, ale můžeme se naučit, jak s nimi žít), kterou se snaží čtenáře ovlivnit a vzdělat především v partnerské oblasti.

Autorka se v díle stejně jako ve většině zjištění u předchozích autorů vyhýbá čistě mužským dialogům, protože představují zastoupení promluv opačného pohlaví. Taková výstavba buď není autorce známá nebo ji nepovažuje za důležitou. Humor je v díle *Divnovlásky*

³⁸⁶ OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. Praha: Eroika, 2000. s. 20.

³⁸⁷ Tamtéž. s. 23.

zastoupen oběma pohlavími. Koncepce zobrazení jednoho z genderu jako „lepšího“ se tohoto díla netýká, jelikož Obermanová vybalancovala protiklady povah v rovný výsledek, závisející více na individualitě jedince, spíše než na pohlaví.

5.4.2. Michal Viewegh

Michal Viewegh je český spisovatel a dramatik narozený roku 1962 v Praze. Po složení maturity pokračoval ve studiích na Vysoké škole ekonomické, kterou však nedokončil a vrhl se do pracovního života, kde střídal zaměstnání jako je stavební figurant, vlakový průvodčí nebo noční hlídač. Později opět nastoupil na vysokou školu, tentokrát pedagogický obor českého jazyka a literatury na Univerzitě Karlově, aby se na několik let poté živil jako učitel na základní škole. Potom začal pracovat v redakci Československého spisovatele a v polovině devadesátých let se dal na dráhu spisovatele na plný úvazek, kterou započal svým literárním debutem *Názory na vraždu* již roku 1990.

Hned jeho druhá kniha *Báječná léta pod psa*, z roku 1992, získala nevídaný ohlas a vystřelila Viewegha mezi jednoho z nejvýraznějších českých prozaiků mladé generace.³⁸⁸ Mezi jeho díla devadesátých let patří ještě například *Nápady laskavého čtenáře*, dvě velmi úspěšná díla: *Výchova dívek v Čechách* a *Účastníci zájezdu* (které si zanalyzujeme) nebo *Zapisovatelé otcovské lásky*. Začátkem druhého tisíciletí pak vydal spoustu románů, novel a povídek, mezi těmi nejznámějšími můžeme jmenovat *Román pro ženy*, *Případ nevěrné Kláry*, *Vybíjenou* nebo *Román pro muže*. Úspěšnost jeho tvorby je kombinací jisté míry autobiografičnosti, čtivosti a propracovanosti děl, kromě toho autor také využívá ironii či sarkasmus a „čtenářsky atraktivní“ témata typu rodinné, sociální a morální problematiky. Ačkoliv je Michal Viewegh častým terčem negativní kritiky, za jeho pozitivum je brána jeho vypravěčská obratnost, která často staví na „ptačí perspektivě“, což dává autorovi prostor pro vykreslování postav a zároveň možnost jejich „nezúčastněné“ zesměšňování.³⁸⁹ Za svá díla obdržel ceny Jiřího Ortena nebo Magnesia Litera a je jedním z nejznámějších současných českých spisovatelů. Jeho knihy se umísťují na žebříčkách nejvyšších prodeje a také překladů (má na svém kontě více jak dvacet jazyků).

³⁸⁸ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, Díl 2 M – Ž*. Praha: Nakladatelství Brána Knižní klub, 1998. s. 625.

³⁸⁹ HRUŠKA, P. - MACHALA, L. - VODIČKA, L. - ZIZLER, J., *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008. s. 400.

Účastníci zájezdu

Ústřední dějová linie je propojena tématem cestovního turnusu, na kterém se setkávají různé typy lidí. Zápletky tvoří vztahy rodinného, manželského, milostného i přátelského charakteru, což nám dává značný prostor pro analýzu feminity a maskulinity v různých situačních a vztahových vrstvách. Ačkoliv se celkový děj určitým způsobem v průběhu turnusu vyvíjí, dílo je spíše nehomogenním narativním souborem, které nastavuje zrcadlo různým lidským charakterům a povaze jejich vztahů. Jak sama reflektuje jedna z ústředních postav: „*A takových naprosto normálních lidí, jen dočasně proměněných v turisty, je v jednom zájezdovém autobuse nebo hotelu pohromadě i často víc než třicet...Vznikají tam pochopitelně různé podivuhodné vztahy, které navíc v takovém těsném, jaksi zhuštěném prostoru akcelerují rychleji než jinde*“³⁹⁰ Kniha tedy nabízí velmi širokou typologii postav i společenských problémů.

Feminita

Feminita je v díle zastoupena množstvím ženských postav, které si postupně zmíníme, jak ve spojitosti s reprezentací různých druhů ženství. V knize se v zásadě objevují i tři druhy generací – mladá (zastoupená postavami Irmy, Denisy, Pamily a Jolany), střední (postava Jolaniny matky a Jituš) a stará (Helga s Šarlotou).

První dvojicí postav je Šarlota a Helga, dvě důchodkyně, z nichž mladší Helga se stará o starší pomatenou Šarlotu. Vlivem Šarlotina stařeckého počínání Helga občas přichází o své nervy, přesto však mají mezi sebou úzký a podporující vztah: „*Šarloto, miláčku,*“ zvolala, „*opravdu si myslíš, že budeš potřebovat potápěčské brýle?!*“³⁹¹. Jedním z charakteristických prvků související s věkem, jsou jazykové prostředky, které popírají hranice společensky taktí konverzace. Ty v díle v jedné z pasáží můžeme sledovat u „nevrlosti“ Helgy vůči projevu laskavosti (výzvy k tanci) od mužské postavy Maxe: „*MAX: Smím prosit? HELGA (zůstává sedět, podezíravě): Umíte tancovat? [...] MAX (se statečným úsměvem): Nevadí, myslím, že bych mohl zvládnout i slowfox. HELGA (ironicky): Myslíte – nebo to víte? Mám bércový vřed, víme? [...] HELGA: Dobře, dobře... (přemýšlivě) Nepřipadají vám ty kroky poněkud monotónní [...] HELGA (sarkasticky): Doufám jenom, že píšete líp, než tancujete.*“³⁹² K podobným závěrům dospěly i výzkumy Rayny Green, která zkoumala konverzace starých

³⁹⁰ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 8.

³⁹¹ Tamtéž. s. 3.

³⁹² Tamtéž. s. 153.

dam. Ty na jihu Spojených států, stejně jako v mnoha tradičních kulturách, odpovídaly vzrůstající libovůli vůči starším ženám, které pak naplno využívaly výhod netaktního stylu komunikace a ve svých konverzacích byly sprosté a útočné. Taková sdělení často plní funkce jako je (1) propůjčení respektu a statusu mluvčí, (2) poučení nebo (3) rozvrácení kulturních pravidel.³⁹³

Další dvojici, zastávající věkovou opozici zmíněných důchodkyň, jsou Irma s Denisou, dvě kamarádky. Feminita je ve spojitosti s těmito dívkami koncipována dětinskou povrchností a posměšky na úkor ostatních: *“Proboha, řekla velmi konsternovaně, “to je snad zájezd na nějaké gerontologické kongres. Zasmály se.”*³⁹⁴ Ve vztahu mezi nimi samotnými (*„Znovu si uvědomila, že jsou obě připraveny jedna druhou kdykoli zradit“*³⁹⁵) i v konfrontaci s jinými ženskými postavami panuje soupeřivost: *„Pamela se skláněla nad záhonkem růží a čichala k nim. “Ta holka je kráva,” řekla Irma nekompromisně. Denisa se zasmála.*³⁹⁶ Obě dívky jsou vzhledově krásné, Denisa je ale zároveň charakterizována jako sečtělá, což za účelem manifestace intelektuální převahy ráda dává méně vzdělané Irmě najevo. Dívky zároveň na dovolené vyhledávají nezávazný flirt.

Další je reflexe rodinných vztahů matky s dcerou. Dcera jménem Jolana reprezentuje mladou, ale nehezkou dívku, která však vyniká svou charismatickou osobností, smyslem pro humor a inteligencí (*„Vystudovala jsem vysokou školu, mám státnice ze dvou jazyků, zajímavou, skvěle placenou práci“*³⁹⁷). Jolana se v narativu dostává od milostného zájmu o hezkého a úspěšného Maxe (který však stojí o krásnou průvodkyni a o Jolanu zájem nemá) k postavě ne tak perspektivního Olega, který jí již od začátku připadá vzhledově ucházející, a zároveň „nižší liga“, čímž se jí nabízí šance na vztah: *„Cítila nad tím člověkem jistou převahu, a to jí uklidňovalo.”*³⁹⁸ Jedním z častých atributů feminity v dílech je i ženská nejistota, tentokrát zhmotněná postavou Jolany. Její sebedůvěra je podryvána sebereflexí vlastní vzhledové stránky: *„Sumarizovala právě výhrady, které měla vůči svému obéznímu tělu, což jí pochopitelně na oladě nijak nepřidalo“*³⁹⁹ Taktéž ale z velké části i přístupem svých rodičů, kteří v Jolaně na základě fyzických atributů budují dlouhé roky pocit méněcennosti: *„Když byla*

³⁹³ GREEN, R. Magnolias grow in dirt: the bawdy lore of Southern women. *Southern Exposure*, 1977, vol. 4. s 29-33.

³⁹⁴ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 4.

³⁹⁵ Tamtéž. s. 100.

³⁹⁶ Tamtéž. s. 62.

³⁹⁷ Tamtéž. s. 32.

³⁹⁸ Tamtéž. s. 16.

³⁹⁹ Tamtéž. s. 123.

v pubertě, jeho žertovné poznámky jako: *To jsou, panečku, kejty! v ní dokázaly vyvolat otcovražedné nálady.*⁴⁰⁰ A to i za předpokladu, že by jinak Jolana byla schopná těmto nedostatkům konkurovat svým důvtipem.

Zástupkyní typu hloupé a romantické krásky, který mužští autoři (Viewegh i Kundera) rádi ve svých dílech v druhé polovině 20. století využívají, je průvodkyně Pamela. Její značně nízkou inteligenci reflektuje především postava Ignáce různými poznámkami na její adresu: *„Věřily byste, že vůbec neprohlédl, že je slečna průvodkyně trošičku povrchní a maličko hloupá?“* *„Vůbec, řekl Oskar.“*⁴⁰¹ Pro vykreslení naivity a hlouposti využívá Viewegh u postavy Pamelky specifické formy jazyka, například zdobnělino: *“Takže tu máme večer a já –”* *řekla tiše, “ – a já jsem si pro vás všechny připravila takovou docela kratičkou pohádku na dobrou noc, aby se vám hezky spinkalo.”*⁴⁰² Její krásu a romantičnost pak naopak oceňuje postava Maxe, který se snaží atraktivní kořist ulovit: *„Maxovo včerejší předsevzetí, [...] že totiž hned zítra musí tomu směšnému okouzlení onou hezkou husičkou udělat rázný konec, mu nyní nebylo nic platné. Stála před ním jiná krásná dívka, té včerejší pouze vzdáleně podobná, a on musel svůj vnitřní boj začít nanovo, od samého začátku.“*⁴⁰³

Vieweghův popis žádoucí feminity, která budí obdiv u mužů tedy odpovídá i dříve zmíněnému Kunderově obrazu, tedy že muži prahnou po krásných, ale zároveň hloupých a naivních ženách. Autor v *Účastnících zájezdu* mohl z hlediska množství postav vybrat jako nejatraktivnější například jednu z krásných, a hlavně inteligentních děvčat (Denisu nebo Irmu), ale neučinil tak. Z povahy konstruktů žádoucí feminity u autorů druhé poloviny 20. století se tedy lze domnívat, že Viewegh vytváří realitu mužské mentality, že krásná ale hloupá dívka lépe svědčí mužskému egu a mužům se nad takovými stvořeními lépe dominuje, což je shledává v jejich očích vysoce přitažlivé.

Feminita v díle je opět částečně zastoupena zmínkami o ženské kariéře. Jedním z příkladů je slečna průvodkyně: *„Pamela se na něho mile usmála, ale vzápětí zvázněla a pravila, že tenhle zájezd je teprve její druhý, ale že navzdory této krátké zkušenosti může už nyní říci, že svou práci doslova miluje.“*⁴⁰⁴ Druhým pak například Jolana, která si z platu mohla

⁴⁰⁰ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996:124.

⁴⁰¹ Tamtéž. s. 39.

⁴⁰² Tamtéž. s. 74.

⁴⁰³ Tamtéž. s. 116.

⁴⁰⁴ Tamtéž. s. 17.

dovolit pozvat na cestovní zájezd své rodiče nebo například její matka, právnička a workoholička.

Postava Zuzany, manželky poslance, využívá často proti manželovi poznámky se známkami převahy: „*Měl bys jít k psychiatrovi,*” řekla posměšně. „*Nepřipadá ti?*“⁴⁰⁵ Jak se z narativu dozvídáme, tato tendence vyplývá z dřívější povahy vztahu mezi manželi, kdy si s mužem mohla „vytírat“: „*Bezpochyby si myslí, že si on, Hynek – jak ona vždycky říkána něco hraje. Jenomže on opravdu nic nepředstírá – on se prostě konečně našel. Věřil si. Už – díkybohu! – nebyl tím dřívějším kusem hadru. A ona, místo aby byla ráda, se ho pořád pokouší shazovat a srážet.*“⁴⁰⁶ Ztracená dominance ženy tedy nejspíš podněcuje její hrubé chování, kterým se snaží znovu získat svou původní vztahově-strategickou pozici.

Vieweghovi se podařilo zachytit ráz ženských promluv, jejichž konverzace se vyznačují budováním intimity na základě sdílení zkušeností: „*Její matka je údajně jakžtakž v pohodě, protože si dá říct, ale s kým prý nemůže vyjít vůbec, to je její fotr.*“ [...] „*Denisa řekla, že u nich doma je to přesně naopak.*“⁴⁰⁷ To, jakým způsobem ženy konstruují blízkost v interakcích pomocí komunikačních rituálů zaměřujících se na intimitu a eliminaci pocitu „odstrčenosti“ zkoumaly například Deborah Tannen, Heidi E. Hemilton a Deborah Schiffirin. V nich bylo zjištěno, že komunikační cíle konverzačních rituálů, jež jsou naučené dívkami a udržované ženami mají tendenci se více soustředit na dimenzi spojení, zatímco rituály naučené chlapci a udržované muži mají tendenci více se zaměřovat na dimenzi statusu.⁴⁰⁸

Ženy jsou v díle vykreslovány negativně a často zesměšňovány nejen sarkastickými poznámkami, ale i přímou kritikou jejich osobnostních rysů. Například u promluvy Hynka na účet manželky Zuzany: „*Zde vidíte v přehledné zkratce většinu důvodů, proč tak málo žen uspěje v politice,*” konstatoval suše. „*Personifikace zcela věcného sporu, za prvé, neschopnost udržet jeho logiku, to za druhé, za třetí iracionálně emotivní reakce pokaždé, když jim dojdou argumenty, a za čtvrté – jak jinak – věčný mýtus o mužském spiknutí.*“⁴⁰⁹ A dále vyzněním díla pro příklad v případě Pamely – hloupost, Jolany – ošklivost nebo Irmy s Denisou – povrchnost.

⁴⁰⁵ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 67.

⁴⁰⁶ Tamtéž. s. 95.

⁴⁰⁷ Tamtéž. s. 121.

⁴⁰⁸ SCHIFFIRIN, D., TANNEN, D., HAMILTON, H. E. *The Handbook of Discourse Analysis*. 1. ed. Oxford: Blackwell, 2001. s. 548-567.

⁴⁰⁹ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996 s. 36.

Maskulinita

Maskulinita a její aspekty jsou v díle charakterizovány především postavami páru gayů Ignácem a Oskarem; sukničkářem Maxem; Jolaniným otcem; Ukrajincem a podivínem Olegem; poslancem Hynkem a jeho synem Jakubem.

Ačkoliv je kniha napsána z ptačí perspektivy, diegetického vypravěče a reflexi vzniku díla představuje postava spisovatele Maxe: „*Max si už přesně nepamatoval, kdy ho poprvé napadlo napsat román, jenž by se celý odehrával během zahraničního turistického zájezdu.*“⁴¹⁰ Max je typem v předchozích dílech tolikrát využívané postavy „don juana“: „*děťská pýcha muže, za kterým chodí dívky v noci na pokoj; divoká předkoitální radost*“ [...] „*touha okamžitě si sundat slipy a strčit Pamele penis do úst*“⁴¹¹ Stejně jako u mužských postav jiných autorů, pak takový sukničkář trpí, v případě každého milostného neúspěchu, uraženým egem: „*Jediným pohybem přiblížil její obličej ke svému, ale když ji chtěl políbit, s nečekanou prudkostí uhnula.* [...] “*Co to děláš?*” “*Chtěl jsem tě políbit,*” přiznal Max. “*Políbit?*” řekla Pamela s podivuhodným zděšením. “*Proč?*” Max ji nějakou dobu pozoroval. “*Zapomeň na to,*” řekl potom klidně. “*Už to víckrát neudělám.*”⁴¹² To ho ale nadále pohání k získání nezdolatelné oběti jeho zájmu. Když se mu to v závěru díla začne dařit, o dívku ztrácí zájem.

V díle devadesátých let se objevují nová společenská témata jako je homosexulita a homofobie. Pár gayů zastupuje postava Oskara a lehkomyšlného a drzého Ignáce. Ten pronáší na úkor ostatních často vtipné sarkastické poznámky, kterými zesměšňuje druhé lidi: “*Kde je páčka, Pameló?*” zvolal Ignác. *Několik cestujících se zasmálo.* “*Nebo si dělá srandu i sám ze sebe: “Z naší strany jenom pár nejnmutnějších pokynů. Takže hnedky za prvý: Nejsme zvířata, jsme lidi.” “Užitečný pokyn,” řekl nahlas Ignác*“⁴¹³ Jejich vztah je charakterizován pečující láskou Oskara k nezodpovědnému a bezstarostnému Ignácovi: “*Koupil si mimochodem tenkrát tu kupónovou knížku?*” zeptal se. “*Koupil jsem mu ji já.*” “*A podal si ji?*” *Nepodal.*” “*Nevěděl prý, co je to IČO,*” řekl Oskar s kamennou tváří. “*Ale platí si už doufám to zdravotní pojištění?*” *Neplatí.*” “*Neplatí?*” zvažněl Max. “*Platím mu ho já.*”⁴¹⁴ Dalším kontroverzním tématem jsou například sexuální deviace a velká otevřenost autora k realitě sexuálních praktik (jako například

⁴¹⁰ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 13.

⁴¹¹ Tamtéž. s. 129.

⁴¹² Tamtéž. s. 121.

⁴¹³ Tamtéž. s. 18-19.

⁴¹⁴ Tamtéž. s. 34.

popis masturbace apod.) Ve Vieweghově knize používají na rozdíl od předchozích autorek vulgaritu obě pohlaví: (Ignác) *“Pouzdro je ve tvaru kundy.”*⁴¹⁵

Dalším zástupcem maskulinity je Jolanin otec, muž středního věku, který ve svých pětapadesáti letech představuje ztělesněnou trapnost druhé mízy a je ve svých činech poháněn především konfrontací se svým egem a stárnoucí mužností. *„Jolana si znovu prohlédla jeho bledé nohy a ty strašlivé šortky. Napadlo ji, zda si je podvědomě nekoupil proto, aby personálním ředitelům a firemním psychologům připadal mladší“*⁴¹⁶

Další postavu muže středního věku, potýkajícího se s problémy manželské krize, představuje poslanec Hynek. Ten se snaží dělat radost své ženě, i přes vyprchanou vášeň vztahu a fakt, že žena jeho snahu příliš neoceňuje: *„Dělám to kvůli nám oběma. Vyčítavě na svou ženu pohlédl, ale ona chybu nepřiznala.“*⁴¹⁷ Hynek je zároveň ze své statusové pozice veřejně známé osoby a váženého člena parlamentu nucen k záchování tváře a přetvářce: *„Maxovi připadalo, že za Hynkovým hlasem, ztlumeným takřka k neslyšitelnosti, je znát jisté vnitřní sebeovládání.“*⁴¹⁸ V této rodině vidíme i zobrazení vztahu otce se synem. Ten je ovlivněn opět otcovou kariérou: *„A taky teď úplně ztratil smysl pro humor, protože když byl Jakub na jaře s mámou na Matějský a koupil mu úplně dokonalý umělý hovno, zakroucený a všechno, za který utratil veškerý své kapesný, tak se táta vůbec nesmál! Přitom by ho moh perfektně použít na nějaký fór v parlamentu! Ale on se ani neusmál, chvíli na to fakt úplně dokonalý hovno zíral a potom se zavřel v pracovně.“*⁴¹⁹ Kromě toho také dále Hynek svými otcovskými ochrannými činy a názory na to jaký by měl Jakub být, syna ztrapňuje a podrývá jeho mladickou individualitu. Ten potom kvůli konfrontacím se společenskými názory na to, co je být „první muž“ pochybuje o své sexualitě: *“No že kdo nemůže močit před klukama, tak je homosexuál.”* [...] *„Potom není divu, že při takové výchově nevyroste z člověka normální kluk, ale homosexuál“*⁴²⁰

Manželský pár zastupuje rovněž postava Jituš s manželem Jardou, který ženu v promluvách sarkastickými narážkami nešetří: *“Je to lepší, ty pako?”* zeptal se. Pokrčila rameny: *“Akorát že je tu teď na čtení dost tma.”* *“Budeš si muset sundat ty brejle, ty dubová*

⁴¹⁵ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 57.

⁴¹⁶ Tamtéž. s. 5.

⁴¹⁷ Tamtéž. s. 11.

⁴¹⁸ Tamtéž. s. 25.

⁴¹⁹ Tamtéž. s. 30.

⁴²⁰ Tamtéž. s. 30.

hlavo," řekl.⁴²¹ I u tohoto páru můžeme sledovat vyčpělost dlouholetého manželství: „*Otočila k němu obličej: "Chceš se hádat?" "Ale nechci." "Tak si nezačínej,` řekla.*"⁴²² Manželé ale stále spojuje tmel formou škádlení a her, které vztahu propůjčují jistý druh láskyplného náboje: *Použitý ubrousek strčila nazpět do sítky na sedadle. Ale vadil jí tam. Po chvíli ho vyndala a podala ho Jardovi: Hodil bys to někam?" Jarda ubrousek zuřivě popadl a nacpal jí ho do košíčku podprsenky.*" "Ty hovado ječela se smíchem."⁴²³

Shrnutí

Jak jsme již zmínili, dílo odráží různé problematiky sociálních interakcí a vztahů. Jedním z nejčastějších témat je manželská krize a povaha milostných vztahů a poměrů, dále potom kniha zahrnuje například reflexi přátelství, rodičovství, homosexuality, stáří i myšlenkový svět nejistého mládí.

Postavy mužů i žen jsou téměř rovnocenné v zastoupení počtu a také jsou v různých aspektech víceméně stejně zesměšňovány. Autor se nevyhýbá žádnému typu promluv a je schopný zachytit nejen specifika ženských a mužských konverzací a genderu postav, ale rovněž také různé, náročně uchopitelné úrovně společenského i životního spektra – např. polaritu od raného mládí až po úplné staří; homosexualitu; mentalitu celebrit i řidičů autobusů; spory kamarádek apod.

Za zmínku ještě stojí Vieweghův intertextový odkaz na námi předchozího analyzovaného autora Milana Kunderu prostřednictvím postavy spisovatele Maxe: „*jediné, co Maxe nyní opravdu zajímalo, byl jeho chystaný román. Román – řečeno s Kunderou – jakožto meditace o lidské existenci prostřednictvím imaginárních postav.*"⁴²⁴ Viewegh tedy nejspíše navazuje na Kunderu typem výstavby díla, kdy používá charakter spisovatele, který nejen vypráví příběh, ale rovněž hodnotí vlastní tvorbu díla. Jak by se tedy mohlo z vyznění diplomové práce (kvůli omezenému počtu reflektovaných autorů) zdát, tento aspekt konstrukce narativu není obecnou charakteristikou mužských autorů druhé poloviny 20. století, ale pouhou individuální shodou kompoziční výstavby díla.

⁴²¹ VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. Brno: Druhé město, 1996. s. 24.

⁴²² Tamtéž.

⁴²³ Tamtéž.

⁴²⁴ Tamtéž. s. 27.

Závěr

Naše pozornost se v otázce kulturní moci zaměřila na performativitu feminity a maskulinity v poetice analyzovaných děl. V této pasáži se budeme věnovat zjištěním, ke kterým jsme v rámci celého souboru literatury dospěli a významům, jež tato určení nesou.

Začneme popisem a komparací dobových genderových performativů a performancí v rámci diachronního přístupu:

Na počátku 20. století můžeme sledovat, že jsou performativy mužů utvářeny performancemi hegemonického mužství jako je direktivnost v promluvách, heroické pozice, flegmaticčnost, božský komplex, pracovitost a ofenzivní humor vztažený vůči ženám. Tím je vykreslena hlavní mužská postava díla Popelky Biliánové a některé z mužských postav Ignáta Herrmanna. U něj však neplatí takový konstrukt pro všechny. Zatímco Popelka Biliánová vytvořila submisivní feminitu charakterizovanou umírněností v promluvách, podřízeností vůči rozhodnutí muže a neschopností zvládat krizové situace v protikladu k mužské dominanci, projevující se výše zmíněnými prvky, Ignát Herrmann v několika povídkách tento konstrukt otočil, a to především, když se týkal rodinného soužití, kdy manželka byla charakterizována jako rázná a rozhodná hlava rodiny. U obou autorů je, nehledě na povahu, jako hlavní pečující rodič matka. Jedním ze společných, avšak opět protikladných performancí je prvek podpory partnera. Muž podporuje ženu v případě narativu ženské autorky; žena podporuje muže v případě narativu mužského autora. V dílech začátku století se velmi projevují nejen genderové performance jako takové, ale rovněž jejich spojitost se společenskou třídou. U obou děl se nicméně objevuje zajímavý fenomén, kdy se lidi z nižších vrstev snaží o proniknutí do vyšších, ale později si s takovým statutem nedokáží poradit a vnitřně se s ním ztotožnit. U ženské autorky se neobjevuje na rozdíl od mužského autora žádný náznak sexualizování žen jako tělesných objektů a typ muže-sukničkáře. Oba autoři vykreslují jako jednu z performancí muže možnost žertovat, zatímco ženě taková performance schází, což odpovídá normám konstituovaných genderových performativů dané doby. Co se týká situační komiky, která se opět objevuje v obou knihách, tam je často humorná pointa založena na hlouposti konkrétní zvolené postavy – u mužského autora je to výsměch mužským postavám, u ženské autorky naopak ženě. To odpovídá i (vážně míněnému) narativu, ve kterém je u Biliánové mužem zesměšňována žena, v opozici s tím je u Herrmanna zase ženou zesměšňován muž.

U děl třicátých a čtyřicátých let se setkáváme opět s jistou esencí genderového performativu, ten je již ale některými performancemi pozměněn. Přesuňme se tedy ke

konkrétním ilustracím. Nejprve z toho, co si díla ponechala – mladé a krásné dívky, které svým půvabem přitahují muže; muži v roli flegmatiků a odborníků. Autoři tohoto období mi však jinak z celého analyzovaného literárního souboru přijdou nejvíce invenční v performancích. Prvním příkladem je odporování ženských postav submisivním rolím. To se týká v rámci obou děl všech ženských postav ať už mladých a svobodných, či starších a vzpurnějších dam. Mladé ženské postavy (Eva, Eliška; Barbora) jsou oproti počátku století performovány drzostí, intelektem, hrdostí a emancipací na rozdíl naivních a podřízených rolí. Starší dámy (teta Emílie, teta Kateřina) potom navazují na Herrmannův narativ rázné, suverénní a nevhledné feminity. Mužské postavy kromě avizovaných vlastností zastávají vymanění z dominujících maskulinních performativů a náznaky zpochybnění konstruktů, podle kterého musejí zastávat pouze hrdinské pozice. V první polovině století se opět setkáváme s typem postavy don juana a sexualizace ženského těla pouze u mužského autora. Důležitým prvkem je ve třicátých/čtyřicátých letech stále společenský status, oba narativy používají hledisko vyšší ekonomické třídy, která si platí služebnictvo a postavy podle svého třídní pozice také jednají (problém se ztotožněním s vyšší společenskou vrstvou se zde nikoho netýká, protože postavy v tomto smyslu neprocházení vertikálním vývojem jako tomu bylo u děl z počátku století). Performance podpory partnera se ve zmíněném schématu nemění. Co se týká humoru, v díle *Eva tropí hlouposti* jsou promluvami ženských postav i situační komikou zesměšňování muži, v díle *Saturnin* autor zůstal nestranný a vysmívá se oběma pohlavím.

Přesouváme se k tvorbě šedesátých let. Ta je z hlediska performance genderových rolí krokem zpět na začátek k archetypálním vzorům postav. Ženské postavy jsou vykreslovány opět s důrazem na fyzické aspekty krásy ve větší míře s přisuzovaným půvabem, v případě první části knihy Zdeny Salivarové s malou obměnou hrdinky, která není výjimečně krásná, nicméně k vyznění takové charakteristiky může přispívat zejména fakt, že je protagonistka extrémně nesebevědomá. To se pojí ruku v ruce s dalším performancí, kterou je ženská podřadnost a naivita. Kundera sice na rozdíl od Salivarové vytvořil feminní konstrukty na základě osobnostní hrdosti, ty se však jednak nevyklučují s potřebou muže (ačkoliv ne hlavního hrdiny) a s dávkou naivní pošetilosti postav a za druhé dost možná souvisí s narativním postupem, který v jeho díle vylučuje zobrazení vnitřního světa ženských postav. Protikladným prvkem z hlediska feminní promluvy je použití sprostých slov. Ty se poprvé u analyzovaných děl objevují ve spojitosti s protagonistkou knihy Zdeny Salivarové, Kundera tuto performanci nejen nezahrnuje, ale přímo ji staví na opačný břeh, když jedna z jeho ženských postav nedokáže sprosté slovo díky své nevinosti vypustit z úst. V souvislosti s „neviností“ narativu

ohledně feminních postav se posouváme směrem k sexualizování ženských těl oběma autory. Ženské autorky se tak v druhé polovině dvacátého století posunuly od úplného vypouštění ženských těl jako objektů mužské touhy k přímému zobrazování sexuálních potřeb svých hrdinek v rámci vnitřního myšlenkového světa i činů. Ačkoliv Kundera rovněž vytváří feminitu jako předmět k mužským sexuálním úvahám, propůjčuje však svým ženským postavám velkou míru cudnosti. Ta podle mého názoru svědčí o archetypální podobě ideálního ženství, která je jistým způsobem tradována performativem dodnes. V šedesátých letech ustupujeme vlivem narovnávání socio-ekonomických poměrů od zobrazování třídní rozdílnosti, postavy jsou si statusem rovné a společenská vrstva již neovlivňuje jejich promluvy. V souvislosti s tím se pojí i další performance, tedy ženy pracující. Ty byly doposud v první polovině století v rámci narativů konstruovány s ohledem na realitu skutečného světa jako ženy v domácnosti, jelikož poměr pracovního trhu změnilo až období války a následného ovlivnění komunismem. Pojdme se ale ještě přesunout k mužským postavám. Muži jsou v dílech utváření opět archetypálními performancemi typu hrdina, expert, direktivními a přímými promluvami apod., hegemonickým mužstvím dominujícím a manipulujícím se ženami. Prvek humoru je u vybraných děl šedesátých let trochu upozaděn, v díle ženské autorky troufnu si tvrdit téměř chybí, u Kunderova díla se pak setkáváme s humorným vyzněním kontextu celých povídek. Tam dochází z mého pohledu spíše ke zesměšňování mužské postavy vypravěče prostřednictvím jeho tragikomických milostných životních příběhů, co se týká přímých promluv, pak žert opět performuje pouze mužská postava, ženy postrádají smysl pro humor tak jak tomu bylo v rámci archaického pojetí genderu, ke kterému se Kundera ve svém díle zcela navrácí.

Poslední reflexí historického období v literatuře je konec století, respektive pozdní devadesátá léta. Tam jsme posunuly na pomezí literatury pohybující se na hranici populární zábavy, často odsuzované jako komerční a označované jako „literární mainstream“. Tento druh literatury však příkladově zastupuje možnosti nově nabyté svobody a „povrchnějších“ požadavků na literární díla a zároveň skvěle zrcadlí novou podobu kultury 90. let. S otevřeností možných témat se z části proměnil i narativ. Ženské hrdinky jsou sice vlivem přetrvávajícího feminního performativu skutečného světa stále málo sebevědomé, jelikož se v rámci let nezměnil u žen důraz na fyzickou krásu jako hlavní ženskou přednost, nicméně se již naplno angažují v kariéře (spisovatelka, právnička, průvodkyně atd.) a běžnou součástí je rovněž jejich sexualita, která do jisté míry už zabíhá i do promiskuity. Na Vieweghově performanci hlavní glorifikované ženské postavy Pamelky, však stále můžeme vidět náznaky preference k cudnosti postav, alespoň co se mužské reflexe týká. Některým postavám je již propůjčena charakteristika

vtipné ženy (Kristýna; Denisa, Irma, Jolana) a důraz se více klade i na ženskou emancipaci. Mužské postavy už se více diferencují, nejen na základě mladý don juan nebo starý manžel. Ačkoliv performance mladého „don juana“ v dílech přetrvala po celé 20. století a oba autoři devadesátých let jím opět konstruují maskulinitu (kromě toho i typem starých sukničkářů), polarita se rovněž rozšířila o typologie jako je businessman, homosexuál, cizinec, vesnický buran, zhulený bohém, politik apod. Reflexí homosexuality jsme se rovněž posunuli k novému tématu milostných vztahů, které již připouští jiné než tradiční heterosexuální koncepty. Co se týká humoru, ten je v autorských postupech na rozdíl od předchozích děl zobrazen především v dialozích. Jak jsme si řekli, v promluvách se jako kategorie původně čistě maskulinního performativu přesouvá i do služeb feminní performance, ačkoliv dle mého názoru stále součástí celého performativu feminity v rámci skutečného světa není.

Gender se sice téměř neproměnil z hlediska struktury svého přetrvávání v základech děje a nastínění postav, nicméně byl rozšířen o další možné konstrukty, které jsme si zreflektovali. Změnou prošly narativní postupy i tabuizovaná témata a některé performativy v průběhu doby povolily své striktní hranice. Je zajímavé, že některé archaické prvky v narativech přetrvávají dodnes, ačkoliv se již společnost hodně proměnila, určité základní mechanismy genderových performativů stále prochází reprodukcí. Na druhou stranu jsme se ale v dílech dočkali v konfrontaci s tradicí minulého i pronikání nových genderových aspektů, jejichž reflexe byla jednou ze zásadních výzkumných hypotéz.

Přesuňme se ale ještě od diachronní analýzy ke konkrétním zjištěním feminního a maskulinního performativu. Jednou z badatelských otázek bylo, čím je vlastně utvářena feminita a maskulinita a to, jak z hlediska performancí lingvistické povahy a charakteristik postav v narativech, tak její rozpoznání v otázce autorství.

Začneme popisem utváření feminity (jazykovým i narativním) v konfrontaci či shodě s maskulinním přístupem v dílech 20. století a zhodnotíme, jak autoři opouští archetypální koncepty a jaké důsledky jejich genderové konstrukty nesou.

Zjistili jsme, že pro utváření feminity v dílech jsou užity jisté lingvistické formy:

- (1) Mírnění výpovědí v konverzacích konfrontačního charakteru – ženské postavy mají tendenci oslabovat své promluvy k ostatním i za předpokladu, že jsou v konfliktu. Často volí způsoby, jakými lze zmírnit negativní dopady diskuse a také zaujímají klamné „flegmatické“ pozice napříč svým rozhořčeným emocím. Takové způsoby

budování feminity v dílech pak utváří spolu s dalšími médii kulturní obraz umlčující hlas žen, které jsou společností nabádány k potlačení svých negativních výstupů, a definuje, že by ženy neměly ostře vystupovat se svými názory, především ne za předpokladu, že k tomu nejsou nějakým způsobem vyzvány. Ani v jednom z děl se neobjevuje svévolná demonstrace vlastních přesvědčení žen v situacích, které se jich nedotýkají. V opačném případě, tedy u mužských postav a budování maskulinity, je naopak manifestace mužových mínění skrze „vykřikování vlastních názorů“ bez relace k okolnosti zcela běžnou situací. To dokonce nejen u postav zastupujících „hegemonní maskulinitu“, ale rovněž například u postavy homosexuála.

- (2) Užití eufemismů, zdobnělin a trivializujících výrazů – zatímco použití eufemismů souvisí především s prvním bodem, zdobněliny a trivializující výrazy jsou prostředkem, kterým ženy „vykonávají“ gender zdá se nezávisle na tendenční povaze výpovědi, popřípadě motivované dispozicí dělat druhé lidi šťastné. U mužů pak vyloženě součástí maskulinního performativu taková vyjádření nejsou, jedinou performancí bylo použití zdobnělin, které však v poetice autorů souviselo se záměry vlastního prospěchu mužských postav, kdy se na základě deminutiv muži pokoušeli s někým navázat vztah, který by směřoval k prokazování laskavostí (jak ze strany žen, tak mužů).
- (3) Řečnických otázek a návrhů – ženy za účelem vyjadřování pokynů, úmyslů a plánů užívají řečnických otázek a návrhů, které by měly spět k shodné odezvě, dávají však druhému člověku prostor pro jejich zpochybnění. Opakem toho je styl mužské direktivní promluvy, která se vyznačuje přímostí „rozkazu“ a povahou sdělení se zpochybnění více vyhýbá. To v praktické rovině znamená lepší dosahování žádaných skutečností, jelikož se snadněji oponuje položené otázce či návrhu než nařízení, které vyžaduje nutnost vznést konfrontaci s daným pokynem.
- (4) Lichocení a orientace na dimenzi spojení – především v čistě ženských kolektivech ženy konverzují způsobem, který se orientuje na lichocení, hovory o módě a svěřování s problémy. Na takové promluvy je ženami reagováno kladnou odezvou a svým přispěním se sdílením záležitostí, proječováním podobností a odpovídajících zkušeností budují mezi sebou vztah založený na intimitě. Takové lingvistické strategie jsou jako zdroj již méně dostupné pro muže, kteří volí jazykově opačné strategie (více v následující pasáži týkající se maskulinity).

Dále se popíšeme další performance, které se v dílech objevují, a to ať už v souladu s konstitutivním základem feminního performativu, či s abjektivní povahou.

Zjištěným atributem, který autoři a autorky v narativech jako genderový znak používají, je schopnost řídit automobil. To podporuje společensky sdílenou ideu o esenciálním předurčení žen ke špatným řidičským dovednostem a podrývá tak potenciál vymanění žen z tohoto nesmyslného stereotypu. Ten by zvláště v éře končícího dvacátého století, kdy se procento běžně jezdících řidiček⁴²⁵ vyrovnává počtu řidičů, mohl zůstat minulostí, nicméně je jistým odrazem vlivu zažitě kultury na smýšlení o feminitě v tomto směru. Data statistik, totiž v otázce bezpečnosti jízdy, mluví jasně ve prospěch žen: „*V období let 1998-2012 zaviniily ženy v průměru pouhých 19 % dopravních nehod, zatímco zbylých 81 % připadá mužům. poměr lidí, kteří vlastní řidičský průkaz, je ustálen přibližně na 60 % mužů a 40 % žen.*“⁴²⁶

Feminita je souborně ve vztazích žena-žena (přátelských či rodinných) zobrazena jako aspekt stavící na dimenzi spojení a intimity, sdílení problémů a lichocení. Mimo tyto genderové konstrukty utvářející feminitu i ve skutečném světě, pak například vystoupil Michal Viewegh, který vykreslil povahu ženského přátelství i na základě rivality, která odpovídá více rituálům běžných u mužů.

Mužský performativ „rivalita“ (včetně dalších maskulinních charakteristik jako jsou například hravé urážky, hrdost a nezávislost) ve svém díle obrací v atribut ženství Fan Vavřincová, čímž porušuje společenské normy skutečného světa a ve svém, fikčním, vytváří novou reprezentaci feminity, jež se přibližuje mužskému typu chování. Velký úspěch díla navíc poukazuje na vítanou změnu takového druhu feminity. Proč se v následujících letech v poetice autorky navrací zpět k „podřadným“ feminním rolím typu nesebevědomých, citově labilních, neschopných a na muži závislých žen je velkou otázkou. Od spisovatelek by se dala očekávat důstojná reprezentace ženství. V průběhu analýzy však dospíváme k názoru, že mužští autoři svými narativy vyjádřili feminitu daleko úctyhodnějším způsobem, ačkoliv se nepouští do reflexe žen jako hybatelek dějů.

Další z otázek, kterou jsem si před napsáním akademické práce kladla, v rámci často slychaného názoru, že „ženy nejsou vtipné“ bylo, zdali autorky a autoři v dílech užívají humorných promluv z úst ženských postav, a tím boří obraz takových nařčení. Závěrem analýzy v tomto směru je, že u mužských autorů se humorným ženským promluvám vyhnuli všichni

⁴²⁵ Poměr lidí vlastních řidičský průkaz je ustálen na 60% mužů a 40% žen.

⁴²⁶ *Jak řídí ženy a muži*. BESIP, 2018. URL: < <http://www.ibesip.cz/cz/pro-media/129-jak-ridi-zeny-a-muzi>>.

autoři až do konce 20. století, kdy tuto performanci prolomil ve svém díle Viewegh zahrnutím hned několika ženských postav, které se humorem charakterizují (Jolana, Irma a Denisa). Co se týká autorek, tam se charakteristika proměňovala různě – díla Fan Vavřincové a Ireny Obermannové ženský humor v promluvách zahrnula; díla Popelky Biliánové a Zdeny Salivarové se tomu vyhnula. Zklamání takového zjištění u Bilánové a Salivarové je především to, že absence humoru u ženských postav není dána neschopností ženských autorek takové dialogy vyprodukovat, ale že je ve svých dílech přisuzují pouze mužům, což podporuje společenská přesvědčení o ženách postrádajících vtip. Je tedy paradoxem, že ženské humoristické autorky se nepodílely na vytváření obrazu, že ženy vtipné jsou, a svými poetikami nadále v tomto smyslu straní mužům. To je dáno i tím, že se jak autoři, tak autorky drží společensky daných archetypů, namísto pokusů je prostřednictvím kultury posouvat více k nové podobě feminity a maskulinity.

Spisovatelky do svých knižních konceptů ve většině také nezahrnují zpochybňování konstituované performativity a podrývání premisy, že ženy jsou méně kompetentní než muži. Nezpochybňují tradiční myšlenku ustavující základ nerovných vztahů mezi pohlavími, že ženy potřebují muže k naplnění jejich sexuálních a emocionálních potřeb a neotáčí humor proti archaickým performativům, jež byly ženám v minulosti přisuzované. U ženských autorek tedy určitým způsobem chybí oslava ženských zkušeností, schopností, autonomie a potvrzení ženských kvalit.

Nyní se ještě přesuňme k opačnému pohlaví, tedy k tomu, jak byla v dílech 20. století utvářena maskulinita, a to v rámci její lingvistické a naratologické složky a rovněž v rámci možného vlivu na autorství. Stejně jako jsme si v otázce utváření feminity nejdříve definovali jazykové prostředky charakteristické pro utváření genderově zaměřených promluv, se i zde budeme nejdříve zabývat povahou mužské promluvy.

Zjistili jsme, že pro utváření maskulinity v dílech jsou užity tyto lingvistické formy:

- (1) Budování maskulinity skrze demonstrace názorů – V protikladu k ženské tendenci oslabovat své konfliktní promluvy a umlčovat či zpochybňovat vlastní názory, vidíme u promluv mužských postav budování maskulinity skrze manifestaci názorů, a to často i bez relace k okolnosti. Taková vyjádření pak muži mnohdy sdělují přímým a nekompromisním stylem odborníků, jejichž výroky nemají prostor k relativizaci. Takového lingvistického nástroje je využíváno dokonce nejen u dominantních postav

zastupujících „hegemonní maskulinitu“, ale rovněž například u postav chlapců či homosexuálů.

- (2) Další jazykovou strategií direktivnost – muži na rozdíl od žen nevznášejí návrhy, ale sdělují své pokyny přímo, což souvisí s jejich přímostí a suverenitou v promluvách. Rovněž příliš nepoužívají relativizační slova typu „nemyslíte si, že“, „nebylo by lepší“ apod. a nekonverzují podpurným způsobem, který by zdůrazňoval skupinovou solidaritu, ale spíše mají předpoklady k opozičním diskusím a projevování určité míry rivality.
- (3) Třetím nástrojem jsou hravé urážky – jelikož muži berou často (především v mezi-mužských konverzacích) konverzace jako součást boje o status, hravé urážky jsou pro ně způsobem, kterým získávají převahu nad jejich konverzačním partnerem. Často jsou taková sdělení pouhou formou humoru a výzvy, což je v čistě pánském stylu komunikace opětováno i druhou stranou, nicméně v komunikacích se ženami tyto komunikační strategie selhávají, jelikož je ženy berou příliš vážně a neumí je opětovat, protože jim připadají hrubé. Ženy však v takových případech, ze svých většinově submisivních pozic, takové promluvy přijmou nebo se urazí.
- (4) Posledním zmíněným prvkem je humor – tím, jak jsme si již řekli, muži částečně v komunikaci bojují i o status, používají ho ale jak ve stejno-pohlavních tak ve smíšenno-pohlavních konverzacích a rovněž jím zaujímají určitý postoj k realitě jako takové, kdy výsměch dané situaci zmírňuje její negativní psychický dopad. Muži užívají především nástrojů ironie a sarkasmu.

Stejně jako u konstruktů feminity se nyní zaměříme i na další performance maskulinity, jež autoři a autorky v rámci svých poetik zahrnují.

V souvislosti s často užívanou performancí, která se objevovala téměř v každém díle zmiňme maskulinní prvek „genderování“ skrze „božský komplex“ a „heroické pozice“, které jsou součástí obrazu hegemonického mužství a objevují se takřka v každém díle. Jedním z autorů, který mužům prisuzovaný heroický aspekt zmiňuje, ale zároveň ho konfrontuje s vnitřním světem muže a přehnaným očekáváním společnosti je Zdeněk Jirotko. Dílo je unikátní svým napadáním sociálních konstruktů feminity (které se v průběhu 20. století vlivem feminismu stávají předmětem mnoha diskusí), ale rovněž zesměšňováním hegemonických pojetí maskulinity – zpochybňování pózy hrdinství můžeme hledat v rozporu postav odvážného sluhy Saturnina s hlavní postavou vypravěče, jenž je natlačen do statečných rolí, které mu vůbec nepříslušely. To demonstruje potřebu prostoru pro emocionální stránku maskulinity, který

vezme v potaz, že muž nemusí naplňovat představy hegemonního mužství. V Jirotkově narativu dokonce jakýmsi způsobem ztělesňuje heroickou pozici ženská postava Barbory, čímž autor rovněž porušuje kulturní obraz ženy a inspiruje čtenáře k novému pohledu na ženství.

Dalším zjištěním provedených analýz je, že muži přebírají roli expertů. Tento maskulinní performativ je také obsažen téměř v každém z děl. Takový konstrukt je opět zesměšňován v knize Zdeňka Jirotky, který na takové charakteristice staví několik mužských postav, je tedy zřejmé, že „póza“ odbornosti je nějakým způsobem spojená s tím, jak muži prezentují své mužství. Vzhledem k tomu, že Jirotko „znalecký aspekt“ sice zesměšňuje, ale performuje jím hned několik postav, se dostáváme k tomu, že autorovou motivací v díle nemusí být kritika stávajících konstruktů a pokus o nápravu prostřednictvím vytvoření nových maskulinních a feminních modelů, ale pouhý fakt čtenáře charakteristikami pobavit. Tomu koneckonců odpovídá i jeho vykreslení feminity, kterou sice v jistých atributech komentoval atypicky (např. žena může být schopná řidička; žena se může věnovat se zálibám „na úkor“ zastávání role ženy v domácnosti), ale ženství buduje na těch samých aspektech jako je tomu u většiny autorů, a navíc postavu opět jako mužský autor charakterizuje pouze na základě vnějšího popisu.

Maskulinita, stavící na mužské soupeřivosti je zobrazena v několika dílech, především u mužských autorů. Mužské postavy se zaměřují na dimenzi statusu a soupeřením se snaží vyhnout dolní pozici v hierarchii. Dosahují toho pomocí výzev a urážek, které mají funkci získat formální převahu, nikoliv mužského či ženského „rivala“ skutečně urazit.

Otázkou, na kterou jsme v dílech rovněž hledali odpověď, je, zdali někdo z autorů zpochybňuje normy maskulinity. Ačkoliv se Jirotko pouští do konfrontace hegemonického mužství s vnitřním myšlenkovým světem hlavního hrdiny, zároveň se ale on, ani nikdo z mužských autorů nepouští do performativu „genderové rebela“,⁴²⁷ který je charakterizován vymaněním ze společensky dané normy mužství a mohl by plakat, vařit, plést, nosit šperky apod. Co rovněž v poetice autorů chybí, je jakýmkoliv způsobem vystoupit z obvyklosti tématu, že muž se zamilovává pouze do mladých a krásných dívek. Nikde v narativech nenajdeme například myšlenku, že by se muž zamiloval do ženy na základě její osobnosti i přes to, že není reprezentantkou krásy ženského pohlaví; nebo do postarší ženské postavy apod., a to ani za předpokladu, že autor líčí v knize několik kapitol vystavěných na myšlence

⁴²⁷ WETHERELL, Margaret, EDLEY, Nigel. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. s. 335-356.

mileneckých vztahů. Muži se tedy abjekci, ve smyslu kolabujících symbolických norem a konvenčních významů téměř úplně vyhnuli.

Tímto jsme si zreflektovali performativy a performance feminity a maskulinity, jak z hlediska lingvistických prvků, tak jako součást narativů, některé koncepty však nejdou popsat zcela diferenciovaně ve výše uvedených pasážích, jelikož podléhají vysvětlení v kontextu obou přístupů (feminního i maskulinního) dohromady. Takovým zjištěním se budeme věnovat v této následující a poslední pasáži, která už předchází pouze závěrečnému postulátu v podobě krátkého shrnutí.

Jednou z otázek, kterou jsme si v úvodu práce kladli je, zdali se z poetiky děl dá nějakým způsobem určit literatura psaná ženami a literatura psaná muži. Zásadním zjištěním, které tuto otázku zodpovídá je, že v zásadě dá, a to skrze dva faktory: v případě literatury psané ženami je do centra narativu postavena jako hlavní hrdinka žena, a to i s reflexí jejího myšlenkového světa, totožně je vystavěna poetika mužských autorů, kteří ohnisko zaměřují na mužské postavy a jejich mentalitu. Druhým rysem je potom sledování poměru stejno-pohlavních konverzací. Autorky se ve svých poetikách vyhýbají čistě-mužským dialogům, stejným způsobem se mužští autoři vyhýbají čistě-ženským. Spisovatelky ve většině vykreslují své protagonistky bez sebejistoty, spisovatelé zase s ženskými postavami nepracují do hloubky.

Jedním ze závěrů, ke kterým jsme analýzou dospěli je i to, že ráz promluv není ovlivněn pouze určením, zda se jedná o zástupce ženského či mužského pohlaví, ale rovněž souvisí i s třídou, kterou jedinec ve společnosti zastává. Styl komunikace není neměnnou konstantou genderu, ale odvíjí se také od toho, jaké pozice mluvčí v konverzaci zastávají. Pokud si vezmeme pro příklad ilustrace myšlenky starší ženu z vyšších vrstev (což je jeden z často využívaných knižních charakterů), její chování a povaha konverzace se bude proměňovat v závislosti na příjemci jejího sdělení. Jednoduše řečeno, její promluva k nižší vrstvě, jako je služebnictvo či jinak třídně nízko postavený člověk, se v narativech vyznačuje ostřejšími rysy než vůči lidem stejného postavení a rovněž záleží na komunikační kombinaci pohlaví. To můžeme sledovat především v dílech Ignáta Herrmana, Fan Vavřincové i Zdeňka Jirotky. Popelka Biliánová ve své knize dokonce tento proměnný aspekt reflektovala skrze vnitřní svět hlavní ženské hrdinky, která se nedokázala ztotožnit s rolí, kterou měla v rámci nově nastalé socio-ekonomické situace zastat. To prostřednictvím narativu ještě více poukazuje na fakt, že jsou tyto vzorce chování konstrukty společenské reality v souvislosti s genderovou a třídní příslušností, nikoliv určením jedince.

Dalším prvkem budování genderu je vyjadřování podpory ve vztahu muž-žena. Tento aspekt se v celkovém souboru knih jeví jako nástroj odlišný autorům a autorkám. Zatímco spisovatelky volí narativní strategie, ve kterých muži podporují ženy, u spisovatelů je tento model obráceně. Jedinou z autorek narušujících toto schéma je Zdena Salivarová. Ta prvek podpory u postav vypustila úplně a otočila jej proti maskulinitě ještě ve smyslu, kdy muž ženu nejen nepodporuje, ale přímo shazuje.

Jedním z předpokládaných performancí, kterou jsem v polaritě spisovatel – spisovatelka očekávala, byla, že mužští autoři budou prezentovat ženské postavy jako sexuální objekty, zatímco ženy se takovému podání feminity budou spíše bránit. Odolnost žen vůči sexuálnímu svedení mužem je totiž v reálném světě častým zdrojem mužského humoru.⁴²⁸ Ačkoliv se toto schéma objevuje u mužů dříve a je zastoupeno ve všech knihách mužských autorů, u autorek sice nastupuje z hlediska naší analýzy až v druhé polovině 20. století, nicméně je potom ženskými autorkami sexualita reprezentována přímo jako jeden z atributů feminity, nikoliv pouze reflektována jako znak, který určuje muže dychtící po ženských hrdinkách. Autorky pak ale částečně pokrytecky využívají humorné poetiky k ventilování zlosti na muže, kteří se s protagonistkami chtějí pouze vyspat, ačkoliv se samy ženy prezentují jako ty, které primárně s myšlenkou skočit s mužem do postele bez hlubšího poznání problém nemají.

Z aspektů, které jsme rovněž v souboru analyzovaných děl sledovali je, že pokud ženy a muži v reálném světě nemluví způsobem, který je spojen s jejich pohlavím, bude to pravděpodobně vnímáno jako mluvení a chování druhého pohlaví a budou negativně hodnoceni,⁴²⁹ pokud žena nedokáže hrát tradiční podpůrnou ženskou roli, je negativně sankcionována a je umlčena genderově normativními aktivitami ostatních lidí.⁴³⁰ V tomto ohledu nás tedy zajímalo, zdali postavy mluví někde v dílech jazykovým stylem opačného pohlaví, protože ve fikčním světě literatury taková omezení neplatí, jelikož je v díle nemá kdo sankcionovat a autoři se v poetice mohou vyhýbat společenským omezením. Výsledkem souborné analýzy je, že takového nástroje bylo využito pouze u ženských postav – Fan Vavřincová použila v ženských promluvách „hravé urážky“, jež jsou přisuzovány konverzačnímu stylu mužů; často pak autoři využívali u ženských postav vulgárního stylu řeči, který se právě průběhem doby vlivem kultury značně normalizoval.

⁴²⁸ MULKAY, Michael. *On Humour*. New York: Basil Blackwell, 1988.

⁴²⁹ SCHIFFRIN, D., TANNEN, D., HAMILTON, H. E. *The Handbook of Discourse Analysis*. 1. ed. Oxford: Blackwell, 2001. s. 548-567.

⁴³⁰ BERGVALL, V. L., BING, J. M., FREED, A. F. *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*. London: Longman, 1996. s. 173-201.

V dílech všech autorů, až na výjimku Fan Vavřincové, která obrátila performativitu v podobě „dominujících“ schopných, vtipných a nezávislých žen a „submisivních“ podporujících mužů, se totiž v průběhu celého století téměř nezměnil typ charakterizace feminity a maskulinity – mladé a krásné naivní a podružné dívky, staré a rázné ženy, muži jsou vždy okouzlení na základě fyzických atributů mladých ženských postav, zmíněné opakující se modely mužství a ženství apod. Určitým zklamáním tak může být, že autoři v ohledu reprezentace genderových identit za celé 20. století při konstruování fikčních světů téměř nevystoupili z reality společenských norem, ačkoliv jim to fikční svět umožňuje, a tím opět přispívají k upevnění tradičních koncepcí feminity a maskulinity. Jedinou formou takové „revolty“ jsou většinou jen názory sdělované vypravěčem, to ale performování genderu nemění, maximálně se ho snaží zesměšnit a vytěžit z dočasného obrácení „přirozených“ rolí mužství a ženství nádech komična.

Tímto jsme shrnuli analytická zjištění performancí a budování maskulinity a feminity v dílech autorů a autorek 20. století. Nyní se již pouze v krátkosti pojd'me podívat na konkrétní odpovědi hlavních obecných hypotéz, jež jsme si stanovili v úvodu práce.

V akademické práci nás zajímalo, jakým způsobem a čím autoři a autorky utvářejí performativ maskulinity a feminity. Zjistili jsme, že ve většině případů pro své narativy využívají společensky daných norem a zrcadlí realitu. Pro maskulinitu využívají především kombinace prvků hegemonického mužství, role odborníků, božského komplexu, rivality a vykreslování žen jako tělesných objektů. V promluvách jsou muži charakterizováni: orientací na dimenzi statusu, hravými urážkami a výzvami, direktivností a přímostí sdělení, sarkastickým humorem.

Feminita je v případě mladých slečen definována krásou, romantickou naivitou, nesoběstačností a emotivností; v případě starších dam, které zastávají většinou roli manželek, podporou, ale i rázností. Promluvy žen se vyznačují mírnými výrazy, květomluvou, eufemismy a zdobnělinami, lichotkami, návrhy a rétorickými otázkami namísto příkazů, orientací na dimenzi intimity a sdílení problémů.

Jednou z klíčových otázek výzkumu bylo, zdali se odlišuje „mužské a ženské psaní“. Zjištěnými odlišnými funkcemi jsou: prvek podpory ve vztahu muž-žena (autorky píšou o podpoře žen od mužských postav, u autorů je tomu naopak) a ženská hrdost (v dílech spisovatelek se ženy jeví jako méně sebejisté). Dále v případě literatury psané ženami je do centra narativu postavena jako hlavní hrdinka žena, a to i s reflexí jejího myšlenkového světa,

totožně je vystavěna poetika mužských autorů, kteří ohnisko zaměřují na mužské postavy a jejich mentalitu. Druhým rysem je potom sledování poměru stejno-pohlavních konverzací. Autorky se ve svých poetikách vyhýbají čistě-mužským dialogům, stejným způsobem se mužští autoři vyhýbají čistě-ženským a s ženskými postavami nepracují do hloubky.

Třetí hypotéza měla určit míru překračování norem společností stanovené maskulinity a feminity v reálném světě. Spisovatelé dvacátého století téměř nevystoupili z popisu reality společenských norem, ačkoliv jim to fikční svět umožňuje, o to více v kombinaci s kategorií humoru, a tím opět přispívají k určenosti společensky dané feminity a maskulinity. Jediný způsob „revolty“ proti sociálně daným konstruktům jsou většinou jen názory sdělované vypravěčem, to ale performování genderu nemění, maximálně se ho snaží vytěžit potenciál komična z dočasné subverze společenských norem. Spisovatelé a spisovatelky si tedy nekladou za cíl svými díly něco změnit ve společenských normách. Jedinou výjimkou utváření částečně odlišného performativu společenské reality ženství byla Fan Vavřincová s dílem *Eva tropí hlouposti*.

Seznam použité literatury

Primární zdroje:

- BILIÁNOVÁ, P. *Do panského stavu*. Vyd. 10. Praha: Naše vojsko, 1992. ISBN 80-7116-136-5.
- HERRMANN, I. *Z pražských zákoutí*. Praha: F. Topič, 1907. ISBN 978-80-7532-611-9.
- JIROTKA, Z. *Saturnin*. 10. vyd. Karolinum, 2019. ISBN 978-80-246-4205-5.
- KUNDERA, M. *Směšné lásky*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. ISBN 22-075-65.
- OBERMANNOVÁ, I. *Divnovlásky*. 5. vyd. Eroika, 2005. ISBN 80-86337-46-3.
- SALIVAROVÁ, Z. *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968. ISBN 22-004-68.
- VAVŘINCOVÁ, F. *Eva tropí hlouposti*. 2. vyd. Česká expedice, 1999. ISBN 978-80-8528-104-0.
- VIEWEGH, M. *Účastníci zájezdu*. 4. vyd. Brno: Druhé město, 2006. ISBN 80-7227-245-4.

Sekundární zdroje:

- AUSTIN, J. L. *Jak něco dělat slovy*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 80-7007-133-8.
- BEATTIE, J. 'Essay on Laughter and Ludicrous Composition', in *J. Beattie Essays: On Poetry and Music*. London: E. and C. Dilly; Edinburgh: W. Creech. (facsimile edition: London: Routledge/Thoemmes Press, 1996), 1779. ISBN 978-0415133265.
- BERGSON, H. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co, 1911. ISBN 978-9333457842.
- BERGVALL, V. L., BING, J. M., FREED, A. F. *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*. London: Longman, 1996. ISBN 0-582-26573-8.
- BILLIG, M. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*. London: Sage, 2005. ISBN 978-1412902502.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 978-80-86202-65-5.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & Londýn: Routledge. 2007. ISBN 978-8685727139.

- BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40, 1988. ISSN 01922882.
- BUTLER, J. Performativity, precarity and sexual politics. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana* 3, 2009, s. i-xiii. ISSN 1695-9752.
- BUTLEROVÁ, J. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum. 2016. ISBN 978-80-246-3325-1.
- CAMERON, D. *Performing gender identity: young men's talk and the construction of hetero-sexual masculinity*. Oxford: Blackwell, 1997. ISBN 0631197680.
- COATES, J. *Women Talk: Conversations between Women Friends*. Oxford a Cambridge, MA: Blackwell, 1996. ISBN 978-0631182528.
- CRAWFORD, M, GRESSLEY, D. Creativity, caring, and context: women's and men's accounts of humor preferences and practises. *Psychology of Women Quarterly*, 1991, vol. 15. ISSN 0361-6843.
- CRAWFORD, M. Gender and humor in social context. *Journal of Pragmatics*, vol. 35, 2003. ISSN 0378-2166.
- CRAWFORD, M. *Talking Difference: On gender and Language*. London: Sage, 1995. ISBN 978-0803988296.
- DERRIDA, J. *Texty k dekonstrukci*. Praha: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0.
- FORST, V, a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 2/I. H-J*. Academia, 1993. ISBN 80-200-0468-8.
- FREUD, S. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Penguin Freud Library, vol. 6. Harmondsworth: Penguin, 1991. ISBN 978-0140137965.
- FULKA, J. Od konstrukce k etice: Závažná těla a jejich kontext. In: BUTLEROVÁ, J. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum. 2016. ISBN 978-80-246-3325-1.
- GREEN, R. Magnolias grow in dirt: the bawdy lore of Southern women. *Southern Exposure*, 1977, vol. 4. ISSN 0146-809x.
- HALL, K., BULCHOLTZ, M., *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. London: Routledge, 1995. ISBN 978-0415913997.
- HRUBÝ, P.: *Osudné iluze: čeští spisovatelé a komunismus 1917-1987*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000. ISBN 80-85996-31-6.

- HRUŠKA, P. - MACHALA, L. - VODIČKA, L. - ZIZLER, J. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.
- HÝSEK, M. *Ignát Herrmann*. Praha: F. Topič, 1934. ISBN neuvedeno.
- JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, Díl 2 M – Ž*. Praha: Nakladatelství Brána Knižní klub, 1998. ISBN 80-7243-014-9.
- JOHNSON, S., MEINHOF, U. H. *Language and Masculinity*. Oxford, MA: Blackwell, 1997. ISBN 978-0631197683.
- JUDA, K. *Ignát Herrmann*. Praha: F. Topič, 1924. s. 4. ISBN neuvedeno.
- KAPIČKOVÁ-KUDRNOVÁ, L.: Spisovatelé a básníci Podbrdsko - Popelka Biliánová. In: *Monografie Rožovicka a Berounska V*. Beroun, Hořovice, 1930. ISBN neuvedeno.
- KLINE, L. W. The Psychology of Humor. University of Illinois Press: *The American Journal of Psychology*, 1907, vol. 18, iss. 4. ISSN 0002-9556.
- KOBOVÁ, L. Medzi nepoddajnosťou poriadku a jeho každodenným prekračovaním. In: BUTLER, J. *Trampoty s rodom: feminizmus a podryvanie identity*. 2 vyd. Bratislava: ASPEKT, 2014. ISBN 978-80-8151-028-1.
- KOTEN, J. K otázce ilokuční charakteristiky fikčního diskurzu. In: O. Sládek (ed.): *Performance / performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, 2010, s. 69–78. ISBN 978-80-85778-76-2.
- KUBÍNOVÁ M. Performativita a další otázky řečového jednání. Na pomezí pragmatiky a sémantiky. In: O. Sládek (ed.): *Performance/performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, 2010, s. 79–89. ISBN 978-80-85778-76-2.
- LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row, 1975. ISBN 978-0060903893.
- LAMPERT, M., ERVIN-TRIPP, S. *Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century*. Willibald, Ruch (Ed.). New York: Mouton de Gruyter, 1998. ISBN 978-3110804607.
- *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 2/I H-J*. 1. vyd. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0468-8
- MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1967. ISBN 978-0226516684.

- MINDESS, H., MILLER, C., TUREK, J., BENDER, A. and CORBIN, S. *The Antioch Humour Test*. New York: Avon Books, 1985. ISBN 978-0-380-89620-2.
- MULKAY, M. *On Humour*. New York: Basil Blackwell, 1988. ISBN 978-0745605432.
- OCHS, E. Indexing gender. In DURANTI, A., GOODWIN, Ch. *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 978-0521422888.
- SALIVAROVÁ, Z. *Nebe, peklo, ráj*. Brno: Atlantis, 1991. ISBN 978-8071080282.
- SCHIFFRIN, D., TANNEN, D., HAMILTON, H. E. *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. ISBN 978-0-631-20595-0.
- SLÁDEK, O. *Performance / performativita*. Praha: ÚČL AV ČR, Praha: 2010. ISBN 978-80-85778-76-2.
- SMITH, S. *Elementary Sketches of Moral Philosophy: Delivered at the Royal Institution in the Years 1804, 1805 and 1806*. Theclassics Us, 2013. ISBN 978-1230261232.
- ŠOLLEOVÁ, M. Ahoj za šedesát let. *Ahoj na sobotu*, 1993, roč. 24, č. 21. ISSN 0323-0910.
- ŠOLLEOVÁ, M. Fan Vavřincová, spisovatelka, autorka televizních seriálů. *Ahoj na sobotu*, 1989, roč. 21, č. 52. ISSN 0323-0910.
- TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. ISBN 9780195089752.
- TANNEN, D. *The Argument Culture: Stopping America's War of Words*. New York: Ballantine, 1998. ISBN 978-0345407511.
- TANNEN, D. *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford, 1993. ISBN 978-0195081947.
- TANNEN, D. *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1994. ISBN 978-0195089752.
- TANNEN, D. *Talking from 9 to 5: Women and Men in the Workplace: Language, Sex and Power*. New York: Avon, 1994. ISBN 978-0380717835.
- TANNEN, D. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Ballantine, 1990. ISBN 978-0345372055.
- WETHERELL, M, EDLEY, N. Negotiating hegemonic masculinity: imaginary positions and psycho-discursive practises. *Feminism and Psychology*, 1999, vol. 9. ISSN 0959-3535.

- ZELINSKÝ, M. – DOKOUPIL, B.: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994. ISBN 80-85491-84-2.

Internetové zdroje:

- *Jak řídí ženy a muži*. BESIP, 2018 [cit. 2020-08-09]. URL: <<http://www.ibesip.cz/cz/pro-media/129-jak-ridi-zeny-a-muzi>>.
- ČERNÝ, K. *Ivanka Kousalová: Moje maminka Fan Vavřincová*. Vlasta.cz, 2014 [cit. 2020-06-25]. URL: <<https://vlasta.kafe.cz/clanky/zabava/4212-ivanka-kousalova-moje-maminka-fan-vavrincova/>>.
- HERSTEIN, O. J. *Justifying Subversion: Why Nussbaum Got (the Better Interpretation of) Butler Wrong*. Cornell Law Faculty Publications, 2010. [cit. 2020-01-22]. URL: <<https://scholarship.law.cornell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=facpub>>
- *Irena Obermannová*. In: Portál české literatury. Praha: Vizus, 2013 [cit. 2020-08-02]. URL: <<http://www.czechlit.cz/autori/obermannova-irena/>>.
- JANÁČEK, P. *Fan Vavřincová*. Slovník české literatury, 2009 [cit. 2020-06-25]. URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=591&hl=fan+vav%C5%99incov%C3%A1+>>>.
- *Zdeněk Jirotka. Český spisovatel a fejetonista*. Český rozhlas, 2014 [cit. 2020-06-28]. URL: <<http://temata.rozhlas.cz/zdenek-jirotko-7971817>>.
- *Zemřela spisovatelka Fan Vavřincová*. Scéna, 2012. [cit. 2020-07-11]. URL: <<http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=4&c=18153&r=4>>.

Resumé

In this academic work, we were interested in how and in what way the authors shape the performativity of masculinity and femininity. We have found that most of them use socially given norms for their narratives and reflect reality. For masculinity, they use mainly combinations of elements of hegemonic masculinity, the role of experts, the divine complex, rivalry and the depiction of women as bodily objects. They are characterized in the speeches: orientation to the dimension of status, playful insults and challenges, directive and directness of the message, sarcastic humor. In the case of young ladies, femininity is conceived of beauty, romantic naivety, self-sufficiency and emotionality; in the case of older ladies, who mostly play the role of wives, support but vigor. Speeches are characterized by mild expressions, flowering, euphemisms and diminutives, flattery, suggestions and rhetorical questions instead of commands, an orientation towards the dimension of intimacy and sharing problems.

One of the key questions was whether "male and female writing" differed. The different functions identified are: the element of support in the male-female relationship (the authors write about the support of women from male characters, the opposite is true for authors) and female pride (in the works of writers, women seem less confident). In the case of literature written by women, a woman is placed at the center of the narrative as the main heroine, even with a reflection on her world of thought; the poetics of male authors who build a "focal point" on male characters and their mentality are identically constructed. The second feature is then monitoring the ratio of same-sex conversations. In their poetics, the authors avoid purely male dialogues, in the same way male authors avoid purely female ones and do not work in depth with female characters.

The third hypothesis was to determine the exceeding of the norms of societies established masculinity and femininity in the real world. Twentieth-century writers hardly departed from the description of the reality of social norms, although the fictional world allows them to do so, all the more so in combination with the category of humor, and thus again contribute to the determination of socially given femininity and masculinity. The only way to "revolt" against socially given constructs is usually just the opinions expressed by the narrator, but this does not change the performance of gender, it tries to ridicule it as much as possible. Thus, writers do not aim to change anything in social norms with their works. The only exception to the formation of a partially different performative of the social reality of femininity was female author Fan Vavřincová.