

Dobrava MOLDANOVÁ
Ústí nad Labem

Spisovatelky a jejich hrdinky na přelomu 19. a 20. století

V souvislosti rozvojem emancipačního hnutí na konci 19. století dochází pozvolna i k proměně, s níž česká společnost přistupuje k ženskému psaní: jestliže na počátku 19. století bylo ženské psaní důležitou součástí národní literatury a jeho existence v očích vlastenců potvrzovala kompletnost české literatury, o několik desítek let později už píšící žena je samozřejmou a téměř bezpříznakovou součástí národní literatury. Spisovatelky 19. století plnily i mimoliterární úkoly, účastnily se různých vlasteneckých akcí, jimž dodávaly lesk, stávaly se představitelkami a mluvčími snah o zrovnoprávnění ženy, o zvýšení její společenské prestiže, o otevření možnosti vzdělávat se apod. V čele významných institucí zabývajících se těmito problémy stály nejvýznamnější autorky té doby: Karolina Světlá, Eliška Krásnohorská a na konci století Teréza Nováková. Právě tato jména – vedle manželek významných politiků, jako byly Marie Riegrová Palacká a Marie Červinková Riegrová – , dávala ženskému hnutí potřebnou váhu. Střízlivé a nijak provokativně formulované požadavky přinesly vynikající výsledky. Úsilí o povznesení dívčího vzdělávání vyvrcholilo v 90. letech 19. století založením Vesnina lycea v Brně a Minervy v Praze. Tyto instituce otvíraly možnosti pro intelektuální rozvoj mladých žen (včetně toho, že vytvářely svým absolventkám předpoklady pro vstup na vysoké školy), ale také ovlivňovaly veřejné mínění, přispívaly ke změnám společenské praxe, která, včetně fungujícího modelu měšťanské rodiny, dívkám praktické využití tohoto nově nabytého prostoru téměř znemožňovala.

Realistická próza (a drama) v zahraničí i u nás poukazovaly na krizi stávajícího postavení ženy již dříve: postavy jako Anna Kareninová, Emma Bovaryová či Nora Hjelmarová a jejich příběhy se staly evropským majetkem, u nás v textech autorek jako Teréza Nováková, Gabriela Preissová či Jiří Sumín (ale i dílech psaných mužskými autory, příkladem za všechny může být Maryša bratří Mrštíků) se rovněž objevují příběhy žen, které se odhodlaly hledat štěstí navzdory stávajícím konvencím i díla, hledající cestu z bezvýchodného postavení těchto revoltujících osobností.

V devadesátých letech se vyhraňuje tvůrčí profil autorek narozených zhruba mezi rokem 1850–1860: jsou to Anna Řeháková, Teréza Svátová, Felix Tevér a zejména a především Teréza Nováková. Tyto autorky, navazující na tradici realistické prózy, zpracovávají venkovská témata či se věnují ne příliš náročným pohledům na současný městský život. Plejáda písničích žen je v té době poměrně široká, ženská jména známá z titulních listů knih doplňují jména autorek publikujících časopisecky. Na národopisné výstavě roku 1896, kde byla vystavena knižní díla českých autorek, se objevuje seznam 40 jmen literárně činných žen, zahrnující ovšem i autorky v té době již mrtvé. S výjimkou Terézy Novákové, která na přelomu století v Čechách reprezentuje vrcholné kvality realistické prózy, z nich zůstává známá vlastně jen Gabriela Preissová, a to zdaleka ne svým rozsáhlým mnohosvazkovým dílem prozaickým (sebrané spisy, vydávané u Otty v létech 1910–1915 měly 18 svazků, po roce 1915 Preissová pilně tvořila dále až do své smrti v roce 1946), ale svými dvěma dramaty, *Gazdinou robou* a *Její pastorkyní*, které navíc žijí spíš jako operní libreta než samostatné dramatické texty. Jejich témata – málokdy výlučně „ženská“ – čerpají ze společenského života, dotýkají se sociálního postavení ženy, nemožnosti vybočit z rámce pravidel fungující společnosti, aniž by to znamenalo morální i sociální tragédii. Tak, jak to odpovídalo stavu společnosti, kde se vedle vesnického živlu prosazovalo zejména prostředí maloměstské, jsou jejich příběhy zasazeny

do prostředí méně náročného než je prostředí slavných evropských románů Tolstého, Flauberta či Ibsenových dramát. O to víc vystupuje moment sociální, otázka existenčního zabezpečení ženy, která nemá ochranu rodiny a ocitá se na okraji společnosti, nejen ostrakizována ale i strádající v bídě.

Literární vývoj v 90. letech 19. století byl u nás nesen výrazně formulovaným programem individualismu. Umění, včetně literatury, má vycházet z osobního a osobnostního, prožitku: umělec má vypovídat o svém prožívání světa, o své jedinečné a neopakovatelné zkušenosti. Umělecké směry, které se v té době rozvíjejí, hledají metody, jak tento individuální prožitek zachytit. Zároveň se objevují úvahy o „ženské literatuře“ jako specifickém fenoménu. Z tohoto pohledu je zajímavá a dodnes aktuální Šaldova přednáška *žena v literatuře*. Uvědomil si slabiny tehdejšího ženského psaní, které viděl v jeho tendenci, na jedné straně tendenci konvenční, spojené s rigidním modelem ženského příběhu, jaký prezentuje „penzionátová ženská literatura, literatura ušlechtilosti a slušnosti z programu, v níž se pěstují jen dobře vychované a osvědčené city jako vyzkoušené druhy zeleniny v zahradě a všechny problémy estetiky, psychologie a umění jsou nazírány brýlemi dozrálé guvernanky“ a na druhé straně mu vadí jednostranná tendence objevující se bojovně feministické literatury. Odmítal obě a žádal, aby stejně jako tvorba spisovatelů mužů i literatura psaná ženami směřovala k témuž. Zároveň s tím odmítal „ženský román“ jako žánr, jako „novou specialitu, nové schéma“ a důsledně od spisovatelek žádal, aby se svými díly vintegrovaly do kulturního dění, v němž není podstatné, zda jde o tvorbu muže nebo ženy, ale zda jde o tvorbu hodnotnou a silnou, a jak Šalda zdůrazňuje, sjednocující, „aby byla znemožněna obmezeně nenávislná Strindbergovská literatura, ať již ji píšou muži, nebo ženy“.¹ Cesta k realizaci tohoto ideálu ne-

¹ F. X. Šalda: *Boje o zřízení*, 4. vyd., Praha 1922, s. 98; cit. místa s. 98 a 100.

byla snadná. Společenská objednávka doby šla do jisté míry proti ní, mnoho spisovatelek nacházelo daleko snáze publikační možnosti v ženských časopisech, pracovalo v ženském hnutí a chápalo svou literární činnost jako doplněk této aktivity, jako její součást a podřizovalo ji jejím potřebám. Nicméně, základní postuláty, vyslovené Šaldou, nevycházely jen ze spekulací, ale především z analýz současného literárního dění. Talentované autorky mladé generace v souladu s estetickými nároky modernistické literatury hledají a nalézají nová témata a nové umělecké postupy, spojené s výraznou lyrizací prózy, soustřeďující se k vyjádření individuálního citového prožitku. Pro ně je ženská otázka přenesena do sféry citového života, zajímá je, jak ženy svůj úděl prožívají, jak se odráží na jejich psychice. Objevují typy mladých žen na prahu života, prožívajících první smyslová okouzlení, ale zejména první nárazy kruté reality, bořící jejich sny o štěstí, které snily v závětrí měšťanského domu či klášterního penzionátu. Odhalují duševní svět těchto dívek, jejich naivitu a zranitelnost, s níž vstupují do života nevybaveny schopností vyrovnat se s nároky, které na ně klade jak rodiči zvolený partner, tak společnost. Výchova, četba, společenské klima je odsuzuje k neúčinné existenci. Svůj úděl ovšem nepřijímají pasivně, bouří se, i když většinou nedokáží vítězit: chybí jim energie, ale také jasný cíl: čím naplnit svůj život, když model svých matek odmítají a nový nedovedou uchopit. Chceme-li pochopit proměnu, kterou na přelomu století prodělává pojetí ženského osudu, pokusme se konfrontovat způsob, jak ho podávají spisovatelky starší generace, s tvorbou autorek, jejichž dílo se rozvíjí v druhé půli devadesátých let. Jako příklad vezměme romány Sofie Podlipské a Elišky Krásnohorské, čerpající látku ze současného (malo)městského života a obracející se k ženám a dívkám s vědomou snahou vyjádřit mravní ideál ženy a vzorový ženský osud, a porovnejme je s příběhy a s postavami, které vytváří ve svých prvních prózách Růžena Svobodová. V románu *Anna* (1893) vypráví Sofie Podlipská příběh dívky, která v mládí ztratila matku. Celá léta žije s otcem, vede

mu domácnost, pomáhá mu v jeho živnosti. Když dospěje, otec jí hledá přiměřeného ženicha. Volba padne na jeho dlouholetého přítele a vrstevníka, který je zámožný starý mládenec. Anna léta zná a má svým způsobem ráda, ale představa, že by si tohoto „strýčka“, který ji jako dítě houpal na kolenou, měla vzít za muže, ji šokuje. Anna si je si vědoma, že nemůže vedle mladé macechy (otec se podruhé oženil) u otce zůstat, že nemá jiného východiska, než přijmout sjednaný sňatek. Román nakonec skončí pro všechny šťastně: Anna se provdá za mladého muže, kterého dlouho tajně miluje — ukáže se, že je nemanželským synem jejího původního ženicha. Ten mu nevěstu nejen postoupí, ale zajistí i mladým manželům svými penězi budoucnost. Oni ho za to přijmou do své rodiny, aby nezůstal na stará kolena sám. I Annina mladá macecha přijde trochu k rozumu a začne lépe pečovat o Annina otce a o své malé děti. Annina poddajnost přinesla štěstí všem zúčastněným: tragédie se nekoná. Nebylo by nsnadné najít archetyp k postavě Anny někde na počátku 19. století, v evropském měšťanském románě. Tyto typy se objevují v literatuře anglické, německé, stejně jako v dalších evropských literaturách, v mnoha slavných knihách, a posléze i v pokleslé literatuře. V jádře Anna představuje modelový obraz ženského osudu měšťanského prostředí. Rozumná, ukázněná, poslušná a skromná, je ztělesněním oněch přísloušných „pět p“, které se žádaly od dívek z „dobré rodiny“. Stejně typická je i postava Anniny mladé macechy, která se sňatkem s bohatým a mnohem starším vdovcem vymanila z chudoby a svým mládím a krásou zaplatila společenský vzestup a hmotné zaopatření sobě i své ovdovělé matce. Podlipská ovšem nestaví svůj román na konfrontaci těchto dvou ženských typů, jejich osud se neutváří v jejich střetnutí, obě o sobě nemohou rozhodovat, jsou pasivní, jejich život určují muži.

Toto pojetí ženského osudu se v době, o které mluvíme, přesouvá z velké literatury do literatury „užitkové“, do zábavné a výchovné četby pro dívky, nebo řekněme Šaldovými slovy do „penzionátové litera-

tury“, jak to sledujeme například na románech Elišky Krásnohorské. Ta své romány (které jsou často adaptacemi cizích, většinou německých předloh) staví na konfrontaci dvou ženských typů, jednoho charakterního, opravdového, pilného a statečného a druhého koketního, lehkomyšlného a egocentrického. *Svéhlavička* (1887), o jejíž pozdější odmítavé hodnocení jako banální dívčí četby se zasloužila další pokračování, která základní typ a příběh rozvedla do mnohosvazkové ságy, jež postrádá jemný humor a psychologický postřeh, s nímž Krásnohorská vykreslila svou hrdinku i její přítelkyně v díle prvním, je příběhem výchovy živé a živelné dívky v ušlechtilou a kultivovanou ženu tradičního typu, který je vylíčen na pozadí galérie dívčích postav, tvořících celou škálu přechodů mezi oběma typy, o nichž jsme mluvili. Méně známé romány, *Célinka* (1901) a *Jediná* (1904) jsou postaveny jednoznačně na prezentaci mravního sporu mezi oběma typy, přičemž je typ charakterní odměněn a lehkomyšlný sice potrestán, ale posléze napraven.

U mladé Růženy Svobodové, v jejích prvních románových a povídkových dílech (*Ztroskotáno*, 1896, *Na písčité půdě*, 1895, *Přetřžený klas*, 1896 atd.), lze najít většinu motivů, z nichž jsou složeny osudy Anny, Svéhlavičky Zdeňky, Célinky a dalších hrdinek Podlipské a Krásnohorské. Povídka *Hluchavky* (1895, knižně *Pěšinkami srdce*, 1902) dokonce v základních rysech parafrázuje příběh Anny. I zde je mladá dívka, Anežka, přinucena okolnostmi i tlakem svého okolí k nerovnému sňatku. Zklamala se v lásce (snoubenec ji opustil, protože nemá věno), a tak má vyhlídku do budoucnosti buď dělat služku své švagrové, nebo se za každou cenu vdát. Švagrová jí najde bohatého, ale o mnoho staršího ženicha a ona se za něj provdá, ačkoli k němu cítí jen odpor. Manželství se zhroutí a ona umírá, protože nedokáže žít vedle svého muže. Na rozdíl od Anny se Anežka nedovede podřídit nutnosti, s pokorou ji přijmout. Anna přijímá svůj osud s vědomím, že ať je pro ni jakkoli nepříznivý, naplňuje se jím pevný

a neměnný řád, k němuž patří přijmout otcem sjednaný sňatek a najít lidský vztah i k muži, který ji vlastně odpuzuje. Anežka se pro sňatek rozhodla trochu ze zoufalství, trochu z nerozumu, trochu z vypočítavosti. Řád, který stanoví, že děti mají poslouchat rodiče a že láska pro manželství není nutná, nepřijímá. Podlipská líčí svou Annu se zřejmou sympatií. Svobodová k Anežce zachovává rezervu, nelituje ji příliš, protože se v jejích očích provinila vinou, kterou Svobodová nikdy neodpouští: byla pohodlná, rezignovala dřív, než se pokusila svůj život nějak řešit. Povídku rámcuje úvahami o zbytečnosti takového života.

V Annině světě vládne slušnost a smysl pro míru. Člověk se podřizuje společenskému pořádku a dělá to s přesvědčením, že je to nejen nevyhnutelné, ale že je to i správné. Hrdinky Svobodové nic takového necítí, proto se nemohou se svým údělem smířit. Svět je pro ně chaosem, ve kterém se neumějí vyznat, a teprve hledají nějaký řád, smysl, cíl, jež by mohly respektovat a který by jim ukázal, jak životní problémy řešit. Naznačili jsme, že Anninu postavu vidíme jako pokračování tradice založené evropským měšťanským románem, Svobodové koncepcí je vyjádřena v polemice proti této tradici. Staví do protikladu touhu člověka po lásce, po štěstí, po plnosti života a platnou společenskou úmluvu. Necítí ji, jak tomu bylo ještě u Podlipské, jako smysluplnou, ale jako nepřirozenou, již zbavenou smyslu a pouze svazující. Pro Svobodovou je důležitější než plnit povinnosti k druhým plnit povinnosti k sobě, nedovolit, aby schopnosti, které si člověk přináší na svět zplaněly a byly promarněny. Proto vůbec nelituje své

² Tento rys tvorby Růženy Svobodové dobře postihla Zina Trochová ve své studii *K problematice české prózy 90. let* („Česká literatura“ 13, 1965, č. 6, s. 470–488) a „zdůraznění povinnosti, jež má jedinec vůči sobě na rozdíl od povinnosti vůči společnosti“, považuje za specifický přínos Svobodové v kontextu próz devadesátých let.

hrdinky, které v životě ztroskotají jen proto, že neměly dost vůle se osudu vzepřít, byly pasivní a lhostejné k sobě samým.²

Podobně můžeme proměnu postavů a jejich hodnocení sledovat, postavíme-li vedle sebe dva romány zpracovávající — v období, o kterém hovoříme — osudy Zdeňky Havlíčkové. Na rozdíl od děl, od kterých jmen dosud mluvili, se jedná o interpretace tehdy dobře známého skutečného životního příběhu reálné postavy. Jak známo, osiřelá dcera Karla Havlíčka se stala „dítětem národa“, vlastenecká společnost se jí sbírkou postarala o výchovu v prominentních českých rodinách a zajistila jí hmotně. Zdeňka ale jaksi nesplatila tyto dary tak, jak si vlastenecká smetánka představovala: její láska k cizinci byla pečlivě tutlaným skandálem, který utichl až její předčasnou smrtí. Podlehla, stejně jako její rodiče, tuberkulóze. Osudu Zdeňky Havlíčkové a příčinám tohoto „zklamání“ věnovaly své romány dvě autorky, Tereza Nováková (*Maloměstský román*, 1890 – byl to její románový debut) a Růžena Jesenská (*Legenda ze smutné země*, 1907).³ V kontextu našich úvah není podstatná literární kvalita obou románů (*Maloměstský román* nepatří k vrcholným dílům Terézy Novákové, má řadu rysů začátečnické práce, Jesenské román, jak poukázala již dobová kritika, není umělecky zdařilý vůbec). Pokusme se pouze postavit vedle sebe koncepci ústřední postavy v dílech obou autorek a výklad příčin její tragédie.

Pro Novákovou je Zdeňka Havlíčková (v románě Svatava Krovecká) do velké míry obětí národních poměrů: stalo se pro ni osudným, že se jí dostalo nesoustavné a mravně laxní výchovy. Vynikající vlastenecké rodiny, v nichž žila, ze Svatavy vychovaly náročnou a povrchní dívku bez životního ideálu, která se pak zákonitě stala obětí šlechtického hejska. Nováková ukazuje, jak se Zdeňčina silná a temperamentní osobnost dostává na sceně, jak její síla zpláňuje, protože jí svět,

s. 208–225. Zde je také zachycen dobový ohlas tohoto díla. O románu Jesenské viz F. X. Šalda: *Růžena Jesenská, Legenda ze smutné země*, „Novina“ I, s. 25–27;

kteří ji obklopoval, nedovedl nabídnout hodnotný životní program, takový, jaký měl například její otec, po němž zdělila výraznou a nekonvenční osobnost. Otcova legenda ji svazuje a také handicapuje, to, co by lidé tolerovali u jiné dívky, je v jejím případě přímo zločinem.

Nováková se tu vypořádává s mnoha problémy současné vlastenecké společnosti, na kterou dost ostře útočí. Stejně, jako bylo snadné spojit Svatavu Kroveckou z románu se Zdeňkou Havlíčkovou, bylo snadné najít i reálné vzory dalších postav v osobnostech vedoucích představitelů naší politické reprezentace. Protihráčem těchto vlasteneckých prominentů pak je Svatavina babička, matka „buřiče“ Kroveckého, žijící v malém městě v prostředí mravně opravdovém a uchováající ideály zemřelého syna. Na jedné straně je tedy laxnost, odnárodňování, povrchnost a zpanštělost vedoucích představitelů národa, ale také Praha, na druhé straně opravdovost, mravní čistota prostého venkovského prostředí, které je pro Novákovou (stejně jako pro Světlou) nositelem vlastenectví, jež je zároveň synonymem mravní ušlechtilosti. Melodramatický konec románu – Svatavin milenec je synem hraběte, který udal jejího otce a způsobil tragédii celé rodiny –, jen tuto v podstatě romantickou koncepci stvrzuje. Rozuzlení Svatavina osudu nemá vzor v životě Havlíčkovy dcery, ale je příznačné pro rozuzlení románu s tajemstvím, jaké ve svých literárních počátcích psala nejen Světlá, ale ještě ve svých prvních historických prózách i Jirásek.

V románě Růženy Jesenské, která otevřeněji než Nováková přiznává svou inspiraci Zdeňčíným osudem (knihu píše o 17 let později a leckdo z aktérů Zdeňčiny tragédie už nežije), je totožný příběh interpretován z jiného úhlu. Už sám název hodně vypovídá, *Legenda ze smutné země*. Mízi ona naléhavá a zdrcující kritika vlastenecké společnosti – i onen protiklad zkažené Prahy a čistého venkova – a do popředí se dostává konflikt mezi právem na lásku a povinností plnit nadosobní vlastenecké poslání. Zdeňčina tragédie je nazřena jako tragédie člověka octnuvšího se pod lupou společnosti, která sama sice žije dost volně, ale velmi přísně posuzuje život druhého, zejména je-li

tím druhým „dcera národa“, tedy dívka, která má být svým dobrodincům vděčná a přizpůsobit se jejich přáním. Krásná, temperamentní dívka nechce hrát roli památky po národním mučedníkovi. Právo na lásku k člověku, který nespĺňuje představy jejích vychovatelů, hájí. Před pomyslnou vlasteneckou povinností chce volit podle svého srdce a její tragédie je v tom, že jí „smutná země“ toto právo upírá. V tom smyslu je Jesenská – přes evidentní slabiny svého románu a přes to, že nedokáže vypracovat Zdeňčinu psychologii do přesvědčivého detailu, dcerou své doby, typickou představitelkou novoromantického pohledu na roli ženy jak v umění, tak ve společnosti, která se v době, již sledujeme, odehrává.

Největší posun ve vidění ženského příběhu je zřejmý tam, kde autorky sahají k postavám umělkyň. Pro Sofii Podlipskou je postava umělkyně příkladem toho, jak nelze dosáhnout štěstí. V románě *Osud a nadání* (1872) velká zpěvačka dosáhne svého štěstí, až když opustí skvělou dráhu obdivované operní divy. Svými uměleckými ambicemi se vzepřela svému přirozenému údělu, tj. mateřství a manželství, a ani světová sláva jí to nenahradila. Teprve když se provdá za muže, kterého neoslnil lesk jejího umění, ale miluje ji pro ni samu, pro hodnoty jejího laskavého srdce, dosáhne skromného ale plného štěstí. Pro Podlipskou (a mohli bychom uvést i příklad z tvorby Krásnohorské) umělecká je dráha, byť sebe oslnivější, jen epizodou, kterou žena překlene čas, než se jí podaří překonat překážky bránící sňatku s milovaným mužem. Jinak je tomu v modernistické literatuře: jestliže naivní a křehké hrdinky, které pro literaturu objevuje zejména Růžena Svobodová, nenacházejí ze své situace hodnotné východisko a často v životě ztroskotají, postavy umělkyň, výjimečných žen výjimečných osudů, se tu objevují jako vlastně jediné postavy schopné aktivního odporu proti konvenci. Bývají nositelkami nových hodnot, nového vztahu mezi muži a ženami, bourají předsudky, jimiž je žena i mimořádná svazovaná a odkazovaná do prostředí domácnosti, ke kuchyni a dětem. Pro Svobodovou v románě *Milenky* je Emína umělecká dráha

východiskem ze zakletí tradičního ženského údělu, který zlomil její matku a poznamenal i osudy ženy, které se smířily s existencí ve stínu mužů. Není nesnadné vidět v těchto postavách odlesk dobové fascinace výjimečnými umělkyněmi, herečkami a zpěvačkami, jako byla Eleonor Duseová, Sarah Bernhardtová či Ema Destinová. Kupodivu se požadavek vypovídat dílem o svých individuálních prožitcích neprojevil ve vlně konfesních a autobiografických próz: tento typ literární hrdinky sice odrážel dobovou náladu, ale byl vzdálený tomu, jaké životy žily autorky, u nichž se objevoval. Literární fikce se v dané době pečlivě a s velkou opatrností vyhýbala autobiografickým a konfesním textům, a to jak psaných ženami tak muži. Autoři – autorky nespojili požadavek vyjádřit své osobní vnímání světa, svou individualitu s potřebou vyjádřit konkrétní osobní prožitek, psát o sobě a svých osobních příbězích.

V tom směru je ojedinělý text herečky Hany Kvapilové, která se stala ikonou moderního českého dramatu. Je možná důležité, že ho psala autorka, která vlastně literátkou nebyla a která vstoupila do literatury jaksimimochodem, příležitostně, bez ambic: její doménou bylo divadlo, herectví. Text, vzhledem k tomu, že známe okolnosti jejího vzniku, můžeme vnímat jako v podstatě autokomunikační text, v němž vyslovila cosi, co ji trápilo, co musela řešit a k veřejnosti tisku se dostal vlastně jen vlivem příliš nadšené a literaturou zcela zaujaté přítelkyně. Kvapilová v devadesátých letech 19. století napsala několik zajímavých próz, povídka *Jakoby kámen do vody hodil* je nejrozsáhlejší. V roce 1896 vyšla tiskem krytá pseudonymem Mája Z. Povídka vznikla pod vlivem Růženy Svobodové, s níž Hanu Kvapilovou pojilo celoživotní přátelství. Vznikla v době, kdy obě žily ve stísněných hmotných podmínkách a obě snily ctižádostivé umělecké sny. Kvapilová byla živelný vypravěč s vynikající schopností charakteristiky postav. Svobodová ji podporovala ve snaze tuto schopnost, pro herečku tak cennou, využít i literárně. Hrdinkou povídky je umělkyně, zpěvačka Anna, které se podařilo po velmi krušných začátcích vydobýt si

vyčníkající postavení. Je ztělesněním nového typu ženy, která má jasný životní program. Po dlouhém váhání se provdala za básníka, který byl o osm let mladší. Očekává, že v manželství najde především pochoopení, vzájemnou úctu a respekt. Očekávání se však nesplní: ukáže se, že harmonie takto nerovného svazku je křehká a velmi brzy se rozbíjí: manžel ženu urazí svým chováním na večírku u přátel, jistota pevného zázemí a důvěry se rozpadá. Zpěvačka žárlí na mladou ženu, jíž se její manžel dvořil: cítí se ponížena jako žena, nicméně ještě silněji ji zasáhne zjištění, jak snadno zapadne její muž do povrchní a snobské atmosféry salónu. Podnětem k napsání textu byla nepochybně potřeba vyjádřit silnou emoci, text také tuto emoci velmi intenzivně čtenáři tlumočí.

Kvapilové se v její povídce podařilo něco, o co se tehdy autoři spjatí s nástupem modernistické estetiky snažili: vyjádřit intenzivně pocit, emoci, psychofyzickou reakci na emocionální bouři, odehrávající se v hrdinčině nitru. Povídka vznikla, jak jsme již řekli, v polovině 90. let 19. století, kdy se do popředí dostal zájem o citový život člověka. Můžeme mluvit o tematizaci pocitu, tak, jak ji v roce 1890 přináší na evropskou literární scénu norský prozaik Knut Hamsun svým románem *Hlad*. I když *Hlad* k nám pronikl v prvním překladu až v roce 1902, lze říci, že úsilí vyjádřit silnou emoci či intenzivní psychofyzický stav se objevuje v naší próze od začátku 90. let: Šaldova povídka *Analýza*, Karáskovy *Stojaté vody* a další drobnější prózy modernistických autorů jsou toho dokladem.

Proměna „ženského příběhu je spojena s tím, že je těžiště zájmu přeneseno z vnějšího světa do vnitřního světa, do psychologie postavy. Autorky zajímá nejen hrdinčin osud, ale především a v první řadě její prožívání tohoto osudu. U Podlipské, Krásnohorské a do značné míry i u Novákové je prožívání životní krize, jíž jejich hrdinky procházejí, vedlejší: nevěnují mu mnoho pozornosti. Důležité je, jak se vyrovnávají s požadavky vnějšího světa, reprezentovaného rodinou,

společenským okruhem, v němž žijí, veřejným míněním, které na ně klade jisté velmi přesně definované požadavky. Autorky jako Svobodová si nekladou otázku jak obstojí jejich hrdinka před tváří tohoto širšího společenského kontextu, zajímá je, jak obstojí sama před sebou, jak dokáže spojit osobní nároky na život (často mlhavé) s tím, co jí určuje její okolí, obhájit svoji individuální integritu. Lze snad říci, že autorkám v příbězích o zklamaných dívčích snech šlo víc než o emancipačně laděné obžaloby neradostného osudu dívek, obětovaných konvenčním normám, o vyjádření citového života svých postav, shodou okolností především ženských, tedy o to, o co šlo celé mladé literatuře 90. let.

Sledujeme-li témata, jimiž se tehdy zabývalo ženské hnutí u nás i v Evropě, vidíme, že si klade otázky právního postavení ženy, honorování ženské práce a z toho plynoucí jejího sociálního postavení, otázky kontroly porodnosti, pomoci v mateřství, a také prostituce, tedy témata drsnější a existenciálně zatíženější, než jaká se – až na výjimky – objevovala v krásné literatuře. Skleníkový svět literárních hrdinek, řešících co si počít s prázdnotou svých životů, byl tomu na hony vzdálen. Ne tak tomu bylo s jejich autorkami. Na jedné straně máme jejich literární díla, spoluvytvářející fikční svět literatury *fin de siècle*, na druhé straně četná svědectví jejich autentických životů, naznačujících, že svými postoji byly na hony vzdálené svým křehkým a pasivním literárním hrdinkám. Odpoutáme-li se od fikčního světa jejich příběhů a začneme-li listovat v dokumentech, máme docela jiný obraz: byly to ženy energické, tvrdě pracující, překonávající existenční starosti, ale i společenské nepochopení. Fikční svět literatury byl vázán na dobové estetické normy, kterým se autorky nejen podřizovaly, ale spoluvytvářely. Společenské normy, které určovaly život žen ale mnohdy překračovaly, bojovaly o prostor pro sebeuplatnění nejen jako autorky. Příběhy jejich životů, jejich zápasy o sebeuplatnění v různých sférách kulturního a občanského života, byly svým způso-

bem drsnější než příběhy jejich hrdinek: patřily k nim vážné existenční starosti, osobní zklamání, nemoci, a ovšem nepochopení, pomluvy a křivdy. I když jejich neaktivnější hrdinky musely o životní rovnováhu bojovat, nebylo to nic proti tomu, jak se vyvíjely jejich osudy a osudy jejich vrstevnic, činných v jiných oblastech umění: divadelní umělkyně jako herečka Hana Kvapilová a operní pěvkyně Ema Destinová, výtvarnice jako Zdeňka Braunerová a další, dnes už pozapomenuté, prožily životy plné zápasů. Napětí mezi literárním ženským příběhem, formovaným estetickou normou *fin de siècle* a ženským příběhem reálných osobností, je tu zřejmý.

Literatura

Buzková P., 1939, *Přítelkyně. Hana Kvapilová a Růžena Svobodová ve svých dopisech*. Praha.

Černý Fr., 1963, *Hana Kvapilová*. II. doplněné vydání, Praha.

Mourková J., 1975, *Růžena Svobodová*. Melantrich, Praha.

Labyrint ženského literárního světa. Sborník z konference. 2000, Literární akademie, Praha.

Svadbová B., 1986, *Praha a Litomyšl v rané tvorbě Terezy Novákové*, „Česká literatura“ č. 3, s. 208–225.

Štěpánková P., 2006, »Když jdu tak jdu«. *Nezadržitelná Božena Viková-Kunětická*. In: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. SLON, Praha.

Topor M., 2005, *Cestou Luisy Zikové*. „Slovo a smysl“ 3, s. 177–197.

Trochová Z., 1965, *K problematice české prózy 90. let*. „Česká literatura“ 13, č. 6, s. 470–488.

Ztěžklá křídla snů. ženy v české literatuře. 2003–2004, „Literární archiv“, č. 35–36 [Památník písemnictví, Praha].

žena, jazyk, literatura. Sborník z mezinárodní konference. 1996, Ústí nad Labem.

žena umělkyně. Sborník z mezinárodní konference. 2006, Roztoky u Prahy.