

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Anna Pohlová

Irma Geisslová: intimní a veřejná

Irma Geisslová: intimate and public

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí své bakalářské práce, doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D., za podnětné rady, trpělivost a čas, jenž mi při konzultacích a debatách nad prací věnovala. Velký dík patří také panu Jiřímu Dufkovi, jehož zájem o Geisslovou a její texty mě nejen uchvátil, ale také dal vzniknout digitalizovaným, zatím sice soukromým, verzím textů, jež se běžně nacházejí jen v jičínském archivu. Dále bych ráda poděkovala Gabriele Brokešové za ochotu při poskytnutí archivních materiálů.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny. Práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. prosince 2022

Anna Pohlová

Abstrakt

Bakalářská práce nahlíží na dílo Irmy Geisslové prizmatem dichotomie veřejného a soukromého. V teoretické části definuje základní pojmy „veřejné“ a „soukromé“ a rozšiřuje tuto dichotomii o třetí pojem „intimní“. Teoretická část dále představuje dva specifické subžánry deníku, básnický deník a *journal intime*. Ve druhé části jsou komponovány dva portréty autorčiny tvorby, veřejný a soukromý, a práce vrcholí v analýze intimního deníku z roku 1896, jenž se nachází v pozůstalosti Geisslové. Ten je analyzován nejprve z kompozičního hlediska, poté se analýza zaměřuje na tematiku a motiviku. Deník je specifický svou monotematicností, jíž jsou podřízeny veškeré motivy, a na poli soukromé tvorby Geisslové funguje jako do velké míry uzavřený intimní prostor, na němž se ale i přes tuto uzavřenost vyskytují motivy prostupující skrze ostatní soukromou tvorbu.

Klíčová slova: Poezie 19. století, Irma Geisslová, deník, soukromé, veřejné, intimní, ženy

Abstract

This bachelors thesis looks at the work of Irma Geisslová through the lens of dichotomy “public“ vs. “private“. The theoretical section defines those essential terms, “public“ and “private“, and then extends the dichotomy with third term, “intimate“. The theoretical section then introduces two specific subgenres of the diary, poetic diary and *journal intime*. Second part of the thesis aims to create two portraits of Geisslová’s work, public and private, which are followed by analysis of Geisslová’s intimate diary from 1896. The analysis focuses on composition, themes and motifs of the diary. The diary is unique in its monothemacity, to which all the motifs are subordinated to. Additionally, although the diary is mostly isolated from other private work, it contains motifs that permeate both the private work and the diary.

Key words: Poetry of 19th century, Irma Geisslová, diary, public, private, intimate, women

Obsah

1	Úvod	7
2	Veřejné, soukromé a intimní	9
2.1	Veřejné vs. soukromé	9
2.2	Veřejný muž a soukromá žena	10
2.3	Soukromé a intimní	12
3	Deník	14
4	Veřejná Geisslová	17
4.1	Nadějná začínající autorka	17
4.2	Prozaička a „provinční veršotepkyně“	20
4.3	Česká prokletá básnířka	23
4.3.1	Současný obraz Geisslové	24
5	Soukromá Irma	26
5.1	Korespondenční přítelkyně	26
5.2	Soukromá básnířka	28
6	Analýza intimního deníku 1896	31
6.1	Lyrický subjekt a jeho milenec	33
6.2	Stydlivá, platonická láska	34
6.3	Prostupování motivů skrze soukromou tvorbu Geisslové	36
7	Závěr	38
8	Seznam literatury	40

1 Úvod

Diskusi o podvojnosti tvorby Irmý Geisslové (1855–1914) otevírá ve 20. století Ivan Slavík, jenž ji zpětně přiřazuje k literárnímu směru predekadence a ukotvuje tak její místo v literární historii. Odmítá se spokojit s kategorizací Geisslové jakožto druhořadé básnířky a autorky železniční prózy, a spatřuje v ní (pre)dekadentní básnířku, jejíž „básnické gesto je tehdy u nás bez obdoby“ (Slavík 1971: 12). Její tvorbu dělí na *Imortely* a jim podobnou poezii, jež objevuje v pozůstalosti a v níž spatřuje velkou hodnotu, a na tvorbu, jež Geisslová dále publikovala za svého života.

Bakalářská práce nahlíží na dílo autorky prizmatem dichotomie veřejné–soukromé a vrcholí v analýze intimního deníku z roku 1896. Pohled, jakým by bylo vhodné v práci na dílo Geisslové nahlížet, se v průběhu fáze rešerše velmi měnil a od prvotního konceptu prozkoumat predekadentní prvky v poezii Geisslové vykrytalizoval až v současnou podobu. Jedním z cílů, jež si práce klade, je návrat k samotným textům Geisslové, jakkoliv základně se tento přístup může jevit. Shledali jsme totiž, že současná reflexe díla Geisslové se do velké míry odvíjí právě od výzkumů Ivana Slavíka, který má na zkoumání tvorby Geisslové zásadní podíl, ale nahlíží na její dílo velmi zúženou optikou. Proto, přestože z výzkumů Ivana Slavíka nutně musíme vycházet, se od nich snažíme do jisté míry distancovat a vrátit se k dobovým kritikám a časopiseckým textům Geisslové bez zatížení Slavíkova pohledu.

Samotnou bakalářskou práci dělíme na tři části. V první, čistě teoretické, vymezujeme základní pojmy „veřejné“ a „soukromé“ a přidáváme třetí pojem, „intimní“. Ten nejprve stručně definujeme z hlediska sémantiky a etymologie, poté na něj nahlížíme interdisciplinárně skrze psychologii. Základní pojmy zde vymezujeme do takové míry, aby byly přínosné pro bakalářskou práci. Jsme si vědomi toho, že každému z pojmů by mohl být mohl být věnován větší prostor a pojmy by mohly být dále problematizovány.

V teoretické části se dále zabýváme žánrem deníku, respektive zkoumáme dva jeho subžánry: básnický deník a *journal intime*. V obou typech se snažíme najít teoretickou oporu pro vlastní analýzu deníku Geisslové. Básnický deník volíme z důvodu formální stránky deníku Geisslové, *journal intime* pak z důvodu, že je to žánr vlastní ženám 19. století, přestože jsou jiné proveniencie než Geisslová. Předpokládáme, že nám prozkoumání těchto dvou specifických typů deníku vytvoří dostatečná teoretická východiska pro samotnou analýzu deníku.

Cílem druhé části práce, jež je semi-teoretická, jelikož zde vycházíme ze Slavíkových výzkumů, ale zároveň zde zkoumáme samotné texty autorky, je vytvořit dva portréty tvorby Geisslové. Nevěnujeme se zde životopisným datům Geisslové, jelikož tuto látku považujeme

již za dobře zpracovanou, například v monografii Hofmanové. Tvorbu Geisslové se snažíme zachytit v její šíři a mnohosti, nezastavujeme se ale u podrobnějších analýz a interpretací všech představovaných textů. Kapitoly kopírují základní pojmy teoretické části, proto se nejdříve zastavujeme u veřejné tváře Geisslové, mapujeme jednotlivá tvůrčí období a kapitolu uzavíráme Slavíkovými výzkumy, jež ústí v současnou reflexi díla Geisslové. Kapitola *Soukromá Irma* mapuje autorčinu korespondenci se Sofií Podlipskou (1833–1897) a na příkladu Emily Dickinson je zde představován specifický typ autorky, *private poet*.

Všechny předchozí části jsou přípravnou fází pro samotnou analýzu deníku, jenž si Geisslová vede v roce 1896. Na něj nazíráme jako na intimní text, vrchol soukromí Geisslové, do nějž ale zasahuje i pojem „veřejného“, jelikož se zde vědomě vymezuje vůči veřejné společenské poptávce na tvorbu.

Klademe si za cíl prozkoumat texty deníku, jejich motivy a témata. Předpokládáme, že motivy prostupují skrze texty soukromého charakteru Geisslové a že díky různé míře soukromosti se na ně nazírá vždy jinou optikou a jsou uváděny do jiných souvislostí.

2 Veřejné, soukromé a intimní

2.1 Veřejné vs. soukromé

Řecké *polis* a *oikos*, domov a ulice, obývací pokoj a vlastní ložnice: koncept dvou oddělených sfér, dichotomie „veřejného“ a „soukromého“, sahá až do antiky a funguje jako elementární pořádací princip ve všech známých společnostech (Elshtainová 1999: 21). Toto dělení tvoří z člověka „podvojnou bytost“, tedy někoho, kdo na dvou oddělených místech hraje rozdílné role a provádí různé aktivity (Elshtainová 1999: 23). Spíše než jako dvě instituce si tuto polaritu můžeme představit jako „dvě polohy existence“ (Havelková 1995: 25).

Dle Elshtainové si tuto podvojnost lidské bytosti osvojují díky schopnosti pociťovat vinu a stud (1999: 24). Stud a jeho zkušenost pak v člověku vyvolává potřebu represe určitých vzorců chování ve veřejné sféře. Romantická filosofie veřejnou sféru asociuje s konformitou a falešností, naopak na soukromou sféru, v níž, v souladu s definicí výše, k žádné korekci vlastního chování nedochází, nazírá jako na prostor dominovaný autenticitou a intimitou.

Michael Warner ve své studii *Public/Private* poukazuje na to, že na tyto dvě sféry nemůže být nahlíženo pouze jako na dvě plochy, jež lze na mapě jasně, například barevně, rozlišit. Nejedná se totiž pouze o prostorovou distinkci, jedná se o hierarchii, v níž ne každý má přístup do obou sfér¹. Konstatuje, že existovat ve veřejné sféře je privilegium, které vyžaduje represí či filtrování chování, na něž je nahlíženo jako na soukromé (Warner 2014: 359).

Warner tyto dva základní pojmy dále „problematizuje“ a demonstruje, že, přestože si pojmy člověk osvojuje spolu s dalšími opozity (aktivní–pasivní či nahoře–dole), ne vždy a ne ve všech kontextech se tyto pojmy mohou vymezit a definovat pouze vůči sobě navzájem. „Soukromé“ bylo nejdříve vnímáno pouze jako negace „veřejného“, vlastní autonomní význam získalo až sekundárně. V současných diskusích spolu tyto dva pojmy mohou v jednom kontextu soupeřit, v jiném se mohou doplňovat (Warner 2014: 363). Na prolínání pojmů a nejasnost jejich definice poukazuje i Tinková:

„Je ostatně zjevné, že dichotomie soukromého a veřejného slouží jako model poměrně volný [...] Nejasné je u různých autorů a autorek již samostatné užívání ‚veřejného‘ a jeho ‚dostupnosti‘ – je to přístup k politice, k veřejným úřadům, mínění; tisk, kluby, sousedství, ulice – prostě ‚svět za dveřmi‘? Je ‚soukromé‘ to, co se dá dělat doma, i když člověk zůstává v kontaktu se širším světem (obchod, korespondence)?“ (Tinková 2008: 462).

¹ Muž náleží do obou sfér (přestože dominuje jednu z nich), ženám dlouho náleží přístup pouze do jedné z nich (viz další kapitola).

Tuto nejasnou hranici a prolínání veřejného a soukromého sledujeme v průběhu celé bakalářské práce – deník jako žánr stojí na pomezí veřejného a soukromého; ze soukromých textů se prostředkem posmrtné publikace stávají texty veřejné.

V neposlední řadě ve své studii Warner ukazuje, jak úzce jsou pojmy „veřejné“ a „soukromé“ spjaty s pojmy „maskulinní“ a „femininní“ – obývání veřejného prostoru jako něco veskrze maskulinního, feminita úzce spojena s „vyjadřováním soukromých pocitů“ (Warner 2014: 360). Argumentuje, že pokud muž ve veřejné sféře praktikuje něco, co náleží do soukromé sféry, neubírá mu to na maskulinitě. Naopak na ženy, jež aktivně vstupují do veřejného prostoru, a chovají se tedy v rozporu s dichotomií žena–soukromé/muž–veřejné, může být kvůli tomuto činu nahlíženo jako na maskulinní (Warner 2014: 360).

2.2 Veřejný muž a soukromá žena

Tradice „veřejného muže“ a „soukromé ženy“ se nastoluje a upevňuje na přelomu 18. a 19. století. Přesto, že je tato genderová polarizace soukromého a veřejného neustále zpochybňována, se ukazuje jako něco hluboce zakořeněného – a to do takové míry, že se i dnes může jevit jako něco „přirozeného“ či „nadčasového“ (Tinková 2008: 458). Muž z uzavřeného, soukromého prostoru domova odchází každý den ven, do otevřeného veřejného prostoru, kde vykonává placenou práci, žena v soukromém prostoru domova zůstává, stará se o děti a domácnost, a provozuje tak práci, za níž nedostává mzdu.²

Již výše ukazujeme, že na hierarchickém poli má ne každý přístup do obou sfér, to samé platí i o tom, kdo se může ve veřejné sféře zapojovat do diskurzu. Elshtainová označuje ženy západních dějin za „populaci umlčenou v aréně veřejné řeči“ (Elshtainová 1999: 29). Warner ale ve své studii ukazuje, že ženy byly v mnohých dějinných obdobích přítomny v obou sférách a veřejnou sféru ovlivňovaly do mnohem větší míry, než se na první pohled jeví – například skrze pomluvy (2014: 369). Toto tvrzení ale nijak nevyvrací spjatost ženy a soukromí, spíše potvrzuje Warnerovu výše zmiňovanou tezi o častém splývání hranic těchto dvou sfér.

Hospodářské a společenské změny po roce 1848 si v českých zemích žádaly proměnu dívčí výchovy a vzdělání. Jednalo se ale o proměnu postupnou, jejíž proces není možné označit za „krátkodobý ani bezbolestný“ (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 8). Ještě na začátku 60. let 19. století byl za doménu ženy stále považován domov a rodina, a „obraz ženy jako hospodyně a paní domu, manželky a matky nebyl od dob Magdaleny Dobromily Rettigové nikdy zásadně zpochybněn“ (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 10). To je výchozím

² Zde samozřejmě dochází k zjednodušení, jelikož tento model je platný primárně pro středostavovskou měšťanskou ženu a její rodinu, ženy z nižší třídy pak čelí tzv. „dvojímu břemenu“, kdy se od nich očekává, že budou vykonávat placenou práci a zároveň neplacenou práci doma, na níž se ve většině případech jejich partner podílí minimálně.

zázemím Geisslové, přestože za jejího života sledujeme značný posun žen z uzavřeného prostoru domova ven – do ženských spolků, do literatury a na akademickou půdu (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 12). Proces angažování žen v politice byl ještě ve velkých počátcích, ženy „za oblast svého zájmu politiku do konce 19. století nepovažovaly“ (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 89). V článku *Sluší-li ženám míchat se do politiky*, jenž je „jeden z prvních, v němž se o politickém působení žen vůbec hovoří“ (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 89), spatřuje Irma Geisslová úděl ženy v politice úzce spjatý s vlastenectvím a mateřstvím. Vlastenecká žena má vychovávat „samostatné, rázné muže, politicky odchované“ (Geisslová 1878: 99), jelikož „nejčestnější povinností a nejvyšším úkolem ženy je vychovatelství“ (Geisslová 1878: 100). Není tedy žádoucí, aby se ženy politice stranily, a základní politický rozhled je dokonce nutný, jelikož matka doma synovi doplňuje vzdělání a klade důraz na vlastenectví. Důležitým aspektem ale zůstává, že zájem ženy o politiku by neměl být překážkou v oblasti jejího primárního zájmu a povinností – být dobrou hospodyní a matkou: „Kdyby hospodyně v kuchyni rozložila si noviny a nechala oběd se připálit jedině proto, aby již zvěděla, jak ministerská krise v té či oné zemi dopadla, zasloužila by právem nelibosti mužovy“ (Geisslová 1878: 98).

První ženské spolky na našem území vznikají na přelomu 60. a 70. let 19. století a poskytují ženám nejprve možnost vzdělávat se v „prakticky využitelných“ činnostech³, již přispějí k blahu rodiny (Bahenská, Heczková, a Musilová 2010: 12). Pomalu se ale těžiště aktivit ženy přesouvá z domova do veřejného prostoru.

Jedním z nejdůležitějších témat při řešení ženské otázky v českých zemích byla výchova a vzdělání dívek, v následujících odstavcích stručně mapujeme zásadní změny, jež vrcholí umožněním přístupu žen k akademickému vzdělání.

V roce 1869 situaci ženského vzdělání zásadně ovlivňuje Hasnerova reforma, která se týká povinného vzdělání od mateřské po střední školu a prodlužuje povinnou školní docházku až do 14 let. Školy se emancipují od evangelické církve, dochází ke kvalitnější vzdělání učitelů, a jednotnějším osnovám – dívky se nemají učit pouze ruční práce, osnovy mají být pro dívky i chlapce jednotné. V 60. letech také vznikají vyšší dívčí školy a v roce 1865 Průmyslová škola dívčí v Praze (Lenderová 2017).

Díky Spolku pro ženské studium Minerva Karolíny Světlé vzniká v roce 1890 nejstarší dívčí gymnázium v Rakousku-Uhersku – gymnázium Minerva. V Národních listech vychází

³ například Ženský výrobní spolek český měl ženy vzdělat do takové míry, aby byly schopné se samy uživit a postarat se o své děti – viz Bahenská, M. (2005). *Počátky emancipace v Čechách: Dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*. Libri.

téhož roku *Vzdělanstvu českému!*, článek, v němž je představeno gymnázium a jeho cíle. Provolání je opatřeno podpisy českých vzdělavců na podporu této instituce – mezi nimi podepsána i Irma Geisslová.

Téhož roku vychází i *Petice českých žen k Rakouské radě říšské*, jež si žádá možnost studia žen na filosofických a lékařských fakultách. Tyto požadavky jsou naplněny v polovině 90. let 19. století.

Moldanová ve své studii pozoruje tendenci českých spisovatelek 19. století, jež se uchylují k „obětování“ své tvůrčí činnosti k tomuto vyššímu ideálu, a svou tvorbu zasvěcují převážně osvětové činnosti a vzdělávání dívek.⁴ Dle Moldanové u Irmy Geisslové ale „nad úkolem sloužit každodenní práci vlasti a ženskému vzdělání začíná dominovat potřeba sebevyjádření“ (Moldanová 2004: 176). To je tvrzení, jež nemůžeme přijmout bez větší reflexe autorčiny tvorby. Není tomu totiž tak, že by Geisslová „volně“ tvořila na všech rovinách svého díla; publikuje i mnoho didaktických článků, v nichž rozebírá například úlohu práce v životě ženy, tvoří poezii a prózu pro dětské publikum. Na druhé straně ale existuje její „osvobozená tvorba“: nepublikovaná poezie, soukromý deník a korespondence s Podlipskou. Obě tyto roviny zde postupně zkoumáme.

2.3 Soukromé a intimní

S výrazem „intimní“ operuje práce již v samotném názvu, proto je nutné se u něj zastavit a obdobně, jako tomu bylo se základními pojmy „veřejné“ a „soukromé“, ho vymežit. Na rozdíl od pojmů, kterým se věnuje první a druhá kapitola, se tento pojem přímo neúčastní žádné „velké dichotomie“, přesto je ale implicitně součástí této debaty, skrytý pod pojmem „soukromé“.

České slovníky se ve vysoké míře shodují v tom, co slovo intimní znamená. Definují ho jako důvěrný, (úzce) soukromý či tělesně nebo sexuálně blízký. Slovník spisovné češtiny pak tento výčet obohacuje ještě o milostný. Z etymologického hlediska spatřuje Český etymologický slovník původ slova v latinském *intimus*, tedy nejvnitřnější.

V psychologii⁵ se intimita spojuje s pojmem sebeodhalování a je úzce provázána se sexem a sexualitou. Sebeodhalování spatřují Haubertová a Slaměník jako důležitou složku

⁴ Moldanová jako příklady uvádí Karolínu Světlou, Elišku Krásnohorskou a Terézu Novákovou, které jsou všechny středem „vzdělávacích akcí“ zřizovanými ženskými spolky a později i gymnáziem Minerva či moravským lyceem Vesna (Moldanová 2004: 176).

⁵ Důležité místo má intimita také v behaviorální psychologii, kdy Erik Erikson ve své stati *Osm věků člověka* vytyčuje osm důležitých fází vývoje jedince, přičemž v každé fázi se jedinec dostává do určitého konfliktu mezi dvěma tendencemi – rozuzlení tohoto konfliktu pak ovlivňuje chování člověka v pozdějším věku. V šesté fázi, kterou Erikson zasazuje do rané dospělosti (20–25 let) konflikt představuje intimita vs. izolace. Erikson říká: „Je připraven (mladý člověk) pro intimitu, tj. pro schopnost odevzdat se konkrétním citovým vztahům v partnerství a vyvinout etickou sílu vytrvat v takových odevzdáních [...] Vyhnut se takovým zkušenostem pro strach ze ztáty vlastního ‚já‘ může vést k hlubokému pocitu izolace [...]“ (Erikson 1995: 15). Pokud člověk v rané dospělosti nedokáže navázat intimní vztah, spatřuje Erikson nebezpečí izolace, tedy tendence vyhýbat se všem vztahům, které

intimity, přičemž se jedná o „otevření vstupu do zcela privátní zóny jedince“ (Hubertová & Slaměník 2013: 9). Člověk vědomě sděluje druhému člověku či partnerovi informace o sobě samém, čímž dává svému partnerovi najevo důvěru (Hubertová & Slaměník 2013: 10). Intimita a sex, nebo sexualita, spolu stojí v těsné provázanosti – přesto ale nemůžeme intimitu podmiňovat sexualitou, ani naopak podmiňovat sexualitu intimitou. Samotný sex, zvláště pak náhodný, nutně nevede ke vzniku intimity, a zároveň „existuje mnoho hluboce intimních vztahů, které nezahrnují žádný sexuální kontakt mezi partnery“ (Hubertová & Slaměník 2013: 10).

Zjednodušeně můžeme říct, že intimita je specifický typ sociální interakce, „jež se vyznačuje sdělováním nejnaternějších prožitků, myšlenek, názorů, tužeb a přání provázených vzájemnou důvěrou“ (Hubertová & Slaměník 2013: 10). Je to interakce založená na vzájemném sebeodhalování, jež ústí v pocit blízkosti a vzájemné závislosti (Hubertová & Slaměník 2013: 11).

S pojmem „intimní“ se dále pojí s literární termíny *journal intime*, jemuž se podrobněji věnujeme v následující kapitole, a intimní lyrika.

Tu Josef Peterka v Encyklopedii literárních žánrů definuje jako lyriku „vyjadřující veřejnosti skrytý, soukromý svět niterných prožitků“ (Peterka 2004: 287). Odlišnost její subjektivnosti od subjektivnosti, jež lyrice standardně náleží, spatřuje ve „specifickém zaměření na ‚básníkovo‘ soukromí v okruhu primárních vztahů“ (Peterka 2004: 287). Lyrický subjekt promlouvá v první nebo druhé osobě singuláru a v promluvě připomínající vnitřní monolog oslovuje sebe, nebo sobě blízkou osobu (milenu, rodiče, dítě). Tematickými variantami jsou lyrika milostná, rodinná a existenciální, a mezi typické formy intimní lyriky se řadí píseň, deníkový záznam, autoportrét, dopis či elegie.

Pokud se tedy v práci mluví o intimním, případně o intimní Irmě Geisslové, o čem se mluví? S oporou slovníkových definic pracujeme s intimním jako s dalším stupněm soukromého. Jak bylo ukázáno výše, hranice a definice veřejné a soukromé sféry je nejednoznačná, lišící se v kontextech, v nichž o ní hovoříme. Pokud by mělo být „intimní“ zařazeno někde na pole této dichotomie, kategorizujeme ho jako podmnožinu soukromého. Tudíž pokud v práci získává básnický deník Geisslové přívlastek intimní, jedná se o soukromé texty velmi důvěrného, často milostného charakteru.

vyžadují intimitu (Erikson 1995: 17). Proč zde ale tuto interdisciplinární odbočku činíme? Pokud bychom chtěli nahlížet na dílo Geisslové – či na samotnou osobnost Geisslové – skrze behaviorální psychologii, pravděpodobně shledáme, že tento konflikt v případě Geisslové nebyl rozuzlen ve prospěch intimity, a ve vztazích proto dochází k izolaci.

3 Deník

Specifičnost deníku na poli výše představené dichotomie představuje fakt, že primárně má deník fungovat jako ryze soukromý žánr, přesto ale vstupuje do veřejné sféry a v moderním kontextu si na knižním trhu vydobývá pozici v oblasti krásné literatury. Deník, spolu s rukopisnou pozůstalostí, biografickým dokumentem či prostými zápisky, patří mezi texty, které si „podle pravidel nečiní nároky být výsledným samostatným literárním dílem“ (Greibeníčková 2015: 22). Přesto, jak ukazuje Roman Jakobson v *Co je poesie?*, mohou tyto texty fungovat jako svébytný básnický text, jenž je schopen uvolňovat poetické kvality (Greibeníčková 2015: 22). Grebeníčková dále ukazuje, že nejprve deník fungoval jako „pomocný materiál pro studium literárního badatele“ či pouze jako „dodatek k dílu“ (Greibeníčková 2015: 22).

Vladimír Křivánek ve své stati *K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků* charakterizuje specifický typ deníku: básnický deník. Křivánek cituje Jakobsona a básnický deník označuje jako „čistý l'art pour l'art, [...] básnictví pro básníka“ (1999: 73). Zda byl deník psán s myšlenkou publikace, považuje za bezpředmětné:

Z našeho hlediska je nepodstatné i to, zda takovýto deník vznikl se záměrem oslovit potenciální čtenáře, nebo zda byl psán pouze pro privátní potřeby [...] ale faktem, že byl deník vydán (autorem nebo editorem), se stává literárním dílem, vstupuje do procesu komunikace a je součástí literárního tržiště. Jako k literárnímu dílu k němu musíme také přistupovat (Křivánek 1999: 75).

Kalivodová posouvá toto tvrzení ještě o kus dál, když píše, že „již akt psaní předurčuje čtení“ (2010: 31), a nepodmiňuje tak recepci díla nutností publikace – což bude pro tuto práci důležité, jelikož pracuje s básnickým deníkem, který jako celek nikdy řádně publikován nebyl.

Dle Křivánka je poetika básnického deníku založena na několika charakteristických znacích. V první řadě je tomuto typu deníku vlastní subjektivita: příznačné je užívání ich-formy, jež ale může být zastoupena například fiktivní dialogičností. V návaznosti na subjektivitu uvádí Křivánek, že básnický deník vytváří „zvláštní intimní prostor“ (1999: 76), v němž je místo na různé detaily privátního či sexuálního charakteru, jež se prolínají s každodenností. Jako vůdčí téma zde spatřuje „subjektivně zachycené drama lidské existence“ (Křivánek 1999: 77). Deník se také vyznačuje zvláštním zacházením s časem a svou atemporálností vytváří „zakonzervovanou přítomnost“ (Křivánek 1999: 76).

Z hlediska kompoziční výstavby je pro básnický deník typické aditivní řazení záznamů a „konstruktivní postup eliptický“ (Křivánek 1999: 76), jenž odráží pisatelovu selekci toho, co

„zapisuje a co naopak nechává upadnout do věčného zapomnění“ (Křivánek 1999: 76). Po kompoziční stránce je také zajímavá neuzavřenost struktury při samotné tvorbě – autor nemůže vědět, kdy bude deník končit a jak se bude jeho tvorba ubírat. Pokud je ale deník publikován a dostává se do ruky čtenáře, nastává zajímavá situace:

„[...] pokud je deník přerušen smrtí a text zůstane neuzavřenou otevřenou strukturou, vzniká zde na straně čtenáře dramatická ironie, situace, kdy čtenář zná na rozdíl od subjektu podstatný kompoziční prvek díla, byť nezáměrný“ (Stejskalová 2016: 23).

Druhý, pro tuto práci stěžejní, specifický typ deníku spatřujeme ve francouzské literární tradici na počátku 19. století. Jedná se o deník označovaný jako tzv. *journal intime*. Ve stati *Women and Diaries: Gender and Genre* Valerie Raoul⁶ charakterizuje jeho poetiku a zkoumá jeho silné genderové zatížení.

Raoul ukazuje, že (francouzské) ženy 19. století byly odrazovány od veřejné literární produkce a bylo pro ně vyhrazeno „neproduktivní“ soukromé⁷ psaní, které nijak nezasahovalo do jejich ženských povinností.⁸ Bylo tedy časté, že si ženy vedly deník v období tranzice z dítěte-dívky do ženy-manželky, ale jakmile se staly manželkou, toto „neproduktivní“ psaní se stávalo nežádoucím, jelikož jim zbytečně ubíralo čas, a navíc žena neměla mít před svým manželem žádná tajemství, jež by mu nemohla sdělit a psala je místo toho do deníku. Ukazuje se tedy, že francouzské ženy, jejichž deníky byly posmrtně publikovány, byly buď neprovdané či nemohly se svým manželem nějaký delší čas komunikovat (Raoul 1989: 59).⁹

Pro vymezení poetiky *journal intime* užívá Raoul komparace s žánrem autobiografie. Autobiografii sleduje jako životní příběh adresovaný publiku, kdežto *journal intime* jako prostor, jenž je, alespoň původně a primárně, určen pouze autorovi či autorce. *Intimiste*¹⁰ na tomto prostoru vytváří „trojí sebeprojekci“: je zároveň autorem, literární postavou i čtenářem (Raoul 1989: 60).¹¹

⁶ Vycházející zde mimo jiné z výzkumů Beatrice Didier.

⁷ Raoul ukazuje, že paradoxem tohoto soukromého psaní, respektive soukromého deníku tohoto typu, je podmínka, že aby zůstal plně soukromý, neměl by být zachován, a tedy nikdy čten (Raoul 1989: 58).

⁸ Pokud přijmeme tezi, že deník Geisslové funguje jako prostor, v němž se může emancipovat od dobové poetiky, vytváří se tu zajímavá cykličnost. Lenderová mapuje deníky a korespondenci jako první písemné památky žen, Raoul zde ukazuje, že pokud chtěla být francouzská žena 19. století literárně činná, uchýlovala se k vedení deníku. Cyklicky se tu navracíme k prvním písemným památkám, jejichž soukromé médium poskytuje ženám možnost (relativně volně) tvořit. Více k prvním písemným památkám viz Lenderová, M., Kopiczková, B., Burešová, J., & Maur, E. (2009). *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*. NLN, Nakladatelství Lidové noviny.

⁹ Geisslová naplňuje představu o modelové autorce *journal intime*: je neprovdaná a touto pomyslnou tranzicí vlastně nikdy neprojde – pokud jako důležitý mezník v přerodu z dívky do ženy chápeme manželství.

¹⁰ Můžeme překládat jako „autor, jenž si za svůj námět bere své nejintimnější, nejtajnější pocity“.

¹¹ Dále ukazuje, že tuto trojí projekci můžeme spatřovat i prizmatem freudiánské psychologie jako ego/id/superego, nebo více generickým psychologickým modelem dítě/matka/otec.

Jako hlavní konflikt, z něhož pramení témata probíraná v *journal intime*, se jeví rozpor mezi láskou (rodina, reprodukce, sebezapření) a prací (svět venku, produkce, sebepotvrzení/ujistění) (Raoul 1989: 61).

4 Veřejná Geisslová

Veřejný obraz Geisslové se v průběhu literární historie proměňuje od nadějně začínající autorky, přes prozaičku píšící železniční novely až po predekadentní básnířku, které byla upřena sláva. Tato kapitola si klade za cíl charakterizovat každé z těchto „tvůrčích období a představit výzkumy Ivana Slavíka, jenž do velké míry ovlivnil obraz Geisslové, jaký je dnes přístupný nejen literárněvědnému prostředí, ale i v laické veřejnosti.

4.1 Nadějná začínající autorka

Geisslová vstupuje do veřejného literárního prostoru během svého prvního pražského pobytu (1868–1874). Svě první básně publikuje jako začínající devatenáctiletá autorka v časopise *Lumír*, kam je doporučuje Jan Neruda (1834–1891). Ve stejném období ji otec přivádí do Ženského výrobního spolku Karolíny Světlé, ve snaze podpořit její literární ambice a seznámit ji se soudobými literáty, primárně s redaktorkou *Ženských listů*, Eliškou Krásnohorskou (1847–1926). Díky vazbám na spolek se může Geisslová dále sebevzdělávat, jelikož jí jsou zasílány *Ženské listy*, může si půjčovat knihy ze spolkové knihovny a od členek jsou jí přislíbeny rady v jejích literárních krocích (Hofmanová 2005: 7).

Krásnohorská toto setkání s Geisslovou reflektuje v posmrtně vydané vzpomínkové knize *Co přinesla léta*. Geisslovou zde vykresluje jako velmi tichou a introvertní mladou dívku, v níž ale její otec spatřuje velký literární talent a snaží se jí poskytnout co nejlepší zázemí, jenž by tento talent dále rozvíjelo.¹² Vzpomínka Krásnohorské také zachycuje rozhovor mezi členkami:

„Co vás napadá slečny! To není ostýchavost ani nešťastná láska, ale těžké živobytí to je! Ta dívka je utahaná, udřená! Což jste si nevšimly, jaké má upracované ruce? [...] Ta by musila dělat zázraky, aby při takové robotě ještě studovala a spisovala!“ (Hofmanová 2005: 8).

Rozhovor tematizuje skutečnost, že žena má možnost realizovat se ve sebevzdělávání či nějaké umělecké činnosti až druhotně, po tom, co byly splněny povinnosti v domácnosti a rodině. Geisslová jako nejstarší dcera v rodině přebírá po úmrtí matky její roli, což značně komplikuje její výchozí pozici na cestě stát se spisovatelkou. Přesto ale v průběhu svého života, jakkoliv je

¹² Geisslová je ukázkovým příkladem ženy 19. století, jíž se dostalo vzdělání a vstupu do intelektuálního prostředí díky otci. Při pobytu v cizině Jan Geissl učí své děti sám doma a vede je k českému vlastenectví. Mimo to se snaží každé ze svých dětí vést k nějaké kreativní činnosti – sestra Emilie se věnuje hře na klavír a v dospělosti vede soukromou klavírní školu, bratr Jan se věnuje hře na kontrabas, později působí jako profesor ve Strassburku (Hofmanová 2005).

zaneprázdněna péčí o druhé, kontinuálně, téměř až grafomansky tvoří – jak dodává Krásnohorská: „A zázraky přece Irma dělala“ (Hofmanová 2005: 8).

Geisslová se stává pravidelnou přispěvatelkou do časopisu *Lumír*, publikuje do *Květů*, *Osvěty*, *Světozoru* a dalších periodik. V roce 1879 vydává svou první básnickou sbírku, *Imortely*¹³. Pesimisticky laděnou sbírkou rezonují pocity ze smrti matky, odcizení se své rodné vlasti a touha po nebytí. Sbíрка je členěna do šesti oddílů: *Písně*, *Květy z matčina hrobu*, *Otčině*, *U vesmíru*, *Na ztracených cestách* a *Propast*. Martin Hrdina o její prvotině říká, že „kreaci Geisslové můžeme interpretovat jako uměleckou realizaci dobových představ o nejvyšším stupni pesimismu.“ (Hrdina 2017b: 193) V oddílu *Květy z matčina hrobu* například čteme: „Ó kterak toužím s větru dechem splynout / a odletět v zem želané své vlasti / tam na hřbitov, jež žluté kryje chrastí / a podál hrobu tvého, matko, zhynout“ (Geisslová 1879: 24).

Zprávu o jejím debutu podávají *Národní listy*¹⁴, jež její básně charakterizují jako „pravé sensitivity, plny živého citu a přirozené reflexe“. Upozorňují však čtenáře na „opravdovou hloubku“ básní, jež by mohla překvapit čtenáře, který sledoval její básně publikované časopisecky, jež se vyznačovaly „rozmarným tónem“.

Dobová literární kritika autorčinu sbírku přijímá ambivalentně, pro účely práce zde reflektujeme kritiky Elišky Krásnohorské a Jana Nerudy. Na tyto kritiky se zaměřujeme z důvodu, že Krásnohorská i Neruda oba hráli klíčovou roli na počátku spisovatelské dráhy Geisslové. Oba byli podporou a zasadili se o to, aby Geisslová tvořila – Krásnohorská ji vítá v Ženském výrobním spolku, Neruda v *Lumíru*.

Krásnohorská v *Ženských listech* spatřuje po formální stránce básní naplnění jejích požadavků na básnickou tvorbu a oceňuje zejména pečlivost, lehkost formy a „jemně vypracovanou formální vytríbenost“ (Krásnohorská 1880: 23), s nimiž Geisslová své básně komponuje. Ve své stati také reflektuje, co je Imortelám vyčítáno – přehnaná pesimističnost, temné ladění a světabol mladé autorky. Ani v tomto případě však není ke Geisslové přehnaně kritická; „smuteční tón“ básní nepopírá, osvětluje jeho původ ve smrti matky a konstatuje, že „nám ovšem nenáleží činiti se soudci jejích citů“ (Krásnohorská 1880: 24). V závěru jako by se obracela na samotnou Geisslovou a snažila se ji povzbudit:

„[...] Tím více snahy může poetka naše věnovati vnitřnímu rozhojnění a všestrannějšímu proniknutí básnických látek, anať ve formě básnické obtíži nenachází, a kdyby se jí naskytly, dovednou uhlazeností svou je překoná.

¹³ v prvním vydání psány jako *Immortelly*

¹⁴ Literatura a umění. (1879). *Národní listy*, 19(298), 3.

A nebudiž jí nadále výčitkou ten z písní jejích vyznívající stesk, anť je výplodem skutečného života a pravdivého, pravou bolestí rozechvělého citu. S očekáváním jasným a nadějným hledíme příštímu jejímu vývinu vstříc, uvítavše ji v říši poesie co povolanou příchozí“ (Krásnohorská 1880: 24).

Paradoxně větší kritičnost spatřujeme v *Osvětě*, ve stati Jana Nerudy. Slova „paradoxně“ zde užíváme z důvodu, že se Neruda zásadně podílel na vydání sbírky; doporučil ji nakladateli a aktivně vstupoval do procesu vydání – mimo jiné docházelo ke konzultaci, jaké básně má Geisslová zařadit.¹⁵ Z této jeho podpory, i z jeho textu v *Osvětě*, je patrné, že básně považuje za cenné a Geisslovou za talentovanou. Přesto ale básním a, jak se zdá z jeho textu, hlavně básnířce vyčítá nedozrálou. Poukazuje na mládí autorky a konstatuje, že básně „rovněž nejsou zrcadlem ducha ve všech směrech dozrálého, v názorech ustáleného, cílů si zcela vědomého“ (Neruda 1880: 172). Když pak dodává, že v nich vidíme „více ještě stopy bojů než výsledky jejích, více snahu než její ovoce“ (Neruda 1880: 172), stať získává až lehce posměšný tón. Přesto ji ale uzavírá pozitivně a říká, že je třeba, aby si Imortel všimlo široké publikum.

V humoristickém týdeníku *Paleček*¹⁶ je pak anonymně publikována žertovná samohra *Nový český Parnas*, kterou redakce uvádí s poznámkou pod čarou:

„Od staršího českého spisovatele došla nás tato žertovná práce, již ani sám spisovatel, neběře doopravdy“. Podáváme ji bez všeliké odpovědnosti a žádáme za prominutí některých příliš Havlíčkovských míst.“¹⁷

Zde je Geisslová charakterizována verši „Dítěti dej nuž, / Irmu nechej pěti: // než se nadáš, už / obě říznou se ti“.¹⁸ Karikatura díla Geisslové je zde založena na motivu sebevraždy, jenž je v Imortelách tak výrazný, a na srovnání Geisslové s dítětem. Kontrast „staršího českého spisovatele“ a mladé Geisslové, jež v básni skoro jako jediná označována křestním jménem (s výjimkou Josefa Václava Friče) a přirovnávána k dítěti, budí dojem uzavřené elitářské komunity etablovaných starších literátů, jež se nad autorku povyšuje. Současně ale fakt, že se zde jméno Geisslové objevuje jako jediné ženské jméno mezi autory jako jsou Jakub Arbes, Svatopluk Čech nebo Alois Jirásek, jistě značí určité uznání Geisslové jako autorky.¹⁹

¹⁵ „Pan Neruda, který četl rukopis mé první sbírky *Immortelly* a poradil mi, které mám vynechat“ (Geisslová & Podlipská 2017: 171).

¹⁶ *Nový český parnas*. (1880). *Paleček*, 8(16), 123.

¹⁷ *Nový český parnas*. (1880). *Paleček*, 8(16), 123.

¹⁸ *Nový český parnas*. (1880). *Paleček*, 8(16), 123.

¹⁹ Tuto interpretaci dále podporují činy, jež soudobí „starší“ a zavedení autoři provádí: Neruda doporučuje její verše v *Lumíru*, kde zaujmou Josefa Václava Sládka. Ten Geisslové posílá spolu s dopisem fotografii, jež dnes známe jako fotografii tří Lumírovců. Ze zachované korespondence se také ukazuje, že s ní v dopisech, jichž se v pozůstalosti nachází pět, komunikuje jako s rovnocennou básnickou partnerkou (Hofmanová 2005: 37).

Kanonicky, v souladu se Slavíkovými výzkumy, se zde mapuje „konec skutečné básnířky I. Geisslové pro veřejnost“ (Hofmanová 2005: 41). Přesto je na místě větší reflexe, či minimálně zamyšlení nad tím, že není známo, jakým způsobem reflektovala soudobou kritiku samotná Geisslová a zda přestala veřejně vydávat svou „temnou“ poezii právě kvůli ní.

4.2 Prozaička a „provinční veršotepkyně“²⁰

Ku příležitosti 50. narozenin Geisslové, tedy o skoro tři dekády později, vychází v *České hospodyni* text, jenž bilancuje autorčinu tvorbu a o autorčině umělecké činnosti mluví takto: „Širší obci čtenářské jest známější Irma Geisslová svými knihami psanými prosou. Její novely, k nimž látku čerpala ze života lidí, které živi dráha, jsou pravými perlami české beletrie“.²¹ Zde se ukazuje značný posun v autorčině poetice, jehož vývoj sledujeme v následující kapitole; představujeme důležité publikační mezníky autorčiny tvorby, jež následují po Imortelách.

Jako první důležitý mezník v další tvorbě Geisslové spatřuje Martin Hrdina rok 1881 a s ním spojený požár Národního divadla. Tuto událost označuje jako moment, jenž „s literárním provozem rovněž souvisel – přinejmenším tím, že vynucoval projevy účasti spisovatelů na odstraňování jeho následků“ (Hrdina 2017b: 196). Geisslová finančně přispěla na dostavbu divadelní budovy a vydala sbírku básní *Divoké koření. Verše, povídky a hry humoristické*, jejíž čistý výnos rovněž darovala na obnovu divadla. Ve sbírce uveřejňuje prózu a poezii, jež v posledních letech publikovala časopisecky. V úvodní básni sbírky spatřuje Hrdina „erbenovskou dikci“ a dodává, že v ostatních básních bychom „aluze na Máchovu rozervanou poezii hledali marně“ (Hrdina 2017b:196).

Publikace *Divokého koření* rozdmýchá spor o prvenství v tvorbě železničních novel mezi Geisslovou a Janem Lierem (1852–1917). Geisslová publikuje železniční povídky od roku 1878, Lierovy železniční povídky jsou publikovány mezi lety 1879 a 1889. Dochází k veřejnému sporu v *Urbánkově věstníku bibliografickém*, kdy v 12.9.1882 Lier uveřejňuje v rubrice *Hovorna* text s názvem *Kdo jest u nás původcem železničních novell*, v němž žádá o opravu tvrzení, že Geisslová je průkopnicí tohoto žánru. Ta se vůči němu ve stejné rubrice obhajuje, uvádí, kdy poprvé publikovala své železniční verše i prózu a svůj text ukončuje slovy: „Tolik na zjištění, že jsem skutečně nebyla jím ,upozorněna na ovzduší železniční“.²² Spor pokračuje i v soukromí, v osobní korespondenci Lier píše: „Proč se upínáte na takové maličkosti. [...] Děláte to ze samolibosti, a také že jste si nedovedla zaplnit život něčím vyšším.

²⁰ veršotepkyně, veršotepce = básník neumělých, umělecky bezcenných veršů; toto označení Geisslové zde přebíráme z monografie Hofmanové (2005: 40).

²¹ Ženský světozor. (1905). *Česká hospodyně*, 6(29), 130.

²² Geisslová, I. (1882). Ctěný pane redaktore! *Urbánkův věstník bibliografický*, 3(10), 308.

Nejste ani ženou ani matkou, vidíte jen sebe“ (Geisslová 1978, 182). Slavík Geisslové toto prvenství a „námětový primát“ přiznává, ale Lierovu železniční prózu shledává jako umělecky hodnotnější (Slavík 1978, 170).²³

Za svého života publikuje Geisslová knižně ještě další čtyři básnické sbírky: *Luční kvítí* (1881), *V písniích a květech* (1888), *Z Podkrkonoší* (1889) a *Lipové květy* (1892).

Sbírka *Z Podkrkonoší* byla za autorčina života oceňována pro své vlastenectví a pro překonání „těžkých zápasů duševních“ (Maternová 1914: 4), jenž byly tak příznačné pro autorčinu první sbírku. Pavla Maternová v *Ženských listech* píše: „Básnířka dlouhou mukou strádání překonala sobecké cítění vlastní [...] objevuje se duší krásnou a dobrou, myslí povznesenou [...] objevuje se oddanou, vroucí českou vlastenkou“ (Maternová 1914: 5). Krajinné líčení a vlastenecké cítění podle Maternové Geisslová dovedla „vysloviti líbezně i mužně“²⁴ (Maternová 1914: 5).

Ani ve sbírce *Z Podkrkonoší* Ivan Slavík nespatřuje žádnou větší uměleckou hodnotu, a stejně jako veškeré dílo publikované po *Imortelách* sbírku hodnotí jako „tuctové, konvenční zboží“ (Slavík 1978, 170).

Její knižně publikované prozaické dílo čítá šest knih, a to román *Inženýr Racek* (1887), román *Vlnobitím ku přístavu* (1888), povídkový soubor *Lid na železnici* (1888), román *Mračný a Hrabín* (1895), povídku *Venouš* (1905) a román *Stojanova říše* (1912). Nebylo zatím více zkoumáno; důvodem může být postoj Ivana Slavíka, jakožto jednoho z mála badatelů, kteří se Geisslové soustavně věnovali: „Prozatérkou nikdy nebyla, aspoň ne výpravnou, sem tam několik stránek osobní noty na stránkách jejích povídek, to je vše“ (Slavík, 1978, 170).

Je důležité zmínit, že se věnovala i poezii a próze určené pro děti. Sbírka *Luční kvítí* je v *Ženských listech* hodnocena slovy: „Očekávání nás nezklamalo. Irma Geisslová jest opravdu povolanou básnířkou pro mládež“.²⁵ Dále jsou dětem určeny sbírky *V písniích a květech*, *Lipové květy* a povídka *Venouš*, kromě nich Geisslová dětskou literaturu uveřejňuje během svého života časopisecky.

Velké žánrové a druhové rozpětí její tvorby dokazuje i divadelní tvorba, která se ale realizovala pouze na regionální úrovni v Jičíně. Její hry *Nápadníci* a *Valdštýn v Jičíně* většího úspěchu nedosáhly a byly inscenovány pouze ochotníky či kočovnými společnostmi. Na rozdíl

²³ V návaznosti na železniční tematiku autorčiny tvorby je podruhé veřejně ironizována či karikována, tentokrát v časopise Švanda Dudák, do kterého Geisslová přispívá svou prózou. Pod pseudonymem Irena Straširypková zde vychází verše, jež nesou podtitul *Volně dle Army Geisslový*.

²⁴ Pokud blíže reflektujeme použití adverbia „mužně“, sledujeme jev, jemuž jsme se věnovali v první kapitole. Je možné, že na Maternovou působí oproti Geisslové z *Imortel*, jejíž emocionalita mohla vzbuzovat asociace s feminitou, „vlastenecká“ Geisslová mužně.

²⁵ *Literatura a umění*. (1882). *Ženské listy*, 10(8), 120.

od její prózy a poezie ale vůbec nekomponuje dramatickou tvorbu primárně určenou dětem. V článku *Něco o divadelní hře dítek* líčí Hrnčíř, jak požádal Geisslovou, aby mu napsala drama pro děti, a rekonstruuje korespondenční komunikaci, jež spolu vedli. Geisslová se ostře vymezuje proti tomu, aby děti trávili čas tím, že budou hrát divadlo:

„Co se týče obmyšleného vydávání sbírky dramatických výjevů pro děti – kdybych směla, řekla bych: prosím Vás, nečiňte toho! Divadlo nepůsobí příznivě na děti, hlavně na dívky. [...] Kdybych mohla, dětem bych zakázala vstup do divadla naprosto“.²⁶

Geisslová spatřuje divadlo jako překážku mezi dětmi a školním vzděláním, jako předmět sporu a závisti, kdy se malé dívky dohadují, která má lepší roli. V neposlední řadě spatřuje dětské divadlo jako profanaci umění, na nějž se dospělí dívají jen ze soucitu. Svůj dopis uzavírá slovy:

„Nemyslete, že jsem škarohlíd, že je to smutná pravda, trpká zkušenost. Nyní vůbec se vychovává mládež jen k užívání za každou cenu, nikoli ku práci. Učit děti lásce ku práci a povinnosti – na to se už zapomnělo a ponese to strašlivé ovoce“.²⁷

Právě práce, jak se ukazuje z článků, jež Geisslová v průběhu života publikuje do *Ženských listů* a jež se nesou v didaktickém duchu, je pro Geisslovou stěžejním životním tématem. Důkazem je její stať *O práci*, jež začíná příslovím „Modli se a pracuj!“. Práce se má podle Geisslové dotýkat všech lidí – „Druhá část přísloví: pracuj, nařízena je všem lidem, všemu věku, stavům, pohlavím bez rozdílu a bez výjimky“ (Geisslová 1907: 1). Každý člověk by podle ní měla pracovat jak duševně, tak tělesně, jelikož každý typ práce je pro nás jinak prospěšný a oba typy jsou stejně důležité. Ve své stati se vymezuje vůči lidem, kteří práci pokládají za trest, hlavně pak proti ženám, jež se odvolávají na to, že by se mohly věnovat vyšším zájmům, kdyby se nemusely věnovat domácím pracím. Geisslová totiž v matce spatřuje vzor, který má dítěti ukázat, že je radost pracovat. V nečinnosti pak spatřuje „nudu, trápení a konečně hřích“ (Geisslová 1907: 1). Svou stať uzavírá slovy: „Práci čest! Nejen duševní, i tělesné! Dělnické! Mužské i ženské. Žádné opovržení, žádné stávký, žádné touhy zbaviti se jí. Byl by to počátek mravního konce“ (Geisslová 1907: 4).

Zde sledujeme další rozměr ambivalentnosti povahy Geisslové; ano, Geisslová vskutku zasvěcuje celý svůj život práci (převážně v domácnosti, dále pak publikační činnosti), ale také se v průběhu života ve vlnách, přesto ale soustavně, potýká s příznaky deprese (Slavík

²⁶ Hrnčíř, F. (1924). *Něco o divadelní hře dítek*. *Ženské listy*, 52(7–8), 104.

²⁷ Hrnčíř, F. (1924). *Něco o divadelní hře dítek*. *Ženské listy*, 52(7–8), 104.

1978, 166). Tyto stavy ji někdy ochromují natolik, že není schopná duševní práce. Tyto své stavy tematizuje v dopisech Podlipské: „A najednou zahalil mrak oblohu nade mnou [...] nebyla jsem práce schopna, nemohla jsem nikomu ani psát“ (Geisslová & Podlipská 2017: 471).²⁸

K těmto duševním překážkám se navíc přidávají potíže s publikací. O nich rovněž mluví se svou korespondenční přítelkyní:

„Ráčíte mi raditi: ‚Pracujte radostně‘, ale to je věru nemožné. Pro koho mám psát? Vždyť se přede mnou zavřely už skoro všechny redakce. [...] Spravedlivá žádost každého autora zajisté je, aby byl čten. Když sbírek nikdo nevydává a časopisy ničeho nepřijímají, kterak ‚pracovati radostně‘?“ (Geisslová & Podlipská 2017: 170–172).

Z výchovných statí a korespondence je patrné, že práce je pro Geisslovou nutností. Její deník a dopisy Podlipské také ukazují, že podobnou nutností je i psaní. Podvojnost její tvorby můžeme tedy také spatřovat v psaní jako produktivní práci, jež je uznávána, či může finančně podpořit domácnost, a psaní jako životně nutnému tvůrčímu procesu, který primárně není vnímán jako „práce“, ale jako zábava, jež po práci může následovat. Pokud bychom přijali tuto tezi, neomezíme tvorbu Geisslové na „dekadentní“ poezii, v níž jediné jsme s to spatřit hodnotu, a na nějakou druhořadou tvorbu, která ale „není pravou Geisslovou“ (Slavík 1978). Akceptujeme pak pouze, že tvorba Geisslové je stejně ambivalentní jako Geisslová sama, v níž bojuje touha po produktivní práci a uznání s touhou po ničím nepodmíněném uměleckém vyjádření. Zároveň do obou těchto tužeb zasahuje její psychický stav²⁹, jenž kontrastuje s oběma procesy, a zároveň je jim překážkou.

4.3 Česká prokletá básnířka

Veřejný obraz Geisslové, jaký je znám dnešnímu čtenáři, zásadně ovlivnil výzkum spisovatele a editora Ivana Slavíka. V se ve své odborné činnosti se mimo jiné věnoval zapomenutým autorům 19. století, v nichž spatřoval předvoj české dekadence a které se svou ediční činností snažil zařadit zpět do literární historie. Mezi tyto predekadentní autory, jak je Slavík označoval, patřila vedle Jana Opolského a Hermora Lilia i Irma Geisslová; v roce 1971 vydává jejich antologii *Zpívající labutě*.

²⁸ Toto odmlčení se v korespondenci není ze strany Geisslové výjimečné, jinde zase píše: „Snad ráčila jste uhodnouti, že jsem měla opět své zlé chvíle, když tak dlouho neodpovídám [...] Ano, nemohla jsem nic pracovat“ (Geisslová & Podlipská 2017: 404).

²⁹ V němž by například Slavík mohl spatřovat ony predekadentní tendence a Kalivodová „individuální ženský smutek“ (Kalivodová 2010: 134).

Stěžejní hodnotu díla Geisslové spatřuje ve sbírce *Imortely* a v básních, jež jsou poetice sbírky blízké. Pokládá si otázku, z jakého důvodu autorka přestala tuto „predekadentní“ poezii tvořit a přesunula těžiště své tvorby do něčeho, co označuje za „bezcestnou literaturu“ (Slavík 1978, 172).

Jeho studie a bádání postupně budují narativ básnířky, jíž nepříznivá kritika znemožnila pokračování v té „pravé“ tvorbě a jež se v očích veřejnosti stala „neúspěšnou provincionální spisovatelkou, vytlačenu na okraj literárního dění“ (Slavík 1978, 171). Vydává její básně z pozůstalosti ve svazku *Zraněný pták* (1978), zkoumá rukopisy v jičínském archivu, jako první objevuje Geisslové deník a snaží se autorku ukotvit v literární historii, jako významnou předchůdkyni dekadentní poezie u nás.

4.3.1 Současný obraz Geisslové

Pokud nedochází k dostatečnému reflektování samotných literárních pramenů, ale pouze Slavíkových studií, uchylujeme se k zásadní bagatelizaci Geisslové jako literárního problému. V žádném z textů, a to jak ve veřejné ani soukromé tvorbě, Geisslová netematizuje žádný vnější tlak na změnu její poetiky či nespokojenost s tvorbou, ke které se uchyluje po *Imortelách*. Slavík ve svých statích tematizuje neschopnost porozumění této změně poetiky: „Dost jsem přemýšlel, co vedlo k takovému naprostému utajení skvělé básnické tvorby, a přesto na druhé straně i k výrobě a zveřejňování bezcenné literatury“ (Slavík 1978, 172). Tyto dva proudy se ale automaticky nevylučují, stejně jako se nutně nevylučují depresivní stavy s touhou pracovat.

Vznikají pak práce, v nichž stojí: „Bakalářská práce shromažďuje a objasňuje problematiku nedosažené slávy Irmy Geisslové. Výrazněji připomíná život a dílo neprávem opomíjené jičínské autorky.“³⁰ Přičemž slovo dílo je zde synonymické pro sbírku *Imortely*. Problematické se nám také zdá slovní spojení „nedosažená sláva“. Geisslová chtěla být čtena, o tom není pochyb, doklady nalezneme v korespondenci (viz Geisslová & Podlipská 2017: 170–172), ale co v soukromých textech nenajdeme, jsou povzdechy nad tím, že by jí byla upřena sláva.

Zároveň se v současné recepci jejího díla těžiště zájmu přesouvá od samotných textů k reflexi Geisslové jako ženy, respektive toho, jak naplňovala nebo nenaplňovala ženské role, jež jí společnost předepisovala. Hrdina v *Osudových ženách* říká:

³⁰ Válková, M. (2016). *Vybrané kapitoly ze života a díla Irmy Geisslové* [Bakalářská práce, Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta].

„Myslím, že Geisslová nebyla pro nikoho osudovou ženou, nebo o tom aspoň nevíme. Stát se jí ale mohla! Měla nadprůměrný intelekt, vytríbené názory, samostatné názory a byla schopná výrazně nonkonformních výkonů.“³¹

Dochází k směřování Geisslové jako milenky a Geisslové jako autorky. Fascinace intimním životem autorů a autorek je zajisté součástí literární historie i zvědavosti, jež je lidem vlastní (viz například Máchovy deníky). Přesto se ale u žen jako autorek či významných osobností častěji setkáváme s jejich erotizací; důvod, proč mnoho žen průběhu dějin reflektujeme jako významné a proč nám jejich příběhy zůstávají známy, může být to, že jsou zobrazovány jako vysoce sexualizované³². Například Hofmanová ve své monografii píše:

„Irma nebyla nápadně krásná žena, ale také ne ošklivá. ‚Ani pěkná, ani nepěkná,‘ píše o ní Eliška Krásnohorská. Ivan Slavík usuzuje, že ‚podle zachovaných fotografií... mohla být žensky přitažlivá...‘ Ženská přitažlivost však nespočívá jen v půvabné tváři či oblých tvarech. Jistě také, ale velkou roli hraje i jakási erotická atmosféra, kterou mnohé ženy dovedou svým chováním v přítomnosti mužů kolem sebe vytvářet a která je podvědomě přitahuje. Mám za to, že Irma eroticky rozhodně nepůsobila.“ (Hofmanová 2005: 29)

³¹ *Zapomenutá hvězda české dekadence. Osudové ženy: Irma Geisslová.* (2020, leden 18). Český rozhlas: Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/zapomenuta-hvezda-ceske-dekadence-osudove-zeny-irma-geisslova-8137184>

³² Andrei, M. (2016). Why are women written out of history? An interview with historian Bettany Hughes. *ZME Science*. <https://www.zmescience.com/science/history-science/women-history-interview/>

5 Soukromá Irma

Když po smrti Geisslové vydává její sestra Emilie *Básně z pozůstalosti I. G.*, v doslovu píše: „V pozůstalosti je toho ještě mnoho, co se zvláštní intimitou³³ vydání nehodí“ (Slavík 1978: 171). Zde sledujeme jev, jenž byl představen spolu se základními pojmy: pokud má být něco publikovaného, a tedy veřejného, musí nutně docházet k represi soukromého chování, v tomto případě něčeho, co Emilie označuje jako „intimita“.

V kapitole o soukromé tvorbě sledujeme korespondenci, již vedla Geisslová se Sofií Podlipskou, a na příkladu Emily Dickinson³⁴ představujeme specifický typ básničky, takzvanou „soukromou básničku“. Specifika, jež s sebou tento typ nese, hledáme i v tvorbě Geisslové. Hlavní těžiště zkoumání soukromé tvorby se pak přesouvá do samostatné kapitoly, v níž analyzujeme soukromý deník Geisslové. Blíže se zde nevěnujeme soukromé tvorbě Geisslové, jež díky Slavíkovi vychází posmrtně.

5.1 Korespondenční přítelkyně

Irma Geisslová a Sofie Podlipská spolu vedou korespondenci mezi lety 1883 a 1897 – až do smrti Podlipské. V současné době jsou dopisy uloženy v Literárním archivu Památníku národního písemnictví a v Regionálním muzeu a galerii v Jičíně (Hrdina 2017a: 542); některé dopisy, o nichž se autorky v korespondenci explicitně zmiňují, se ale nikdy nepodařilo najít. Slavík tuto skutečnost spatřuje jako příznačnou:

„Ale ovzduší tajemství se dobře hodí k Irmině fyzonomii, bylo součástí jejího duševního habitu: začíná od závoje, který ráda nosila přes tvář, a vede až k naprostému utajení a nepublikování intimní a jediné skutečné básnické tvorby“ (Slavík 1978: 164).

Pokud bychom chtěli jejich korespondenci umístit někam na pole dichotomie veřejného a soukromého, jedná se o soukromé texty. Ani zde se ale neobjedeme bez problematizace jejich zařazení. Spatřujeme je jako texty, jež jsou o něco veřejnější než za života nepublikovaná poezie, jelikož jsou již za života Geisslové sdíleny – pouze s Podlipskou, ale přesto sdíleny. V roce 2017 navíc dopisy vycházejí v ediční úpravě Martina Hrdiny v publikaci *Šeřík a růže*, což textům přidává na rozměru veřejného.

V korespondenci se nachází devět dopisů Geisslové a sedm dopisů Podlipské, které se časově překrývají s deníkem, jenž si Geisslová vede. Blíže se jim věnujeme právě kvůli deníku, jenž v další kapitole analyzujeme. Motivy a témata můžeme sledovat ve dvou textech jiného

³³ V závěrečné studii slavík uvádí slovo intimitou, v kapitole s životopisnými daty, jež následuje, je ale uvedeno slovo důvěrností.

³⁴ Jméno Emily Dickinson v práci nepřechylujeme.

typu a rozsahu, nazíráme na ně pokaždé jinou optikou. Dopisy s Podlipskou jsou již samy texty velmi soukromé povahy, ale díky deníku je možné se dostat o další stupeň dál, hlouběji do intimity.

První dopis roku 1896, jenž posílá Geisslová je velmi existenciálního ladění. Geisslová v něm hned v úvodu promlouvá o svém depresivním stavu, jenž poslední dny prožívala:

„A najednou zahalil mrak oblohu nade mnou. Tma obestřela mé myšlenky, nebyla jsem práce schopna, nemohla jsem nikomu ani psát, ani Vám, má drahá přítelkyně, kteráž si moje mlčení snad jako nevědek ode mne vykládáte. Ó ne, vzpomínala jsem také při všem na Vás, ale nemohla jsem“ (Geisslová & Podlipská 2017: 471).

Ukazuje se zde, že dopisy jsou pro Geisslovou prostor, v němž může vést debaty o smrti, životě a věčnosti, které s nikým jiným vést nemůže: „Tatíčkoví nechej připomínat poslední věci člověka, Emilka je ještě mladá a s jiným nemám odvalu“ (Geisslová & Podlipská 2017: 478). Tyto rozhovory svědčí o důvěrném poutě a přátelství, jež spolu autorky vybudovaly, přestože se za život osobně setkaly jen párkrát. Martin Hrdina ale ukazuje, že toto přátelství mělo i témata, o nichž se nehovořilo:

„Podlipská se ve svých listech sice často označovala za ‚upřímnou‘, její upřímnost však měla své meze – o manželské nevěře a otcovství dvou dětí své dcery pisatelka před Geisslovou pomlčela. V případě Geisslové pak bylo v pásmu konvenčního psaní citlivým tématem vyjednávání o finančním přilepšení z prostředků spolku Svatobor“ (Hrdina 2014).

Geisslová si v dopisech zoufá nejen nad životem člověka – „Nejsme nic než jepice. Někdy lesklé, zářící, ale jepice“ (Geisslová & Podlipská 2017: 487) – ale i nad životem a údělem ženy: „Člověk se rodí pro žal, zejména žena. Vždy jsem ráda, slyším-li, že se narodilo dítě a že není ženou, že je muž. Žena zvláště je vyvolena a předurčena k utrpení, a myslím nejen fyzickému“ (Geisslová & Podlipská 2017: 472). Podlipská je pro Geisslovou určitou „přítekní-terapeutkou“ – tyto její povzdechy nad životem nijak nezlehčuje, naopak se snaží Geisslové poradit a povzbudit ji: „Píšete: ‚Mne někdy netěší nic.‘ A myslíte, že je to hřích. Nikoli, to není hříchem, ale neštěstím.“ (Geisslová & Podlipská 2017: 402).

V kontrastu k těmto existenciálním a temným úvahám sledujeme ve všech dopisech leitmotiv květin a líčení přírody: „Přála bych Vám viděti velkou, růžovou kyticí pod naším oknem – jabloň v plném květu“ (Geisslová & Podlipská 2017: 482), „Jaká bolest! Vedle svěžích jevů jarních vyniká kontrastem unavenost a úbytek! (Geisslová & Podlipská 2017: 481), nebo

například „Chtěla bych Vám, milostivá paní, vložit do psaní aspoň vůni těch přirozených venkovských růží našich [...]“ (Geisslová & Podlipská 2017: 490).

K dopisu z 19. ledna 1896 přikládá Geisslová separátní lístek, na němž prosí, aby jí Podlipská poslala zpět jeden z jejích odeslaných listů. Žádá také, aby tento malý lístek po přečtení spálila. Z následující konverzace se ukazuje, že se jednalo o dopis z roku 1887, v němž Geisslová odpovídá na otázku, zda někdy zažila nešťastnou lásku. V dopise 19. ledna Geisslová možná záměrně nepíše svou odpověď, uvádí pouze: „Já jsem na to pouze něco odpověděla, co bych si nyní přála, aby bylo zničeno“ (Geisslová & Podlipská 2017: 473). Domlouvají se, že Podlipská Geisslové list zašle, ale jenom pokud na něm přeškrtně, co nechce, aby bylo čteno, a zašle ho zpět. Podlipská také píše: „Dokud jsem živa, nepřečte je nikdo“ (Geisslová & Podlipská 2017: 474). Ukazuje se zde reflexe toho, že by někdy mohly být dopisy čteny někým jiným než samotnými autorkami. List se ale v současné době opravdu v archivované korespondenci nenachází.

V neposlední řadě v korespondenci Geisslová s Podlipskou tematizují své publikační zdary i potíže. Výše již byl zmíněn dopis, v němž Podlipská píše „Pracujte radostně“; v námi sledovaném období (leden–říjen 1896) zažívá Geisslová přívětivější období, co se týče publikace jejích prací: „Stalo se, co se mi už dlouho neudálo, - že jsem byla totiž z několika stran pozvána ku přispívání literárnímu“ (Geisslová & Podlipská 2017: 480). V červnu píše Podlipské:

„Ráčíte se mě ptáti, co mám v tisku. Náhodou mohu přisvědčiti, že se právě několik mých veršů tiskne tady v Jičíně pro slavnostní list Památník sokola jičínského. Vyžádali si do něho báseň, jakési vítání hostů [...] Pánové, kteří slíbili liter. příspěvky, nedostáli svým závazkům. [...] a tak se podivnými cestami tehdejší můj proslov na světlo boží dostane!“ (Geisslová & Podlipská 2017: 490–91)

Spisovatelky také navzájem reflektují svá díla, sdílejí spolu rukopisy či reagují na časopisecky uveřejněnou tvorbu.

5.2 Soukromá básnička

Před samotnou analýzou deníku si dovoluujeme udělat krátký exkurz do anglofonní literatury, jenž nám poskytne oporu při nazírání na soukromou tvorbu Geisslové. Komparaci tvorby a života Geisslové a Emily Dickinson se věnovala již Helena Dražná (2008), jež vychází z bádání Ivana Slavíka (1978), a Eva Kalivodová (2010), na jejíž poznatky zde navazujeme.

Mezi těmito autorkami se nabízí hned dvě paralely, které je pro tuto práci přínosné prozkoumat – záměrné nepublikování a deníkovost básní. Wolosky (2004: 104) označuje

Dickinson za prototyp tzv. „*private poet*“, tedy soukromé básnířky. Mnohým spisovatelkám byl díky možnosti publikace nabídnut vstup do veřejného prostoru, Dickinson ale tuto „pozvánku“ odmítá, nemajíc k tomu dostatečné ekonomické podněty³⁵ a „zřejmě ani touhu“ (Wolosky 2004: 106). Dickinson se tedy publikačně uplatnit ani nepokouší, Geisslová se uchyluje k podvojně tvorbě, veřejně a do šuplíku. Obě básnířky ale vědomě určitou publikaci odmítají, v čemž Kalivodová spatřuje „zlom v ženské odvaze k nezávislému psaní (i když nepublikování)“ (Kalivodová 2010: 211).

Obě autorky se také uchylují k určitému typu izolace – Dickinson si v radikalizované formě osvojuje genderové normy, jež jsou ženám předepisovány a jež je omezují na soukromý prostor jejich domovů. Nechodí ven, nechce přijímat hosty a chodí pouze v bílé (na znamení její cudnosti a skromnosti) – radikálnost se kterou tak činí, ale poukazuje spíše na snahu tyto normy vyzývat a zpochybňovat, než že by tak činila s oddanou konformitou (Wolosky 2004: 104). Obdobně se hovoří i o Geisslové, u níž je popisována „vtělená skromnost v oděvu³⁶ i životních nárocích“ (Hofmanová 2005: 29). U Geisslové pozorujeme izolaci v mnohem mírnější podobě, primárně je spjata s Jičínem, v němž žije a tvoří. „Žijeme zde tiše, odloučeně“, píše Geisslová Podlipské v dopise v červenci 1884 (Geisslová & Podlipská 2017: 35). V první řadě tuto izolaci chápeme jako vzdálenost od pražského uměleckého centra; Slavík toto období charakterizuje jako „období nehybnosti“ a jako „léta rezignace, zoufání, nadějí a stárnutí a smrti“³⁷ (Slavík 1978: 165). Druhotně můžeme tuto izolaci sledovat i v rámci jičínského společenského života. Geisslová sice hojně přispívala do jičínského kulturního života³⁸, přesto

³⁵ I Slavík reflektuje, že právě díky svému zajištěnému společenskému postavení si mohla Dickinson dovolit „naprosté a důsledné osamění“ (Slavík 1978, 173), což ale u Geisslové právě kvůli nezajištěnosti a finanční situaci možné nebylo.

³⁶ Výše zmíněná obliba nošení závoje přes tvář (Slavík 1978: 164).

³⁷ Z korespondence ale víme, že Geisslová žila v Jičíně ráda a očividně jí tato izolovanost vyhovovala: „Ráčíte se mě tázati, jsem-li nadále spokojena v Jičíně! Vždyť jsem tak dětinskou, že – píšu-li nějaký list, mám radost, že mohu napsat: v Jičíně!“ (Geisslová & Podlipská 2017: 35); „Kdybych mohla, učinila bych mnoho pro Jičín. Líbí se mi“ (Geisslová & Podlipská 2017: 142). I Hofmanová se ve své monografii přiklání k názoru, že se v Jičíně Geisslové žilo dobře: „V cizině Irma strádala, stýskalo se jí, ale zdá se, že ani Praha by ji natrvalo neuspokojovala – byla povahy uzavřené, spíše samotářské, netoužila po velké společnosti, ruchu velkoměstského života, po této stránce jí život na malém městě, myslím, vyhovoval a zvláště jí činila šťastnou bezprostřední blízkost půvabné přírody [...] Tady psala, tvořila [...]“ (Hofmanová 2005: 20).

³⁸ Geisslová přispívala do jičínských novin Krakonoš – „Těž přispívám do zdejšího listu Krakonoš, jenž se mi líbí, protože upřímně slouží našemu českému lidu“ (Geisslová & Podlipská 2017: 36) – a se účastnila schůzek spolku Literární jednota, kde realizovala několik svých přednášek – např. „Dne 9. října uspořádána schůze, v níž básnířka v Jičíně usedlá, slečna Irma Geisslová, přednášela ‚o společenském obcování,‘ vykládajíc, jaký má býti způsob salónní, proč se rádně neujal v našem životě českém, a tepajíc právem naše šosáky a hospůdkáře jelikož i zlovyk našich dam, které ‚zdobí‘ hovor český frázemi a slovy německými“, viz Vlček, J. (1887). Jednota literární v Jičíně. *Hlídky literární*, 4(11), 345–346.

měla mezi obyvateli města pověst „zatrpklé a podivínsky působící“ ženy, která se nikdy neprovdala.³⁹

Textům ani jedné z autorek nemůžeme pevně a dogmaticky přisoudit titul deníku. Přesto, že se deníku v mnoha ohledech podobají, spatřujeme od něj různé odchylky. Mimoto sledujeme deníkovost básní u každé z autorek v jiném aspektu. Deníku Geisslové se podrobněji věnují následující kapitoly, stručnou charakteristiku deníkovosti u Dickinson uvádíme zde.

Básně Dickinson nepřipomínají deník po formální stránce v tom ohledu, že by se jednalo o datované vstupy. Formální stránku deníkovosti lze pozorovat pouze ve fyzickém médiu. Básně píše do tzv. „fascicles“, neboli sešitů, jež jsou tvořeny přeloženými listy papíru, na boku ročně sešitými. Svým způsobem výroby připomínají deníky studentek Mount Holyoke, komunity, kterou mohla být Dickinson silně ovlivněna (Henderson 2019: 222).

Hlavní těžiště deníkovosti pak nespátřujeme ve formě, ale obsahu básní. Pro Dickinson totiž „klasický“ deník – takový, jaký můžeme spatřovat například mezi studentkami Mount Holyoke – nepředstavuje médium, které by zvládlo uspokojivě zachytit vzpomínky. Pro zachycení důležitých vzpomínek využívá své básně. Ve své korespondenci deník jako žánr tematizuje, vymezuje se vůči němu, ale také neeliminuje možnost, že by si deník sama vedla.⁴⁰ Současné literární výzkumy ale žádný deník Dickinson nevidují.

Henderson ve své studii demonstruje, že deník je literární formou, jež je v průběh literární historie marginalizována. Konstatuje, že na poli studií Emily Dickinson deník jako literární žánr stále čelí rozvahám, zda je v bádání rovnocenný s ostatními žánry. Příčinu spatřuje Henderson v jeho genderovém zatížení, kdy je na něj nahlíženo jako na něco veskrze femininního (Henderson 2019: 221–222).

³⁹ Bílková, J. (2010). *Historik Karel Kazbunda a jeho rodné město Jičín* [Diplomová práce, Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu.]. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/33038>

⁴⁰ "Keeping a diary' is not familiar to me as to your sister Vinnie, but her own bright example is quite a comfort to me, so I'll try" (Henderson 2019: 220).

6 Analýza intimního deníku 1896

Deník, jenž si Geisslová vede v roce 1896 od ledna do poloviny října, si jako jediný zachovává povahu ryze soukromého textu až do současnosti. Přestože Ivan Slavík publikoval jeho úryvky, jako jediný není ve větší míře přístupný široké veřejnosti. Jeho rukopis se nachází v jičínském archivu, kde je také možné nalézt jeho druhý publikační pokus. Deník byl totiž v roce 2009 celý přepsán Jiřím Dufkem⁴¹ a v roce 2013 bylo vytištěno deset jeho kopií. Vydání je opatřeno předmluvou Blanky Roupcové⁴² a jako doslov je použita studie Ivana Slavíka *Citová epizoda ze života Irmy Geisslové*. Už z počtu vytištěných knih ale předpokládáme, že tento náklad byl primárně určen pro osobní potřebu, a podle dostupných informací se k němu čtenář jinde, než v Jičíně nedostane.

V celém deníku se nachází přes tři sta básnických vstupů, každý z nich je datovaný, příležitostně opatřen o bližší časové určení (například „pozdě večer“, „ráno“). Ve většině případů si Geisslová píše alespoň jeden deníkový vstup denně, není výjimkou, že na jeden den připadá vstupů i více (například nacházíme čtyři vstupy datované 11. ledna). To, že se snaží tvořit soustavně se ukazuje například 10. března, kdy básnický vstup vynechává, a tak opatřuje ten další, datovaný 11. března, slovy „místo včerejška“. Díky korespondenci také víme, že si Geisslová vede deník i ve dnech, kdy se ostatní tvorbě ani korespondenci nevěnuje – viz výše, dopis ze 14. ledna, ve kterém čteme, že Geisslová kvůli svému psychickému stavu nemohla poslední dny vůbec psát. V deníku ale nacházíme přes dvaadvacet vstupů, jež tomuto dopisu předcházejí.

Po kompoziční stránce jsou datované básnické vstupy chronologicky řazené, deník končí uprostřed měsíce října, v den smrti otce Geisslové, a zůstává tak otevřenou strukturou. Ani kompozice samotných básnických vstupů se nejeví jako nějak zásadně promyšlená – těžko bychom mezi vstupy hledali nějakou ustálenou básnickou formu či promyšlené básnické postupy, kterých si Krásnohorská tolik cenila v první autorčině sbírce. Slavík se zastavuje u toho, zda vůbec deníkové vstupy označovat jako básně:

⁴¹ Během přípravy bakalářské práce se nám podařilo se s panem Jiřím Dufkem spojit, prodiskutovat jeho postup při práci se samotnými texty Geisslové a jeho ediční činnost. Pan Dufek se ediční činnosti věnuje na amatérské úrovni, studium literárních pramenů je součástí jeho zájmů, samotnou „ediční činnost“ týkající se Geisslové dělí na dvě části: na sběr sekundární literatury o ní a samotné přepisy textů Geisslové. Mimo veršovaného deníku přepsal také, dle jeho slov, „tři krabice dokumentů“ v jičínském archivu na Starých Hradech – „bez třídění/posuzování nějaké kvality (to mi nepřísluší, šlo mi o úplnost)“.

⁴² autorka diplomové práce o Geisslové: Roupcová, B. (1994). *Irma Geisslová jako předchůdkyně českého fin de siècle* [Diplomová práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta]. <https://is.muni.cz/th/ahbxj/>

„Kouzlo těch veršů, nechci říkat básní, neboť jde spíš o impresionistické záznamy, jakési skvrny a dotyky štětce, které teprve jako celek vytvářejí obraz, je v jejich naprosté neliterárnosti. Nejsou psány pro žádné obecnstvo a jejich autorka se nestaví do žádné pózy. Nehledá žádné poetické efekty, dokonce její výraz působí dojmem naprosté nehledanosti, ale právě tím místy jako svrchované umění“ (Slavík 2013: 368).

Rozsah samotných básnických vstupů není jednotný – deník obsahuje jak krátké vstupy, jež se skládají pouze z dvojverší či trojverší, tak rozsáhlejší básnické struktury, jež obsahují několik slok.

V deníku nespatřujeme hlavní konflikt *journal intime*, jak ho ve své stati definuje Raoul. Nevidíme zde žádný rozpor mezi láskou a prací, složce lásky je tu podřízena veškerá tematika i samotné motivy. Deník ale představuje soukromé neproduktivní psaní, jaké jsme si vymezili v teoretické části; jako příznačné také shledáváme označení tohoto deníku slovy „básnění pro básníka“, přestože by možná bylo namístě slovo básníka nahradit slovem milence, jelikož ten tu představuje středobod celého deníku. Deník Geisslové funguje jako „zvláštní intimní prostor“, jak o něm mluví Křivánek (1999: 76), není ale ryze sexuálního charakteru, spíše emočního, a každodennost je zde spíše upozaděna.

Jak již bylo dále řečeno v kapitole o deníku, Křivánek spatřuje jako vůdčí téma básnického deníku „subjektivně zachycené drama lidské existence“. Centrálním tématem deníku Geisslové je spíše nenaplněný milostný vztah, z něhož plyne toto drama lyrického subjektu⁴³. Slavík ho ve své stati Citová epizoda ze života Irmy Geisslové charakterizuje takto:

„Jde o plachou a cudnou lásku, jejíž jímavost podtrhuje to, že běží o pozdní citové vzplanutí, poslední naději, že by mohla být ještě milována, a my tušíme, že si tu tolikrát zraňovaná duše vytváří víc sen, než realitu, že se vemlouvá do něčeho, co snad ani nebylo. Předmět milostné touhy, horování a zbožňování nemusel ani o své úloze vědět, nebo ji jen tušil, možná i k milující ženě choval jisté sympatie či úctu, ale nikde není náznak, že by docházelo k pravidelným schůzkám, že by se vyjádřil či učinil vyznání. Zdá se spíš, že šlo o občasné zdvořilostní návštěvy v rodině, o více méně náhodná, někdy snad i smluvená, setkání mimo dům, dokonce o pouhá letmá zhlédnutí; ostatek je naplněn nepřítomností, oním stavem toužení, sněním o milované tváři, čekáním, těmi city, které zná každý, kdo miloval, z doby mezi dvěma schůzkami, zvláště v počátcích

⁴³ Přesto, že zde tento rukopis označujeme jako deník Irmy Geisslové, musíme nutně oddělovat Geisslovou jako autorku a lyrický subjekt deníku, který pro naše účely dále označujeme právě jako lyrický subjekt či jako deníkovou Geisslovou. Jsme si ale vědomi toho, že z povahy souboru analyzovaných textů není možné je dokonale oddělit.

lásky, klíčícího citu, než došlo k jeho naplnění. A tady nedošlo k naplnění nikdy.“ (Slavík 2013: 367–368).

Cílem následující analýzy ale není zkoumat, zda skutečně k nějakému milostnému vztahu došlo, či spekulovat, v jaké skutečně žijící osobě můžeme spatřovat potencionálního milence Geisslové, z něhož pramení inspirace pro deník. Klademe si za cíl prozkoumat a analyzovat tento specifický textový prostor, jenž si Geisslová vytyčuje uvnitř své nepublikované soukromé tvorby a do nějž izoluje tyto intimní emoce, jeho tematiku a motiviku.

6.1 Lyrický subjekt a jeho milenec

Lyrickým subjektem analyzovaného deníku je žena, o níž se ale z deníkových vstupů dozvídáme velmi málo. Prakticky vše, co o lyrickém subjektu víme, je představováno skrze jeho platonickou lásku k neznámému milenci. Deník tu neslouží jako místo *sebereflexe*, ale jako místo reflexe lásky lyrického subjektu. Básnické vstupy jsou monotematické, ústředním tématem je vždy milenec a city, které k němu lyrický subjekt chová, ostatní témata jsou těmto dvěma složkám podřízeny.

Stejně tak málo, jako je známo o lyrickém subjektu, se čtenář dozvídá o předmětu jeho milostného zájmu. Svého milence oslovuje lyrický subjekt v 2. osobě singuláru, o něco méně často o něm mluví ve 3. osobě singuláru, nikdy ho však neoslovuje jménem. Jediná charakteristika jeho vzhledu jsou jeho oči, o nichž lyrický subjekt v básních říká, že jsou modré⁴⁴.

Lyrický subjekt prochází v průběhu deseti měsíců, během kterých jsou deníkové vstupy datovány, vlnami neštěstí a zoufalství, jež jsou protínány chvilkovými momenty naděje. První vlnu zoufalství sledujeme od prvního deníkového vstupu až do 17. ledna 1896; již v prvním vstupu čteme touhu po ujištění, že je milenec lyrického subjektu naživu⁴⁵. Ve vstupu datovaném 10. ledna dochází k prvnímu kontaktu mezi lyrickým subjektem a milencem – „On pozdrav poslal mi ... ó bože dobrý / jak bolí, co prv mohlo blažit jásavě“ (Geisslová 2013: 19) –, ale lyrický subjekt se dozvídá o milencově nemoci. Následují deníkové vstupy, jež jsou plné úzkosti a beznaděje, které jsou přerušeny až 17. ledna, kdy dochází k dalšímu kontaktu. Jako další z bodů naděje můžeme spatřovat například básnický vstup z 6. června, jenž je rámován veršem „Mám tě ještě! Mám tě zas!“ (Geisslová 2013: 205). Pravděpodobně došlo mezi

⁴⁴ např. „Zdalo se mi o tobě, / upřel na mne velké oko, / modré, krásné oko své, / zblízka tak a přehluboko“ (Geisslová 2013: 316); „Tvé oko modrý ráj, / a v něm, ta svatá duše!“ (Geisslová 2013: 319).

⁴⁵ „Jen pohled jediný / byt' i z dálky! -- /- ba, zvěsti ozvěna: / že žije!“ (Geisslová 2013: 11).

lyrickým subjektem a milencem k větší u kontaktu⁴⁶, což v lyrickém subjektu vyvolá vlnu optimismu.

Lyrický subjekt touží být neustále ujišťován – zda je milenec v pořádku, zda ho milenec má rád. Klade otázky a prosby, a to nejen milenci, ale i Bohu či měsíci: „ptám se měsíčka, zda-li mne máš rád? / Odpovídá: ‚Miluje‘“ (Geisslová 2013: 216). Jako by věděl, že od milence se mu odpovědi nedostane, proto se obrací na nějaké vyšší, vševědoucí a vševidoucí „autority“.

Stejně jako v korespondenci, jež Geisslová vede s Podlipskou, se v deníku vyskytují velmi pesimistické a existenciální pasáže. Lyrický subjekt zde mluví o smrti i o těžkém údělu člověka: „S bolestí přichází na tento svět, / s bolestí odchází zase, / ubohý člověk, ach ubohý rod, / při všem svém umu a kráse!“ (Geisslová 2013: 13); „Člověčenstvo je k utrpení stvořeno... / Ubohé – ubohé člověčenstvo“ (Geisslová 2013: 18). Zároveň lyrický subjekt zaujímá negativní postoj i ke své vlastní osobě: „že jsem jak červ, ježž pata osudu / tak krutě v křemení cest ušlápla“ (Geisslová 2013: 248). Má pocit, že není pro svého milence dostatečně dobrý, že si ho nezaslouží: „myslím, jak jsem hříšná / nehodná tě žena“ (Geisslová 2013: 327); „Nejsem hodna vidět tebe/ proto mi tak osud brání. / Bože, bože, smilování“ (Geisslová 2013: 214).

6.2 Stydlivá, platonická láska

Slavík sice lásku z deníku označuje za cudnou⁴⁷ a plachou (Slavík 2013: 368), ale blíže nereflektuje, jakými prostředky se tohoto dojmu dosahuje. Leitmotivem deníkových vstupů jsou oči a oční kontakt, které jsou stěžejními motivy i samotné lásky, jež lyrický subjekt prožívá. Motiv pohledu se objevuje již v první básni: „Jen pohled jediný / byt' i z dálky! -- / - ba, zvěsti ozvěna: / že žije!“ (Geisslová 2013: 11). Katalyzátorem celé této platonické lásky je pravděpodobně právě pohled, jenž si lyrický subjekt a jeho milenec vymění: „Oba známe žal, ty jako já, / proto jsme ihned rozuměli, / jak se ponořilo oko mé/ ve zrak tvůj, tím dumným smutkem ztmělý“ (Geisslová 2013: 235); „Dnes tomu čtyři léta jsou / co sved nás osud záludný, / a věděla hned tenkrát / jsem, že mi budeš osudný. // Blesk jediný tvé zornice / mne pro vždy pro tě zanítit / a všechny duše hlubiny / jak věčná lampa osvítil“ (Geisslová 2013: 77).

Lyrický subjekt omezuje smyslovost převážně na vizuál, netouží se svého milého dotýkat, nejdůležitější je se s ním vidět. Pokud se touha dostává nad rámec pohledu, přeje si s ním mluvit a pokud se dostává ještě přes tuto hranici a touží se dotýkat se, mluví maximálně o doteku – nikoliv ale v nějakém erotickém smyslu: „Pohled' na mě, ruku podej mi“ (Geisslová

⁴⁶ „Plno růží v duši mojí / vzňal tvůj pohled a tvůj hlas“ (Geisslová 2013: 205).

⁴⁷ Cudnost tematizuje Geisslová v jednom ze svých dopisů Podlipské: „Ano, cudnost zdá se vymírati! Bezmála budou ženy – nebezpečny mužům! Nepřeháním. [...] Nevím, ale tuším, a ani se nedivím, při nynějším – snad módou zavedeném způsobu života, povrchním, nanejvýš lehkomyšlném, nevážném, nízkém, - beze vzletu, bez ideálu“ (Geisslová & Podlipská 2017: 400).

2013: 235). I tělo milence je v básních omezeno výhradně na jeho oči: „Zas a zas to musím říci / že mi po tvé zřítelnici⁴⁸ bolestně se stýská“ (Geisslová 2013: 91).

V básni datované 14. února pak sledujeme akt vzájemného vidění se, který ale můžeme interpretovat nejen jako pouhý pohled, ale pochopení druhé osoby skrze pohled: „Vidím tě, má duše drahá, / ty mne též“ (Geisslová 2013: 64). Lyrický subjekt chce být viděn, jelikož je osamělý: „Někdy sebe samé líto je mi / zapomenuté, opuštěné všemi“ (Geisslová 2013: 71). A chce být pochopen skrze pohled, který pro něj představuje naplnění vzájemného vztahu.

Naopak pocit, že je lyrický subjekt svým předmětem zájmu nespátřen a neregistrován, v něm vyvolává silné negativní emoce: „Viděls mne a neviděl / cítila jsem, že jsi chtěl, / a šel dál! / jaký žal“ (Geisslová 2013: 225).

Že jde o utajenou lásku, o které neví ani nejbližší lyrického subjektu, je možné pozorovat v několika básních, například: „ach že tě mám tak ráda, / zda říct smím komu z lidí?!“ (Geisslová 2013: 308). Geisslová navíc ve sledovaném období žádné zamilování nereflektuje v korespondenci s Podlipskou.⁴⁹ Některé básně dokonce implikují, že ani samotný předmět zájmu lyrického subjektu o této lásce neví: „Kéž tušíš též mou lásku“ (Geisslová 2013: 273); „láska vzrůstá ... a ty nevíš ani“ (Geisslová 2013: 243); „Jak tě ráda mám, / ví jen pánbůh sám“ (Geisslová 2013: 354).

Přesto mezi lyrickým subjektem a předmětem jeho zájmu dochází k pravidelnému kontaktu, a to jak zprostředkovaně – „On pozdrav vzkázal mi...“ (Geisslová 2013: 113) – tak skrze přímý kontakt – „Tys přišel ke mně...! / Zda sen to byl? / Ne, pravda rajská / z těch kvetla chvíl“ (Geisslová 2013: 277); „Tys přišel ke mně ještě podruhé, / a ještě krásnější byl tento čas“ (Geisslová 2013: 278).

Geisslové je v období, kdy vzniká deník, přes 40 let – i Slavík reflektuje to, že se jedná o „pozdní citové vzplanutí“ (Slavík 2013: 367) –, přesto ale v básních sledujeme určitou mladistvou naivitu, jež se podobá emocím, jež dívky prožívají během svých prvních lásek. Skoro jako by se vracela „nedozrálост“, která je Nerudou vytýkána *Imortelám*. Přestože jde pravděpodobně o velmi platonickou lásku, která není ze strany milence opětována, lyrický subjekt se na ni intenzivně upíná, představuje pro něj jediný životní zájem a zásadně ovlivňuje jeho psychickou pohodu. Na několika místech deníku je dokonce láska přirovnávána k nemoci nebo k příčině chřadnutí lyrického subjektu. „Mně řekli, že jsem bleďa, / že nemoc na mne vidí, / ach, že tě mám tak ráda, / zda říct smím komu z lidí?!“ (Geisslová 2013: 308).

⁴⁸ zřítelnice = panenka, zornice

⁴⁹ Toto tvrzení je opět možné pouze po přijetí teze, že lyrický subjekt deníku je do jisté míry možné směřovat s reálnou Geisslovou. Jsme si vědomi toho, že je s touto tezí nutno pracovat opatrně.

6.3 Prostupování motivů skrze soukromou tvorbu Geisslové

Předpokladem před samotnou analýzou deníku bylo, že bude možné sledovat motivy na minimálně dvou rovinách (korespondence, deník), jež se od sebe liší v míře „soukromosti“. Ukázalo se ale, že deník je do velké míry uzavřeným a izolovaným textovým prostorem, jenž je natolik zaujat jedním tématem, že pro ostatní témata nezbyvá tolik prostoru. Přesto ale můžeme sledovat několik motivů, které, jak jsme předpokládali, skrze soukromé texty, a v jednom případě i skrze publikovanou tvorbu, prostupují.

Básnickými vstupy se opět prolíná květinová a přírodní motivika, tak jako v dopisech s Podlipskou. Motiv květin prostupuje celým deníkem, velká koncentrace motivu růží se pak nachází v měsíci červnu, jež je lyrickým subjektem nazýván „měsícem růží“ – „Měsíc růží... svěží, slibný, / co mi nese? / V jeho růžích rosný démant / skví se, třese“ (Geisslová 2013: 199). V dopise Podlipské ze 13. dubna Geisslová píše o první růži, jež jí vykvetla na okně (Geisslová & Podlipská 2017: 481), v deníkovém vstupu z předcházejícího dne o první růži mluví i lyrický subjekt deníku: „V dechu první růže své / myslím na tebe“ (Geisslová 2013: 137).

V kapitole *Veřejná Geisslová* bylo demonstrováno, že práce je pro Geisslovou důležitým životním tématem. Tento motiv se v deníkových vstupech vyskytuje minimálně, přesto ho zde ale můžeme nalézt. Jako příklady uveďme básně 22. února a 5. dubna: „V denním shonu, hluku, práci, / jako v kole, bez oddechu, / přece zpomínku si najdu / mám tvůj obraz pro útěchu“ (Geisslová 2013: 73); „Den plný lomozu/ a shonu, práci, / a přec s hlukem vším / vzdech jeden vrací / - ten stálý, bolestný / pln vroucí touhy, / ať tonu v zápasech, / ať čas je mi dlouhý / ta jedna myšlenka / skrán v dumu vpřádá, / jak bych tě viděla, / vítala ráda!“ (Geisslová 2013: 129). Příklady ukazují, že jakkoliv je lyrický subjekt zaneprázdněn, myšlenky na milence jsou obsesivní a vždy přítomné.

Dalším sledovaným motivem je motiv bratra. V dopise z 28. srpna 1896 Geisslová píše Podlipské:

„Mám je zde všechny kolem sebe, ty drahé duše. Můj milovaný bratr po pěti letech opět k nám ze Štrasburku zavítal se svou chotí a dítkami, k návštěvě nevýslovně milé. Můj bože, tolik je přece lásky na světě. [...] Ten drahý bratr, život bych za něho dala! A vzpomenu-li... To vše vy mělo jednou přestat, taková láska by měla zajít jako na podzim bylina? [...] Dostí hrůzné a srdcervoucí je pomyšlení, že zase odjedou, že je zdánlivě všechny ztratím, že mi zase zmizí na několik let“ (Geisslová & Podlipská 2017: 493).

Motiv milovaného bratra neprostupuje texty v bezprostřední časové blízkosti, ale vyskytuje se v deníkovém zápisu ze 30. července⁵⁰: „Ó nemysli si, že zapomínám na tě, / když drahý bratr v myšlenkách mých trůní, / zřím oko tvé, v něm lásky hlubnou tůni, / v níž dívám se v pohnutí a svatě-“ (Geisslová 2013: 265). Opět je zde motiv bratra podřízen motivu milence – lyrický subjekt reflektuje, že je právě zaneprázdněn trávením času s bratrem, ale že na objekt svého zájmu nezapomíná. Motiv však bratra není v tomto deníkovém vstupu ojedinelý, lyrický subjekt ho tematizuje ještě na několika místech deníku.

Smrt matky, motiv, jenž byl v *Imortelách* stěžním, sledujeme v několika básnických vstupech deníku. Stejně jako ostatní motivy, jež tvorbou Geisslové a deníkem prostupují, je tu podřízen motivu milence, na smrt matky nahlíží lyrický subjekt skrze něj. V deníkovém vstupu z 12. září, jenž nese bližší určení „v předvečer jmenin mé matky“, stojí:

„Má matička spí daleko, / tak opuštěná, sama / ach, tys mi řekl jedenkrát, / že nelze s pohřbenými spát, / když trvá žití drama. // A já bych přece chtěla k ní, / když s tebou jsem tak málo / když na růžích sny skotačí, / to žhavé duši nestačí, / jíž o štěstí se zdálo // Bud' u matky, neb u tebe! / Však – obé sen je pouhý, / ráj všechn složím do dvě slov: / žít tebe, a jít na hřbitov, / a přijít s mořem touhy.“ (Geisslová 2013: 320).

Obdobně jako v *Imortelách* je tu motiv odchodu za matkou či spánku vedle ní použit jako metafora smrti. Lyrický subjekt tu tematizuje rozhovor mezi ním a milencem o nemožnosti shledat se s mrtvými a následně konstatuje, že by raději zemřel, jelikož „s tebou jsem tak málo“ (v.7). Poslední strofu otevírá ultimátem „Bud' u matky, neb u tebe“ (v. 11), kterou můžeme interpretovat tak, že pokud lyrický subjekt nebude moci být se svým milencem, raději zemře. Nejen, že je v deníku motiv milence nadřazen všem ostatním motivům v básnických vstupech, je zde také nadřazen samotnému životu lyrického subjektu.

⁵⁰ Vysvětlujeme si to mimo jiné také tím, že dopis Geisslové, co bezprostředně předchází tomuto, je datován 25. června, tudíž se mezi nimi vyskytuje velký časový rozsah a Geisslová v dopisu z 28. srpna pravděpodobně reflektuje oba uplynulé měsíce.

7 Závěr

V bakalářské práci jsme zkoumali tvorbu Irmý Geisslové prizmatem veřejného a soukromého, představili jsme základní pojmy této dichotomie a rozšířili ji o pojem „intimní“. V rámci teoretické části jsme se stručně zabývali relevantními ženskými emancipačními procesy, jež se děly za života Geisslové.

Tvorbu Geisslové jsme se pokusili postihnout v její mnohosti a šíři a vytvořili jsme dva portréty její tvorby: veřejný a soukromý. Vycházejíce z výzkumů Ivana Slavíka jsme se pokusili o jistou revizi nahlížení na dílo Geisslové, a místo dogmatického přisuzování „správnosti“ či „opravdovosti“ jejím jednotlivým dílům jsme se pokusili nastínit rozporuplnost jak její tvorby, tak samotné osobnosti Geisslové. Představili jsme tezi o produktivní a neproduktivní tvorbě v životě a díle Geisslové, v níž do jisté míry spatřujeme důvod „rozštěpení“ tvorby po publikaci *Imortel*. Demonstrovali jsme také, jak je Geisslová jako autorka směřována s Geisslovou jako milenkou, a jak je na její dílo nahlíženo skrze erotičnost, respektive její nedostatek.

Samotná analýza deníku ukázala, že deník tvoří zajímavý uzavřený intimní prostor na poli soukromé tvorby. Předpoklad, že motivy budou prostupovat skrze ostatní soukromou tvorbu a deník Geisslové se potvrdil, děje se tak ale v mnohem menší míře, než jsme předpokládali. Ve středu deníku stojí motiv milence, od něž se další motivy odvíjejí a jsou mu podřízené, což vytváří soubor monotematických textů. Dále jsme předpokládali, že v textech deníku bude docházet k větší sebereflexi, lyrický subjekt ale reflektuje sebe samotného pouze skrze motiv milence. Důležitým prostředkem, jakým je ve čtenáři konstruován dojem cudné a plaché lásky, je motiv pohledu a očního kontaktu, na které je limitována tělesnost i kontakt, ke kterému mezi lyrickým subjektem a jeho milencem dochází.

Analýza také ukázala, že se jedná o velmi specifický typ deníku, jenž se vymyká definicím dvou subžánrů deníku, básnického deníku a *journal intime*, u kterých jsme předpokládali jistou podobnost a teoretickou oporu. Sdílí s nimi určité výchozí podobnosti – u *journal intime* můžeme pozorovat Geisslovou jako jeho modelovou autorku: neprovdaná žena 19. století uchylující se k neproduktivní soukromé tvorbě; s básnickým deníkem pak spatřujeme podobnost zvláště ve své formě a jeho povaze „básnění pro básníka“, které zde ale také mírně modifikujeme na „básnění pro milence“. Největší odchylku od těchto subžánrů spatřujeme v tématech a motivech, jež stojí ve středu deníku – nad *sebereflexí* vítězí reflexe milostného vztahu, který nevstupuje do žádného konfliktu autorky deníku/ lyrického subjektu, ale je jediným životně důležitým.

V bakalářské práci jsme do větší míry nereflektovali veřejné působení Geisslové, jež jsme pouze okrajově zmínili. Geisslová, přestože byla celý život „izolovaná“ v Jičíně, se ve veřejném prostoru do velké míry angažovala, proto bychom považovali za přínosné, aby tato její další veřejná tvář byla v budoucnosti více prozkoumána. Jako předmět další práce se nabízí také samotný deník, jež postrádá kvalitní ediční zpracování s příslušnými vysvětlivkami a ediční poznámkou.

8 Seznam literatury

Primární literatura

Geisslová, I. (1878). Sluší-li ženám míchat se do politiky. *Ženské listy*, 6(7), 98–100.

Geisslová, I. (1879). *Immortelly*. Grégr a Dattel.

Geisslová, I. (1907). O práci. *Ženské listy*, 35(1), 1–7.

Geisslová, I. (1978). *Zraněný pták* (I. Slavík, Ed.). Kruh.

Geisslová, I. (2013). *Veršový deník 1896* (J. Dufek, Ed.). Xeron.

Geisslová, I., & Podlipská, S. (2017). *Šeřík a růže: Korespondence Irmy Geisslové a Sofie Podlipské 1883-1897* (M. Hrdina, Ed.). Academia.

Sekundární literatura

Bahenská, M., Heczková, L., & Musilová, D. (Ed.). (2010). *Ženy na stráž!: České feministické myšlení 19. A 20. Století*. Masarykův ústav AV ČR.

Dražná, H. (2008). Irma Geisslová – předchůdkyně české dekadence? In S. Fedrová & A. Jedličková (Ed.), *Legendy a mýty české a slovenské literatury* (s. 64–83). Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Elshtainová, J. B. (1999). *Veřejný muž, soukromá žena*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku Praha.

Erikson, E. (1995). *Osm věků člověka*. PROPSY, Katedra psychologie FF UK.

Grebeníčková, R. (2015). Poznámky k literatuře faktu. In M. Špirit (Ed.), *O literatuře výpravné* (s. 22–30). Torst.

Haubertová, D., & Slaměník, I. (2013). Intimita jako jeden ze základních znaků tělesných vztahů. *Psychologie pro praxi* (3–4), 9–23.

Havelková, H. (1995). Dimenze „gender“ ve vztahu soukromé a veřejné sféry. *Sociologický časopis*, 31(1), 25–38.

<https://doi.org/10.13060/00380288.1995.31.1.06>

Henderson, D. (2019). Dickinson and the Diary. In M. Kohler (Ed.), *The New Emily Dickinson Studies* (s. 220–236). Cambridge University Press.

<https://doi.org/10.1017/9781108648349.014>

Hofmanová, J. (2005). *Irma Geisslová. Básnický objev naší doby*. Městská knihovna Jičín.

Hrdina, M. (2014). Dobývání nevyslovitelného v listech Irmy Geisslové a Sofie Podlipské. *Tvar*, 25(11), 16–17.

Hrdina, M. (2017a). Ediční poznámka. In M. Hrdina (Ed.), *Šeřík a růže: Korespondence Irmy Geisslové a Sofie Podlipské 1883-1897* (s. 542–545). Academia.

- Hrdina, M. (2017b). Propast a chrám. Metaforika chaosu a řádu v české poezii sedmdesátých let. In M. Hrdina, E. Bendová, & K. Piorecká (Ed.), *Člověk a společnost 19. Století tváří v tvář katastrofě* (s. 182–196). Academia.
- Hrnčíř, F. (1924). Něco o divadelní hře dítek. *Ženské listy*, 52(7–8), 104.
- Kalivodová, E. (2010). *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron?: o rodu v životě literatury* (1. vydání). Karolinum.
- Krásnohorská, E. (1880). Immortelly. Básně Irmý Geisslový. *Ženské listy*, 8(2), 23–24.
- Křivánek, V. (b.r.). K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků. In V. Křivánek, *Autenticita a literatura* (Roč. 1999, s. 71–77). Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Lenderová, M. (2017). Vzdělání a škola. In M. Lenderová, T. Jiránek, & M. Macková, *Z dějin české každodennosti: Život v 19. Století* (s. 207–228). Charles University in Prague, Karolinum Press.
- Maternová, P. (1914). Irma Geisslová – česká vlastenka. *Ženské listy*, 42(11–12), 4–7.
- Moldanová, D. (2004). Ztěžklá křídla snů. (Literární stylizace a autostylizace spisovatelek na přelomu 19. a 20. Století). In *Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví*. (s. 175–186). Orbis.
- Neruda, J. (1880). Nové písemnictví – Básně. *Osvěta*, 10(2), 165–172.
- Peterka, J. (2004). Intimní lyrika. In D. Mocná, *Encyklopedie literárních žánrů* (První vydání, s. 287–295). Paseka.
- Raoul, V. (1989). Women and Diaries: Gender and Genre. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 22(3), 57–65.
- Slavík, I. (1971). *Zpívající labuť: Zapomenutí básníci devadesátých let* (Vydání první). Odeon.
- Slavík, I. (1978). Neznámá I. G. In I. Slavík, *Zraněný pták* (s. 161–180). Kruh.
- Slavík, I. (2013). Citová epizoda ze života Irmý Geisslové. In *Veršový deník 1896* (s. 367–369). Xeron.
- Stejskalová, A. (2016). *Podoby autobiografických forem. Přestupný rok—Disiecta membra—Let let* [Dizertační práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky.]. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/79292>
- Tinková, D. (2008). „Oddělené sféry“ – tradiční polarita nebo dědictví 19. Století: In M. Řepa, *19. Století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly* (s. 458–469). Historický ústav.
- Warner, M. (2014). Public/private. In C. R. Stimpson & G. Herdt (Ed.), *Critical Terms for the Study of Gender* (s. 358–392). The University of Chicago Press.

Wolosky, S. (2004). Public and Private in Dickinson's War Poetry. In V. R. Pollak, *A historical guide to Emily Dickinson* (s. 103–131). Oxford University Press.