

Žena přestrojená za muže v historickém dramatu národního obrození

– Peter Deutschmann¹ –

Genderové role v obrození

Ačkoli dekonstrukce kategorií rodu (gender) a pohlaví (sex), jež svého času představovaly centrální kategorie gender studies, podle Judith Butlerové již značně pokročila – binární rozlišování mužského a ženského pohlaví je stejně tak efektem mocenských a jazykových her, jako kulturně formované „genderové role“ (Šmausová 2007: 20–26) – jejich aplikace na sekundární modelující systémy, tedy texty založené na jazyce, je stále podnětná. Důvodem je, že texty kvůli genderovým odlišnostem, jež jsou přirozeným jazykům inherentní, obsahují binární kategorizaci na mužské a ženské postavy většinou již v rovině vlastních jmen. Tyto základní jazykově-kulturní opozice, jež byly dekonstrukcí oprávněně zpochybněny, mohou být speciálně tematizovány v textech koncipovaných jako reflexe genderových otázek. Textem tohoto druhu je i postmoderní román Miloše Urbana *Poslední tečka za rukopisy* (1998),

¹ Tato studie vznikla na základě práce podpořené grantem MOEL-plus uděleným Rakouskou společností pro výzkum (Österreichische Forschungsgemeinschaft).

který především ironicky zpochybňuje role pohlaví v obrození. V románu je předložena hypotetická alternativní verze vzniku *Rukopisů*, založená na převrácení historických skutečností, případně na fiktivní záměně pohlaví historických osobností. Rukopisy nejsou v tomto románu falzem, nýbrž autentickými texty českého středověku, (údajní) padělatelé *Rukopisů* Václav Hanka a Josef Linda jsou v Urbanově pojetí ženami, jež se převlékají za muže, aby mohly prosadit svou důmyslnou mystifikaci. V románu se tak přestrojením z fiktivní Hannelore („Hany“) Vierteilové stává obrozenec Václav Hanka a z fiktivní Lindy Janowitzové jeho spolubojovník Josef Linda. Záměnou pohlaví Urban ukazuje, že v obrození existovaly jisté genderové role, jež byly přiřazeny konkrétním pohlavím: kulturně-politické a filologické aktivity nebyly ženskou genderovou rolí a tuto práci mohli vykonávat pouze muži. Vzhledem k tomu, že Urbanovy lstivé hrdinky vnímaly tyto kulturní vzorce ještě jako neměnné, nepokusily se o emancipační politiku, nýbrž se přestrojovaly za muže, neboť pouze jako muži (jako „Václav Hanka“ a „Josef Linda“) mohly sloužit národní filologii, zatímco jako ženy by nebyly akceptovány.

Urbanův román o falzifikaci rukopisů sugeruje, že v obrození se ženy musely přestrojovat za muže, když chtěly něco vykonat pro národ. Protože muži v kultuře a politice dominovali, byla tato sféra v obrození mužsky kódována a ženy k ní měly přístup pouze za podmínky, že vystupovaly jako muži. Urbanův postmoderní pohled na obrození odpovídá současnému stavu kulturně-historického genderového bádání o této epoše: národní otázce byla tehdejšími mužskými protagonisty připisována nejvyšší priorita a všechny další společenské aktivity jí byly podřízeny. Jak ukázal již Vladimír Macura, naléhavě pocítovaná potřeba prokázat kulturní svébytnost a rozkvět jazykově českého národa nevedla jen k rukopisným falzům, ale i k mystifikacím ohledně postav českých básníků. Již na konci 18. století vznikla touha po české Sapfó, ve dvacátých letech 19. století pak Ladislav Čelakovský zveřejnil několik básní pod pseudonymem Žofie Jandová a ještě později vznikla pod pseudonymem Marie Čacká mystifikace o básnířce z lidu (Macura 1983: 118–137). Češi jako „nevládnoucí etnická skupina“ (Hroch 1999: 14) zvolili poněkud odlišné strategie než soudobé německé národní hnutí, což se projevilo také v genderovém obrazu ženy.² Norma

2 Teprve v důsledku kritiky *Rukopisů* v osmdesátých letech 19. století se stalo zřejmým, že Hanka a Linda při falzifikování *Rukopisů* kladli důraz na to, aby vytvořili právě takové tradice a instituce, jež byly německým středověkem vyzdvihovány, jako např. filogynní tradici (Malečková 2000: 299–301).

Rudinská, vymezující tři fáze v proměně genderové role žen ve slovenské kultuře 19. století, připisuje v první a druhé fázi ženám roli „anděla národa“ v muži vypracovaném národně ideologickém programu (Rudinsky 1991: 10–12). Teprve ve třetí fázi překračují ženy tento rámec; „příšícími Minervami“ nazývá Libuše Heczková (2009) ty ženy, které utvrzovaly svou identitu spisovatelskou tvorbou a svou aktivitou vytvořily novou genderovou roli, což se příznačně ale mohlo stát až po zkonsolidování českého národa. Během obrození, kdy ještě zdaleka nebylo jisté, že se Češi mohou z kulturního hlediska považovat za národ, byla ženská otázka podřízena věci národa: genderová role žen spočívala v domácím kulturním prostředí ve funkci nositelky mateřského jazyka, ženy fungovaly jako personifikace emocionální vazby na kulturu a vlast, jako vychovatelky, patriotické básnířky, jako národnostně politické aktivistky. Vedle tohoto obrazu ženy, charakteristického i pro německé národní hnutí, což mimo jiné ukazuje tuto genderovou otázku jako jeden z momentů modernizace v pojetí Ernesta Gellnera (1991), je v symbolické rovině patrná rovněž erotizace národa jakožto ženy, zřejmá v personifikacích Germanie, Slavie či Polonie. Alfred Thomas (2007: 20–21) spatřoval v těchto personifikacích dvojí tvář: „silnou matku“ na straně jedné a „ohroženou pannu“ na straně druhé. Volba jedné z nich pak závisela podle Thomase na situaci národa. Především ale byl těmito personifikacemi vytvářen atraktivní imaginární ideální obraz, jenž je srovnatelný s použitím ženských obrazů v dnešní komerční reklamě: měl přitahovat pozornost k národu a vytvářet fascinaci národem.

Přestrojené hrdinky

Od takto feminního ideálu se dráždivě liší ženy přestrojené za muže v obrozeneckých historických dramatech. Maskují své biologické pohlaví a vystupují jako muži, což v jednotlivých dramatech může plnit zásadně odlišnou funkci. Jejich nápadné zastoupení v dramatech národního obrození každopádně odpovídá negativnímu obrazu pohlaví, formulovanému Janem Kollárem ve *Slávy dceři* (1824), odsuzujícímu jakoukoli formu převrácené identity:

V živobyті lidském žádná změna
horší není jako v pohlaví,
když se ona outlá rozpraví

povah v něm a charakterů stěna;
 ženský muž se tak, jak mužská žena
 cti a štěstí svého pozbaví;
 toho tam se málem zohaví,
 této mnohem člověčenství cena:
 (Kollár 1903: 74; zpěv 1, sonet č. 75)

V *Břetislavovi Prvním* Jana Nepomuka Štěpánka, dramatu vzniklém za napoleonských válek (1813) a přes všechn zemský patriotismus obsahujícím rovněž nacionalistické podtóny (Procházka 1969: 113), stojí proti sobě v boji o moc zneprátelené rody Přemyslovců a Vršovců. Mladý „vršovský“ pár je ve dvojité vazbě (*double-bind*) mezi svou zlou rodinou a dobrým knížetem Břetislavem z Přemyslovců. Novomanželka se vymaňuje jako první tím, že varuje knížete před intrikami a úklady, které zálučně chystá její otec. S varováním přichází v rytířské zbroji.

V dramatu Václava Klimenta Klicpery *Soběslav, selský kníže* (1814, knižně 1826) se sice neobjevuje změna tábora, ale změna šatu ano: manželka v rytířské zbroji varuje oslabeného Soběslava před útokem jeho rivala. Zatímco v přestrojení za rytíře může být spatřována dramaturgická konvence tehdy ještě u pražského publika populárních rytířských her, v posledním aktu je již zřejmá politická převaha manželky vůči jejímu muži Soběslavovi: opět v přestrojení zabíjí defetistického sedláka, svého politicky neprozíravého muže sice nakonec zachránit nemůže, ale svým odvážným jednáním si získává respekt protivníků.

Drama Josefa Kajetána Tyla *Čestmír* (1835) může být pokládáno za typické pro semitotalitní ideologii národní romantiky: pražský syn pastýře Čestmír nejen osciluje mezi zneprátelenými tábory, ale váhá také mezi dvěma ženami. Aby prokázal svou zpochybněnou loajalitu vůči Praze, převléká se Čestmír za pražského knížete a Častava, jež ze žárlivosti Čestmíra očernila, se přestrojí za rytíře a položí v boji život za Čestmíra, který se obětuje pro Prahu. Tylova hra tedy propaguje nasazení pro vlast a podřízení osobního štěstí patriotickému boji. Přestrojení šlechtičny za rytíře a její hrdinská smrt podtrhují prioritu patriotického nasazení.

Šebestián Hněvkovský vykresluje v dramatu *Jaromír* (1835) knížete, jenž se příliš nedokáže prosadit. Jaromír z neopodstatněné žárlivosti zapudí svou manželku, ta však nepoznaná v mužském šatu doprovází svého oslepeného muže. Přestrojení za muže a její role průvodce

a ochránce budí dojem, že tato žena svého muže dalece převyšuje, ale přesto se mu podřizuje.

Monika, ústřední hrdinka eponymního dramatu Josefa Jiřího Kolára (1846, knižně 1847), jež se odehrává na pozadí třicetileté války, se mstí na člověku, který pohani její rodinu: vystupuje přitom v mužském šatu, zatímco její bratr Hippolyt, jenž přísahal pomstu, zešílí a chce utéci v ženských šatech.

V *Záhubě rodu Přemyslovského* (1848) Ferdinanda B. Mikovce mají být zneprátelené rody Přemyslovců a Vršovců spojeny sňatkem. Kvůli intrikám protivníků Václava III. k tomu však nemůže dojít. Aby Václava uchránila, obleče si jeho žena (z rodu Vršovců) jeho šat a její otec, jenž se domnívá, že jde o Václava, ji probodne. Také Václav je zavražděn. Tím, že Jarmila Václava před útokem nevaruje, nýbrž si místo toho obleče jeho šat, se ukazuje, že nenávidí až za hrob mezi oběma rody nevede ke vzestupu jedné rodiny a ke zkáze druhé, ale škodí oběma rodinám.

Pozdější hra Josefa Jiřího Kolára *Primátor* (1883) rovněž rozvíjí ideu sjednocení díky mileneckému páru, který metonymicky zastupuje Staré a Nové Město pražské: žena se převléká za muže, aby přesvědčila zatvrzelého purkmistra ke sňatku jeho syna. Změnou šatu provázená změna táborů vede k jejich spojení, po němž je možné lépe se postavit na odpor společnému nepříteli, jímž je zde šlechta.

Ženská postava přestrojená za muže je tedy v dramatech iniciátorkou většího sjednocujícího procesu (*Břetislav První*, *Záhuba rodu Přemyslovského*, *Primátor*), ochraňuje slabé nebo politicky neschopné muže (*Soběslav*, *Jaromír*), mstí rodině způsobené zlo (*Monika*) nebo rozpozná, že nejlepší je riskovat či obětovat vlastní život pro knížete a pro vlast (*Břetislav První*, *Záhuba rodu Přemyslovského*, *Čestmír*). Přestrojení za muže provází toto jednání a šat zároveň indikuje „maskulinitu“ tohoto jednání. Mužský pendant žen proměňujících se v muže se naopak často stává ženou: v Kolárově *Monice* Hippolyt, jak bylo výše řečeno, nedokáže vykonat pomstu, kterou slíbil, a ve svém poblouznění chce nosit ženské šaty. Pokud slabí muži v těchto dramatech nenosí ženské šaty, pak jsou slepí nebo tělesně vyčerpaní; pasivní chování mužských postav konstatoval již Vladimír Štěpánek (1959: 94–101).

Funkce *cross-dressingu*

Pro žádné ze sedmi zde představených dramát neexistují historiografické předlohy – ať již kroniky, nebo po roce 1840 Palackého *Dějiny*, které

by dokládaly takové jednání ženských postav, a autoři si tedy k historickým příběhům vymýšleli zcela fiktivní ženské chování. Odtud vystává otázka, jaký kulturně-historický význam tato postava „mužské“ ženy v 19. století měla. Ve všech uvedených dramatech je ženě připisováno mužné jednání, zatímco muži jsou naopak slabí a zženštilí. Toto zjištění je v ostrém protikladu k nacionalistickému genderovému modelu, jenž byl vytvořen pro národní hnutí – jak německé, tak české: totiž že muži byli zobrazováni prostí vši ženskosti, ženy pak byly identifikovány specificky ženskými sférami a ženskými atributy, jež určují jejich roli v národním hnutí. V uvedených historických dramatech zjišťujeme jakoby převrácení kulturního genderového modelu: žena se nezasazuje za národ jako žena, nýbrž jako muž: tato maskulinizace nebo androgynizace ženy občas zároveň koresponduje s feminizací muže.

Toto neobvyklé ztvárnění genderových rolí v historických dramatech souvisí jistě se specifickým ideálem českého národního hnutí, totiž ideálem rovnosti pohlaví, jež odpovídá autostereotypu demokratického charakteru českého národa. Jak ukázali mj. Malečková (2000) a Thomas (2007: 23–25), mytologické postavy Libuše a Vlasty se v 19. století vyvinuly v patriotické identifikační postavy v převážně muži vytvářeném národním diskurzu. Měly představovat ideální obrazy nebo identifikační postavy pro českou ženu, jež byla víc než jen pouhou hospodyní nebo matkou, zodpovědnou za nové generace národa. Ideál silné, emancipované ženy byl tedy snem, který snili především mužští představitelé obrození: Macura (1998: 82–87) poukazuje na to, že představa o bojující ženě, rozšířená v evropských kulturních dějinách od dob renesance, se v první polovině 19. století postupně změnila z groteskně komické podoby v heroický obraz národního hnutí, přičemž aktualizované mytické představy o Libuši³, dívčí válce a bojující ženě doby husitství tento obraz ještě umocnily. Podle Macury byly jen kolem roku 1848 ženy skutečně vykreslovány jako bojovnice, kdežto později obraz Amazonky slábně a mění se v pomocnici nebo záchránkyň, tedy v role, jež lépe odpovídaly soudobým genderovým představám.

Vezmeme-li však v úvahu i historická dramata, je nutné Macurovo vypointované zjištění relativizovat: za muže přestrojené a mužsky jed-

3 Kult Libuše – připomeňme, že roku 1881 bylo otevřeno Národní divadlo v Praze právě Smetanovou operou *Libuše* – vděčí v mnohém právě rukopisným falzům. Údajní falzifikátoři Václav Hanka a Josef Linda odpovídajícím způsobem přetvořili pověst o Libuši. Respektovaná kněžna Libuše, jež byla zvolena za kněžnu nikoli na základě svého původu, ale díky svým schopnostem, se pak mohla stát distinktivním znakem vyspělé české středověké kultury.

nající ženy se objevují mnohem dříve: již ve Štěpánkově hře *Břetislav První* se Milada přestrojí za rytíře a uprchne z vlastního tábora, aby varovala Břetislava, čímž posílí jeho politickou pozici. Přestrojení tedy indikuje překročení dosud platného řádu, jenž je ohrožen „nepřáteli“. Teprve transgresí, jež je znázorněna záměnou šatů a rolí, může být vážné nebezpečí zažehnáno. Zřetelně se to ukazuje v dramatu *Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům* (1823), které jeho autor Josef Linda konci poval jako strategicky klíčové drama národního hnutí a zároveň jako dramatickou apologii rukopisných falz. V poselství z Tatory obleženého města zaznívá: „Děti, starci, přestrojené ženy držejí vzhůru třpytivých kopí, jakoby hvězdám hrozili pádat“ (Linda 1926: 143).

Signifikantní přestrojení ženy za muže odpovídá – stejně jako v jiných dramatech – do minulosti projektované mimořádné situaci národa. Za muže přestrojené ženy tu nejsou „doslova“ předchůdkyněmi emancipační genderové politiky, ale představují signifikanty uměleckého textu, jehož signifikátem není primárně „maskulinní“, respektive emancipovaná žena, nýbrž mnohem spíše výjimečnost takového jevu. A právě tato výjimečnost koresponduje se situací národa v obrození.

Tento (post)strukturalistický způsob čtení, jenž nenahlíží signifikant „maskulinní ženy“ jako indicii protofeministického hnutí, se ukazuje jako zvláště přijatelný u těch dramát, v nichž se signifikantem „maskulinní ženy“ koresponduje signifikant „žženstíleho muže“, jako je tomu v Klicperově *Soběslavovi*, Hněvkovského *Jaromírovi* nebo Kolárově *Monice*. Vladimír Štěpánek (1959: 94–101) v této souvislosti zastával spekulativně působící výklad, že „ženská“ pasivita mužské hlavní postavy má přímo poukazovat na politicky dosud neúplné uvědomění „probuzeného“ národa – nedostatek dramatickosti v náročných hrách dvacátých a třicátých let 19. století údajně odpovídá situaci, kdy také „národ“ nedosáhl ještě plného politického sebeuvědomění.

Proti tomuto pojetí, jež je v souladu s Lukácsovou historicko-filozoficky argumentovanou teorií dramatu (Lukács 1965), by bylo možné namítnout, že autoři se svými dramaty neodráželi alegoricko-mimeticky přítomnost, nýbrž ji ideologicky formovali. Prostřednictvím *cross-dressingu* mužské i ženské postavy využívaly nápadné signály divadelního kódu, jež se markantně odchylovaly od historických genderových rolí: pasivita a slabost muže přitom představuje negativní rovinu, oproti níž má vyniknout „mužská“ aktivita ženy; přestrojením za muže se jednání ženy dostává větší pozornosti (právě při inscenaci). Kdyby k přestrojení nedošlo, drama by se sice stalo „pravděpodobnějším“, avšak jednání ženy by pak nebylo nijak zvlášť nápadné. Ve všech

dramatech za muže přestrojené ženy jednají příkladně. I když ideologická tendence Kolárova dramatu *Monika* směřuje k tomu, že individuální msta má být nahrazena institucionalizovaným trestem, jeví se naléhavý úkol mstící se Moniky jako oprávněný. Její aktivita zastihuje jejího zženštilého bratra, jenž není s to přísahanou pomstu vykonat.

Historický „význam“ maskulinní masky

V dramatech se vyskytující maskulinní maškaráda by sice mohla být připsána na vrub ekonomii nebo rétorice pozornosti (z hlediska ideologie autorů je nejdůležitější jednání ještě zvýrazněno kostýmem), přesto si lze klást otázku, jak je třeba tento nápadný odklon od tradičních genderových rolí hodnotit. Zde se ocitáme před interpretačním problémem: maškaráda totiž činí transgresi kulturních genderových rolí dvojznačnou. Dva stejně rozšířené způsoby čtení se značně liší svými kulturněhistorickými a genderově specifickými implikacemi: první způsob čtení přechází nebo „přehlíží“ mužskou masku a vyzvedá inovativnost genderové role. Na základě toho jsou v dramatech připisovány ženě nové funkce. Tak jako muži-obrozenci připisovali ženám určující role v národním hnutí a tím bezděčně proměňovali jejich tradiční genderové role, rovněž dramatici vytvářeli emancipované ženské role.

Druhý způsob čtení naopak klade důraz na masku: maska se jeví jako potvrzení tradičních genderových rolí, podle nichž jsou kulturní a společenské sféry složitě kódovány jako „mužské“ nebo „ženské“: k přechodu do jiné sféry je třeba zřeknout se „vlastního“ pohlaví. Žena, která se vměšuje do politiky a je přitom vybavena „mužskými“ atributy, jen potvrzuje kulturně stanovené genderové role.⁴

Není namístě, abychom se rozhodli pro jeden či druhý způsob čtení, ale ani abychom vycouvali s dekonstruktivistickou výmluvou o nemožnosti jednoznačného řešení. Problém interpretace může být vyřešen i jinak: masku lze totiž pojímat nikoli na základě binární disjunkce (žena nebo muž, emancipace nebo stereotypní role), nýbrž jako kon-

4 Tento způsob čtení má blízko k pojetí, že ženy, které vyniknou v oblastech, které dosud platily za mužské, se přitom nutně stávají muži a opouštějí svou „ženskou identitu“. Tento typ diskurzu „ženské identity“ – ať již „mužské“, „homosexuální“ nebo „lesbické“ – je antisencialistickými poststrukturalistickými teoriemi oprávněně zpochybňován, neboť strukturně odpovídá patriarchálnímu diskurzu přiřazování rolí, pouze ženy v tomto diskurzu chtějí samy určovat svou „identitu“.

junkci tradičních ženských a tradičních mužských atributů. Ženu přestrojenou za muže pak lze chápat jako kulturního hermafrodita, jenž opouští tradiční genderová klíše a v kultuře obrození jakoby bezděčně navozuje nové ženské obrazy.

Maskovaná žena v historických dramatech se tedy liší v podstatném ohledu od historické fikce Miloše Urbana v postmoderním románu *Poslední tečka za rukopisy*. Urbanův rafinovaný konstrukt „tvrdí“, že české obrození bylo ryze mužskou záležitostí, a když chtěly něčeho dosáhnout v obrození ženy, musely se přestrojit za muže a zcela utajit své ženské pohlaví. Naproti tomu v historických dramatech jsou ženy v mužských maskách průhlednou kombinací mužských a ženských genderových rolí, ženské pohlaví není v oněch rolích utajené, ale vždy prosvírá přes mužský šat. Mužskými autory vytvářené maskulinní ženské postavy indikují naději obrození, že tvorbou nekonvenčních obrazů dosáhne mobilizace národa. Historická dramata tedy odpovídala národně ideologickému programu, v němž emancipace žen rozhodně nebyla jedním z hlavních úkolů. Přesto lze nápadnou proměnu genderových rolí chápat jako „lest rozumu“, jež do historických dramát vkládala obrazy, které předjímalý, respektive předjímají budoucí proměny genderových rolí.

Prameny

HNĚVKOVSKÝ, Šebestián

1835 *Jaromír. Smutnohra v pateru jednání* (Praha: Vojtěch Nejedlý)

KLICPERA, Václav Kliment

1862 „Soběslav, selský kníže. Truchlohra v čtveru dějství“, in idem: *Spisy Václava Klimenta Klicpery 1* (Praha: Ignác Leopold Kober), s. 59– 205 [prem. 1814, první vydání 1826]

KOLÁR, Josef Jiří

1847 *Monika. Tragedie ve třech jednáních* (Praha: Jaroslav Pospíšil) [prem. 1846]
1883 *Primátor. Historické drama ve 4 jednáních* (Praha: Nákladem redakce Divadelních listů)

KOLLÁR, Jan

1903 *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích*, ed. Jan Jakubec (Praha: J. Otto) [1824, 1832]

LINDA, Josef

1926 *Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům* (Praha: Karel Janský) [1823]

MIKOVEC, Ferdinand B.

[1891?] *Žáhba rodu Přemyslovského. Tragedie ve čtyřech jednáních* (Praha: Ignác Leopold Kober) [prem. 1848]

ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk

1813 *Břetislav První, český Achilles, aneb: Vítězství u Domažlic. Vlastenská původní činohra z jedenáctého století v pěti jednáních* (Praha: František Jeřábek)

TYL, Josef Kajetán

1959 „Čestmír“, in idem: *První dramata. Fidlovačka, Čestmír, Slepý mladenec, Jeden za všechny, Brunsvick, Břeněk Švihovský*. Spisy Josefa Kajetána Tyla 17, ed. Vladimír Štěpánek (Praha: SNKLHU), s. 107–240 [prem. 1835, první vydání 1838]

URBAN, Miloš

2005 *Poslední tečka za rukopisy* (Praha: Argo) [1998, pod pseudonymem Josef Urban]

Literatura

GELLNER, Ernest

1991 *Nationalismus und Moderne*, přel. Meino Büning (Berlin: Rotbuch) [1983]

HECZKOVÁ, Libuše

2009 *Píšící Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky* (Praha: FF UK)

HROCH, Miroslav

1999 *V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století ve srovnávací perspektivě* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

LUKÁCS, Georg

1965 *Der historische Roman* (Neuwied/Berlin: Luchterhand) [1937]

MACURA, Vladimír

1983 *Žnemení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Praha: Československý spisovatel)

1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MALEČKOVÁ, Jitka

2000 „Nationalizing Women and Engendering the Nation. The Czech National Movement“, in Ida Blom, Karen Hagemann, Catherine Hall (eds.): *Gendered Nations. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century* (Oxford/New York: Berg), s. 293–310

PROCHÁZKA, Vladimír

1969 „České divadlo na sklonku napoleonských válek a za utužení feudální reakce“, in František Černý (ed.): *Dějiny českého divadla 2. Národní obrození* (Praha: Academia), s. 98–197

RUDINSKY, Norma

1991 *Incipient Feminists. Women Writers in the Slovak National Revival. With an Appendix of Slovak Women Poets 1798–1875 by Marianna Prídavková-Mináriková* (Columbus/Ohio: Slavica Publishers)

ŠMAUSOVÁ, Gerlinda

2007 „Současnost nesoučasností: nepřehledné vlnobití feminismů“, in Libuše Heczková et al. (eds.): *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií* (Praha: FHS UK), s. 16–36

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1959 *Počátky velkého národního dramatu v obrozené literatuře* (Praha: ČSAV)

THOMAS, Alfred

2007 *The Bohemian Body. Gender and Sexuality in Modern Czech Culture* (Madison: University of Wisconsin Press)

Women dressed as men in National Revival historical plays

During the Czech National Revival a rather high percentage of historical plays – from Jan Nepomuk Štěpánek's *Břetislav První* (1813) and Josef Kajetán Tyl's *Čestmír* (1835) to two of Josef Jiří Kolár's plays – shows heroines dressed in men's clothes or carrying arms while performing brave deeds. The question arises as to whether such cross-dressing was of semiotic significance or whether authors simply wanted to satisfy the audience's craving for sensation. In his first novel, *Poslední tečka za rukopisy* (The Last Word on the Manuscripts, 1998) Miloš Urban presents a witty postmodern travesty of the National Revival but his novel's point-of-view differs distinctly from the one proposed here on the basis of drama-analysis. Additionally, the cross-dressing does not fully

correspond with Vladimír Macura's views on gender-roles during the National Revival. The outcome of our analysis stresses the point that such cross-dressing should not be seen as an indicator of significant changes in gender-identities. Its main function was to outline the historical or political significance of the heroine's deeds. However, these images of women behaving like men did not only stimulate commitment to the cause of the Czech nation: as Ernest Gellner has stated, nationalism also led to a modernisation of society. Thus, the incipient emancipation of women towards the end of the 19th century found some forerunners in the images of these heroines in the historical plays.

Keywords

historical drama, Czech National Revival, cross-dressing, Czech nationalism, masculinisation, gender roles