

Pam Morrisová

LITERATURA
A
FEMINISMUS

BRNO 2000

Copyright © Pam Morris, 1993
Blackwell Publishers Ltd. 1997

Translation © Marian Siedloczek (Část I)
a © Renata Kamenická (Část II), 2000
Czech edition © Host – vydavatelství, s. r. o., 2000

ISBN 80-86055-90-6

Vychází s podporou
Ministerstva kultury ČR

Předmluva a poděkování	9
Úvod: Proč „literatura“ a „feminismus“?	11

Část I – Literatura?

1. Přehodnocení: Četba z pohledu ženy	25
2. Zpochybnění kánonu a literárních institucí	49
3. Ženská literatura	70

Část II – Feminismus?

4. Konstrukce genderu: Sigmund Freud a Jacques Lacan	107
5. Psát jako žena: Hélène Cixousová, Luce Irigarayová a <i>Écriture</i> <i>Féminine</i>	127
6. Identita jako proces: poststrukturalismus, Julia Kristevová a intertextovost	149
7. Návrat k ženám v historii: lesbická, černošská a třídní kritika	177

Slovníček pojmů	209
Bibliografie	215
Rejstřík	227

PŘEDMLUVA A PODĚKOVÁNÍ

Na nápad napsat tuto knihu mě přivedli studenti, které jsem učila v kursech pro širokou veřejnost, postgraduanty se zájmem o literární výzkum a ženská studia a ostatní vysokoškoláky. Mnozí z nich byli nadšeni vyhlídkami feministického přístupu k literatuře a toužili jej blíže poznat, ještě více však toužili si ho sami vyzkoušet v praxi. Nebylo přitom snadné najít vhodnou knihu, která by jim přiblížila většinu aspektů dnes nesmírně složitých a rozmanitých metod a umožnila jim zasvěceně si vybrat určitý přístup a přijít na to, jak ho uplatnit ve své vlastní práci.

Ti, kdo uvykli četbě feministických pojednání, snadno zapomínají, kolik východisek a termínů je pro ně samozřejmostí. Proto jsem se rozhodla začít od nuly. Pokusila jsem se zapomenout na získané vědomosti a rozvinout rámec základních myšlenek, které by pak usnadnily přechod ke složitějším oblastem teorie a diskuse. V celé knize kladu důraz na feministickou literární kritiku jako na obohacující formu četby. Mým hlavním cílem bylo přiblížit tento proces čtenářům. Snažila jsem se zde zdůraznit to, co považuji za nejprínosnější aspekty různých forem feministické kritiky a teorie. Aby se čtenáři k doplňující četbě dostali bez větších potíží, pracovala jsem s nejdostupnějšími kritickými pracemi a antologiemi. Pokusila jsem se také využít co nejvíce děl napsaných ženami a zprostředkovat tak čtenářům básnická a prozaická díla, která v několika posledních letech obohatila mou vlastní četbu.

Mé největší poděkování patří studentům v Edinburghu, Glasgow a Dundee, jejichž nadšení, zvědavost a odhodlání přijít věcem

na kloub mě poháněly kupředu. Zvláště děkuji Claire Houghtonové za podrobné vylíčení vlastního čtenářského zážitku z raných konceptů jednotlivých kapitol. Dále děkuji kolegům z Open University a Dundee University za jejich podporu a inspiraci. Zvláštní poděkování patří také Grahamu Allenovi, který se se mnou podělil o své hluboké znalosti díla Harolda Blooma, a Marku Currymu, který se mnou diskutoval o dekonstrukci a postmodernismu. Mnohokrát děkuji také Vicky a Valovi za knihy, které mi laskavě zapůjčili. Jako vždy děkuji Jeanette Kingové a Liz Allenové za jejich pozornost a podporu. Bez Colin bych tuto knihu nedokončila.

ÚVOD: PROČ „LITERATURA“ A „FEMINISMUS“?

Začneme některými samozřejmými otázkami. Co je feminismus? Co znamená být feministkou? Jaký účel má feministická literární kritika? Jak může ovlivnit způsob, jakým čteme? Tyto otázky jsou dnes součástí obecného povědomí, pro každého nicméně mohou znamenat něco jiného. Proto by možná bylo užitečné, kdybyste se před dalším čtením zastavili a zvážili, jak byste na tyto otázky odpověděli *vy*. Co shora uvedené pojmy znamenají pro vás?

FEMINISMUS

Začnu „feminismem“ a pak přejdu k „literatuře“. Moje definice feminismu, jež bude určující pro celou knihu, vychází z toho, že jde o politický pohled odrážející dva základní předpoklady: (1) že rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám; a (2) že nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími. Tento pohled určuje dvojí program feminismu: pochopit sociální a psychické mechanismy, jež vytvářejí a upevňují nerovnost mezi pohlavími, a následně je změnit.

Předpokladem feministického přístupu je jasná definice pojmů „ženský“ a „mužský“, označujících biologickou kategorii pohlaví. Život žen po staletí neblaze ovlivňuje tradice „biologického esencionalismu“, tj. přesvědčení, že „přirozenost“ žen je nevyhnutelným důsledkem jejich reprodukční funkce. Lidská přirozenost či

definice feminismu

podstata nemůže podléhat změnám tak jako společensky podmíněné rysy osobnosti, z čehož vyplývá, že pokud by bylo biologicky skutečně dáno, že ženy jsou submisivnější a méně podnikavé než muži, nedalo by se s tím vesměs nic dělat. Tento esencialistický a deterministický argument byl ve všech historických dobách nejrozličnějšími společnostmi využíván k ospravedlnění podřadnosti žen, i když chápání toho, co je ze své podstaty „ženské“, se v každé kultuře liší. Z toho důvodu používají feministky pojmy „ženskost“ a „mužskost“, když hovoří o nabytí kulturní identity vlastní danému pohlaví, přestože toto společenské a subjektivní vnímání sebe sama se v případě většiny z nás vytváří v tak raném období života, že máme pocit, že je vlastně identické s naším pohlavím. Nikoho však dnes nepřekvapuje myšlenka, že v dílech spisovatelů se může občas objevit to, co bývá v dané kultuře označováno za „ženské“ rysy, stejně jako nepřekvapí, když se o některých spisovatelkách říká, že ve své tvorbě projevují rysy „mužské“. Že tato konstatování často vyvolají také negativní soudy, je pouze jednou ze známek toho, jak pečlivě si společnost střeží hranice mezi pohlavími a s nimi spojené hodnoty.

Nemůžeme proto předpokládat, že všechna díla napsaná ženami budou nezbytně nebo ze své podstaty vyjadřovat „ženský“ pohled a ženské hodnoty. Ještě méně se dá očekávat, že jakékoliv dílo napsané ženou bude tak či onak feministické a bude vyjadřovat výše nastíněné politické názory a program. Při takovém způsobu uvažování vyvstává velmi zajímavá otázka: může být muž, který opravdu sdílí a hlásá feministické názory, označen za feministu? Domnívám se, že logická odpověď zní ano, zároveň si však musíme uvědomit, že muž hlásící se k feminismu bude vždy v jiné situaci než žena vyznávající feministické ideály. Muž může rozpoznat a odsoudit struktury společenské nerovnosti pohlaví, ale nemůže je zažít jako žena. Tato otázka je nicméně stále předmětem diskuse v rámci feminismu a ne všechny feministky by se mnou v tomto bodě souhlasily.¹⁾ Později, zejména v druhé části knihy, se blíže podíváme na složité vzájemné vztahy mezi pojmy „ženský“, „femi-

1) Komplexní pohled na tuto diskusi viz Stephen Heath, „Male Feminism“ in Eagletonová (ed.), *Feminist Literary Criticism*, s. 193–225. Heath se zmiňuje o několika teoretických a otázkách, o nichž budu hovořit v následujících kapitolách, jednotlivé problémy jsou nicméně jasně vysvětleny již na prvních stránkách jeho článku.

ninní“ a „feministický“. Prozatím budu rozlišovat mezi pojmem „ženský“, kterým budu označovat pohlaví ve smyslu biologickém, pojmem „femininní“, kterým budu odkazovat na kulturní chápání pohlaví, a pojmem „feministický“, který chápu jako pojem zahrnující politické postoje a cíle.²⁾

Chápání kategorie pohlaví jakožto kulturně podmíněné může vyvolat námitku, že současné zlepšení společenského postavení žen způsobilo, že feminismus zaostal. Často se argumentuje tím, že ženám již není upírán vstup do jakéhokoliv zaměstnání a že příležitosti ke vzdělávání jsou pro obě pohlaví stejně dostupné. Dalším argumentem je, že díky stále rozšířenější antikoncepci a mateřským dávkám už ani těhotenství a mateřství nemusí ženy znevýhodňovat. Říká se, že bylo dosaženo rovnosti, tak proč dělat další pokrok? Je to však pravda? Bylo opravdu dosaženo rovnosti příležitostí?

Současné statistiky porovnávající postavení mužů a žen v ekonomické oblasti, co do zaměstnanosti a vzdělání dokládají, že ženy pracují na poloviční úvazek častěji než muži: na částečný úvazek pracuje jeden z deseti mužů v porovnání se čtyřmi ženami z deseti. Padesát procent žen, které nezískaly žádnou kvalifikaci, pracuje v nepříliš kvalifikovaných nebo nekvalifikovaných manuálních zaměstnáních, zatímco stejná situace se týká jen devětadvaceti procent mužů bez kvalifikace. Dvakrát více mužů než žen vydělává více než dvě stě liber týdně a průměrná týdenní mzda manuálně pracujících byla v roce 1989 159 liber u mužů a 97 liber u žen. Všechny spolehlivé statistiky dosvědčují, že nejdůležitějším faktorem určujícím pracovní možnosti a výdělečnou schopnost žen je, zda mají či nemají děti. Na kariéru mužů nemá rodina oproti tomu podle statistik žádný vliv.³⁾

Podobné přetrvávající rozdíly dokládají i statistiky mapující oblast vzdělání. Ačkoliv po ukončení školní docházky pokračují nějakou formou v řádném studiu spíše ženy a u přijímacích zkoušek na vysokou školu dosahují stejně dobrých výsledků jako muži, studuje na univerzitách dvakrát více mužů než žen. Z těch, kdo získají titul, se v příslušných zaměstnáních uplatní třikrát více mužů než žen. Postoje se vyjadřují čísly hůře, nicméně přetrvávající

2) Podrobněji se těmito pojmy zabývá Toril Moiiová, „Feminist, Female, Feminine“, in Belseyová — Mooreová, *The Feminist Reader*, s. 117–132.

3) Čísla uvedená v tomto i následujícím odstavci jsou převzata z *Annual Abstract of Statistics and Social Trends 21* (vydání z roku 1991).

institucionalizace stereotypních představ pohlaví se projevuje například v samotné definici „hlavy domácnosti“, kterou stále používá Úřad pro sčítání lidu. Tato definice říká, že „mají-li dva příslušníci různého pohlaví stejné právní postavení, za hlavu domácnosti je považován muž“.⁴⁾ Z tohoto předpokladu vychází také vláda při zvažování důchodů, sociálního zabezpečení a sociálních dávek.

Nejnovější zpráva komise Organizace pro ekonomickou spolupráci a rozvoj (OECD) „Začlenění žen do ekonomiky“ není příliš povzbudivá. Píše se v ní: „Přetrvávající nerovnost na trhu práce, ve vzdělávání a získávání kvalifikace, v systému sociálního zabezpečení i v daňovém systému, stejně jako nerovnoměrné rozdělení práce v domácnosti napomáhají udržovat ženy v ekonomicky nevýhodné pozici a vystavují je chudobě a závislosti.“⁵⁾ Zpráva uzavírá, že zkušenost diskriminace a stereotypní představy o roli ženy způsobují, že „ženy samy si netroufají investovat do ekonomicky využitelných dovedností, následkem čehož je těžké prolomit začarovaný kruh příčiny a důsledku projevující se v podobě dnešního systému diskriminace a znevýhodňování“.⁶⁾ Je přitom nutno si uvědomit, že signatářské státy OECD, zahrnující USA, Velkou Británii, Kanadu, Dánsko, Německo a Francii, patří mezi ekonomicky nejrozvinutější na světě. V mnoha dalších částech světa je postavení žen bohužel mnohem horší.

Tyto jednotlivosti dokazují nejen to, že existuje nerovnost pohlaví, ale také to, že má hluboce zakořeněnou a systematickou podobu. Je důležité si uvědomit, že předmětem feministických studií je především tato institucionalizovaná mužská nadřazenost, která je důsledkem působení takových sociálních struktur, jako jsou právo, školství, zaměstnání, náboženství, rodina a kulturní zvyklosti. Žádnou z nich nelze zjednodušeně objasnit jako projev vědomého jednání, zlé vůle či spiknutí jednotlivých mužů nebo dokonce skupin mužů. Tyto samostatně fungující mocenské struktury, jejichž prostřednictvím jsou zájmy žen vždy nakonec podřízeny zájmům mužů, tvoří společenské uspořádání známé jako „patriarchát“, což je označení, které se vztahuje téměř na

4) Malcolm Smyth — Fiona Browneová, *General Household Survey 1990: An Interdepartmental Survey carried out by the Office of Population Censuses and Surveys between April 1990 and March 1991* (HMSO, 1992), s. 219.

5) Organizace pro ekonomickou spolupráci a rozvoj, *The Integration of Women into the Economy* (1985), s. 176.

6) Tamtéž, s. 177.

všechny lidské společnosti, minulé i současné. Tento termín nicméně musíme používat obezřetně, abychom z něj neučinili zjednodušující vše zahrnující pojem zastírající nejen mnoho specifických forem a stupňů nerovnosti žen v různých společnostech, ale také strategie a formy odporu, jimiž ženy této nerovnosti čelí. Takovéto zjednodušení vytváří mýtus žen jakožto věčně pasivních obětí všeobecného a nezměnitelného útlatu mužů. To by pak znamenalo přijmout určitý typ kulturního esencialismu, pro ženy stejně beznadějného a skličujícího, jako je tradiční trvání na biologickém determinismu, tedy trvání na tom, že osud žen je předurčen jejich dělohou.

Další příbuzný pojem zasluhující si objasnění je „ideologie“. Toto slovo se dnes používá v různých kontextech, což může vést k nedorozumění. Může se vztahovat k vědomě zastávanému systému názorů, který si lidé zvolí nebo zavrhnou, ať už je to soutěživý individualismus, komunismus nebo křesťanství. V některých společnostech jsou patriarchální stanoviska součástí vědomě pěstované kulturní ideologie. Pojem „ideologie“ se také označuje způsob, jímž vnímáme „realitu“. V tomto smyslu budu toto slovo používat i v této knize. Takové chápání „ideologie“ se zakládá na předpokladu, že když vstupujeme — souběžně s osvojováním jazyka a navazováním vztahů s jinými lidmi — do kulturního života společnosti, přebíráme a přijímáme způsob jejího vidění. Nepostřehnutelně jsme vtahováni do složitého systému hodnot, názorů a očekávání, které zde byly již před námi, a zdají se nám proto naprosto přirozené. Feminismus je vědomě zastávaná ideologie (v prvním slova smyslu), jež se staví proti jiným vědomě zastávaným ideologiím podporujícím nadřazenost mužské autority a moci. Velká část feministických prací se však zabývá patriarchální ideologií v druhém slova smyslu, tedy způsoby, jimiž je dosaženo toho, že podřazené postavení žen je vnímáno jako přirozený, nezpochybnitelný stav. Je třeba si také uvědomit, že feminismus samotný není jednotná, ucelená ideologie. Ačkoli téměř všechny feministky by souhlasily s mou úvodní definicí, ženské hnutí se vždy vyznačovalo vášnivými debatami. Různé dílčí postoje, rozmanitost teoretického bádání a podnětná energie, kterou tato otevřená výměna názorů vyvolává, pak zakládají velkou sílu feminismu.

Důležitá diskuse v rámci feministického hnutí se týká stupně radikálnosti, s jakou je vykládán dvojí cíl feminismu: pochopení

patriarchálních mocenských struktur a snaha je změnit. Všechny feministky jsou rozezleny výše zmíněnými formami nerovnosti v oblasti ekonomiky, vzdělávání, profesního ohodnocení a legislativy a nechtějí se smířit s rozčarováním, strádáním a utrpením, kterými tyto formy nerovnosti ženy nepřiměřeně postihují. Téměř všechny feministky pragmaticky zdůrazňují okamžitou potřebu rozšířit zdravotní péči o matky a ostatní ženy, zvýšit výživné a příspěvky na děti a prosadit legislativní kroky, které by podporovaly rovná občanská práva ve všech oblastech života. Mnoho feministek však zároveň tvrdí, že tyto požadavky se nesmějí nikdy stát konečným cílem ženského hnutí. Cílem by neměl být pouze nárok na větší pole působnosti pro ženy v rámci existujících sociálních struktur. Feministky chtějí zcela demontovat současný status quo, aby mohly přetvořit stávající uspořádání společnosti. Protože ženy tvoří, slovy francouzské feministky Julie Kristevové, „jednu polovinu nebe“, 7) změna stávajících mocenských vztahů mezi pohlavími by znamenala sociální revoluci; současné uspořádání světa by se pak nezbytně muselo změnit.

Feministky, které razí tuto radikální či revoluční logiku, argumentují tím, že bychom neměli tolik usilovat o rovnost mezi muži a ženami, ale spíše bychom se měli snažit o překonání nebo změnu současné přespříliš striktní definice pohlaví jakožto rozdílu. Interpretace pohlavní identity na základě protikladů – být mužem znamená nebýt ženou a naopak – je příliš omezující. Taková interpretace nebezpečným a škodlivým způsobem rozškatulkovává a omezuje skutečný rozsah možné lidské zkušenosti. Lidská sexualita je příliš amorfni a složitá, aby ji mohly obsáhnout zjednodušené protikladné kategorie. Individuální identitu nelze vymezit a definitivně popsat žádnou neměnnou, jednotnou definicí; je neustále v pohybu a nikdy není úplná. Feministky tvrdí, že bychom na toto omezování individuální energie a možností neměli nadále přistupovat, že bychom při svém společném dobrodružství jednoho druhu na naší malé planetě neměli takto neustále plýtvat tvořivými a produktivními silami.

Snad ještě radikálnější názor feministky zastávají, když tvrdí, že definování pohlavní identity jakožto protikladu a odlišnosti tvoří samotné jádro celého našeho systému významů a hodnot, a tím podporuje vnímání reality založené spíše na zvýrazňování

7) Kristevová, „Women's Time“, in *The Kristeva Reader*, ed. Moiová, s. 202.

rozdílu než na hledání společných rysů. To zase vede obě pohlaví spíše k vytváření hierarchií, soutěživosti, agresí a nadřazenosti než k empatii, spolupráci a soucitu. Těsně před vypuknutím druhé světové války si v roce 1938 Virginia Woolfová posteskla, že již po staletí muži „dětinsky čmárají po povrchu zemském a vytvářejí tak zatuchlé hranice, jež lidi spoutávají a způsobují, že žijí jako v ohradách, bez života, odděleně, nepřírozně [...] pro pochybné potěšení z moci a nadřazenosti“.⁸⁾ Feministky se snaží narušit a nahradit stávající přísnou pohlavní identitu, a proto je jejich hlavním cílem nový způsob chápání sebe sama a našeho světa, nový etický systém významů a hodnot.

LITERATURA

Jak s těmito politickými a etickými debatami souvisí studium literatury? Jak může pochopení literatury podpořit pochopení povahy a příčin nerovnosti žen ve skutečném světě a přispět k jeho změně? Nejdřív bychom možná měli definovat sám pojem „literatura“. Možná se opět na chvíli pozastavíte, abyste zvážili, co tento pojem znamená pro vás. Pojmu „literatura“ se obvykle užívá pro označení souboru textů, jež se vyznačují určitými estetickými hodnotami; tento soubor textů se také často nazývá „literární kánon“. „Literatura“ je kromě toho také instituce spjatá především se vzděláním a vydáváním knih. V neposlední řadě je „literatura“ rovněž určitým druhem kulturní aktivity, zahrnující tvorbu, čtení, hodnocení a vyučování děl literárního kánonu.

Začneme-li u prvního významu pojmu literatura jakožto souboru uznávaných děl, můžeme třeba zodpovídat výše uvedené otázky z hlediska vztahu mezi literaturou a životem. Lidé již tradičně mají za to, že tvůrčí formy literatury mohou poskytnout hlubší pochopení lidské zkušenosti a přispět k lepšímu pochopení společenské reality. Literární díla nám proto mohou podstatným způsobem přiblížit, jak společnost funguje v neprospěch žen. Navíc mohou využívat silného citového působení, a tak zvýšit rozhořčení nad pohlavní diskriminací a napomoci k tomu, aby se tato diskriminace stala minulostí. Pozitivně vykreslené ženské zkušenosti a vlastnosti mohou být využity k tomu, aby povzbudily sebejistotu žen a propůjčily autoritu jejich politickým požadavkům.

8) Woolfová, *Three Guineas*, s. 121.

Utopistická literatura může zobrazit nový etický řád založený na „ženských“ vlastnostech. Později se přesvědčíme, že při hodnocení literárních děl, především těch, která napsaly ženy, braly feministické kritičky toto vše v úvahu.

Jedná se zde však o složitější záležitost. I když se k literatuře můžeme uchýlovat pro hlubší pochopení života a vyzvedávat ta díla, jež jej pravdivě popisují, málokdy hrozí, že bychom obojí směřovali. „Život“, jak se nám zdá, zkrátka žijeme a vnímáme jej jako něco přirozeného i předem daného, a proto je v tomto smyslu literatuře vždy nadřazen. Literatura oproti tomu pomocí slov vytváří obraz již existující skutečnosti. Při bližším pohledu však vyjde najevo, že naše chápání života nebo zkušenosti není zdaleka „přirozené“ či předem dané. Od samého počátku je zprostředkováno kulturními formami – prostřednictvím obrazů a slov –, jež nám umožňují rozlišovat a vnášet řád do našeho vnímání, které by jinak bylo pouze neohrazeným, souvislým tokem smyslových vjemů. Svět můžeme poznávat pouze díky tomu, že jej umíme znázornit. Vytváření představ je možná nejzákladnější ze všech lidských činností, neboť utváří vědomí nás samých i vnější skutečnosti. Jak by například mohlo dítě získat nějaké ponětí o vlastním „já“, kdyby si prostřednictvím slov nemohlo vytvořit představu o sobě, kdyby nemohlo říci „já“ nebo uvažovat o „já“ v protikladu k „ty“? Jak by pak mohlo říci „jsem dívka, a ne chlapec“, „jsem malá, a ne velká“, „jsem hodná, a ne zlá“ atd.?

Jakmile získáme schopnost zachytit svou představu o sobě, své zkušenosti a své vidění světa pomocí jazyka, začínáme svět nevyhnutelně vnímat skrze systém hodnot obsažený ve slovech, která používáme. Pokud se vnímáme jako „dívka“, nikoli „chlapec“ a pozorujeme se tak navenek, znamená to, že přijímáme nebo si osvojujeme veškeré kulturní významy obsažené v tomto slově. Protože proces osvojování si jazyka se v našem společenském vývoji odehrává velmi brzy a je vlastně jeho nezbytným předpokladem, zdá se nám, že dané hodnoty jsou „přirozené“ obsaženy ve věci, na niž odkazujeme. Může se zdát, že být ženou „přirozené“ znamená být něžná a starostlivá, jinými slovy: být „femininní“. Být mužem obvykle znamená v té či oné formě projevoval sílu a aktivitu, zkrátka být „mužný“. Jazyk je proto hlavním nástrojem, jehož prostřednictvím jsou kulturní hodnoty soustavně pěstovány a předávány z generace na generaci.

Jakmile si uvědomíme, že naše vnímání skutečnosti z velké části utvářejí znakové systémy, z nichž nejdůležitější je jazyk, je jasné, že rozeřízení mezi literaturou chápanou jako systém textů a životem je mnohem složitější, než se zdálo, a že hranice mezi nimi mohou být snadno prostupné a mohou umožňovat jejich vzájemné působení a ovlivňování. To, co považujeme za „mužské“, může být stejně tak odvozeno od toho, jak mužství zachycují literární příběhy, umělecká díla a média, coby určitého dříve existujícího modelu mužství „zakotveného“ ve skutečnosti, který pak kopírujeme v literatuře a výtvarném umění. V mnoha společnostech je literární kánon navíc považován za nejprestižnější formu výrazu; tvrdí se, že literatura odráží nejvyšší ideály a cíle lidstva a obsahuje příklady nejvznešenějších lidských myšlenek a činů hodných následování.

Z tohoto důvodu se feministky zajímají o literaturu jako o ylivnou oblast kultury ztělesněnou významnými institucemi. Chtějí zjistit, jak se literatura jako kulturní projev místo pouhého zachycování stávající povahy života žen může podílet na vytváření významů a hodnot, které odsuzují ženy k nerovnosti. Jaký pohled na skutečnost nám nabízejí slavná díla v našem jazyce? Cí pohled je v nich prezentován? Kdo hodnotí a vybírá texty, které tvoří literární kánon? Jak je možné, že pomyslíme-li na „slavná díla“, přijdou nám většinou automaticky na mysl díla spisovatelů-mužů? Jaký obraz ženství ve svých knihách pro nás vytvářejí? Cí hodnoty a ideály jsou prezentovány ve vysoce ceněných mistrovských literárních dílech naší kultury? Opravdu je tak málo „velkých“ spisovatelek? Můžeme doufat, že v dílech žen najdeme náznaky a předpoklady nového etického řádu přetvářejícího současný pohled na skutečnost založený na zdůrazňování odlišnosti a represivně pojatých kategoriích? Anebo touto otázkou na adresu literatury psané ženami ještě více posílíme totéž rozlišování z hlediska pohlaví, které bychom chtěli překonat? A existuje opravdu nějaký podstatný rozdíl mezi literaturou psanou muži a literaturou psanou ženami? Feministická literární kritika vznikla z potřeby tyto otázky prozkoumat a odpovědět na ně.

Cílem následujících kapitol je popsat a názorně vyložit hlavní témata a metody, které ve svém úhrnu tvoří sféru feministických literárních studií, a nastínit jejich historický vývoj. Diskuse se soustřeďuje na tři hlavní tematické oblasti: na otázku ženské identity,

proces vytváření literárního kánonu a ideologičnost estetických hodnot. Z těchto otázek podle mého názoru vzešla hnací síla feministické literární kritiky a jejich zkoumání patří k jejím nejdůležitějším úkolům. Doufám, že se čtenáři nechají vtáhnout do této debaty, i když to není hlavním cílem žádné z jednotlivých kapitol. Každá z nich pojednává o samostatné oblasti feministické kritiky a lze ji číst nezávisle na ostatních. První část knihy přináší feministický pohled na literaturu jako kánon (konkrétní soubor uznávaných textů) a jako instituci a svobodné povolání. Závěr první části je věnován alternativnímu kánonu představovanému literárními díly žen. V první části knihy se budu zabývat „literaturou“ jako procesem literární tvorby ve světle feministických diskusí o pojmu „žena“. Tato část je zaměřena především prakticky: snaží se rozvinout schopnost pozorného a citlivého čtení přihlížejícího k otázkám pohlaví. Druhá část se zabývá teoretickým základem této dovednosti. Není tedy vyloučeno, že někteří čtenáři naleznou vše, co potřebují, v první části knihy. Přesto věřím, že seznámí-li se s myšlenkami nastíněnými v její druhé části, jež jsou inspirativní již samy o sobě, přivede je to k ještě komplexnějšímu způsobu četby.

Na závěr mi dovoluete poznamenat něco o možnostech praktického využití této knihy. Feministická kritika se nerozlučně pojí s praxí a mým hlavním cílem bylo usnadnit četbu literárních děl z feministického hlediska. Celá kniha je nesena snahou poskytnout čtenářům konkrétní vodítka, a zvýšit tak jejich důvěru ve vlastní schopnost porozumět prozaickým, básnickým a literárně-teoretickým textům. V určitém smyslu tato kniha tedy představuje jakýsi návod k použití, který čtenářům dává příležitost a prostor k tomu, aby si vytvořili vlastní názor na jednotlivé citované úryvky a řešené problémy. Proto jsem do každé kapitoly zahrнула praktické otázky týkající se jednotlivých přístupů či myšlenek. Domnívám se, že by se daly využít dvojím způsobem. Čtenáři se mohou na chvíli pozastavit a popřemýšlet, co si o dané věci myslí oni sami, než si přečtou, co o tom říkám já, anebo mohou rovnou přejít k mému výkladu. Kapitoly jsem se snažila uspořádat tak, aby každá další vedla ke komplexnějšímu způsobu četby. S ohledem na úspornou formu pracuji poměrně často s poezií. Na konci každé kapitoly se nachází shrnutí hlavních bodů. Lze je číst i předem jako úvod do problematiky, která v dané kapitole bude pak rozvedena. Průběžně jsem se čtenáře snažila seznámit s co největším

množstvím významných a zajímavých feministických teorií a obrovskou rozmanitostí literatury psané ženami. Některá díla, jež zde uvádím, nejsou asi příliš známá. Mohla jsem bohužel zahrnout pouze poměrně malý vzorek toho, co je dnes k dispozici. Doufám, že podnítím čtenáře k tomu, aby se pak z vlastního popudu pídili po dalších dílech.

ČÁST I
LITERATURA?

1. PŘEHODNOCENÍ: ČETBA Z POHLEDU ŽENY

Kdyby nás muži znali, jaké opravdu jsme, nejspíš by se dost podivili; jenže i ti nejbystřejší z nich mají často o ženách iluze; nevidí je v pravém světle; nesprávně si je vykládají, v dobrém i ve zlém: co považují za dobrou ženu, je divný kříženec, napůl loutka a napůl anděl; a jejich špatná žena je skoro vždycky vtělený ďábel.

Charlotte Brontëová, *Shirley*

Za začátek současné etapy feminismu se obvykle považují šedesátá léta, období intenzivní politické agitace za občanská práva ve Spojených státech a revolučních nálad mezi studenty, intelektuály a dělníky ve Francii, které v květnu 1968 vyvrcholily stávkami, okupačními akcemi a politickými manifesty, jež vedly k pádu vlády prezidenta de Gaulla.¹⁾ Mnoho žen působících v různých politických hnutích té doby žaslo nad tím, jak jejich spolubojovníci dokážou formulovat požadavky svobody a rovnosti a zároveň stavět své představy o ženách na stereotypních soudech vycházejících z přesvědčení o podřadnosti žen. Muži psali manifesty a na ženy se až příliš často pohlíželo jako na ty, kdo v takových okamžicích vaří čaj. Revolucionáři zaníceně debatovali o organizaci okupačních akcí, a když pak přišly na přetřes ženy, hovořili o nich jako o sexuálních objektech a neviděli v tom vůbec žádný rozpor.²⁾ Pozdější feminismus vycházel z poznání nutnosti vlastní politické reprezentace, spojené s potíráním negativního zobrazení žen. Historie boje žen samozřejmě nezačala až v šedesátých letech. Výše uvedený citát z románu *Shirley* Charlotty Brontëové nám připomíná, že nerovnost svého postavení a neadekvátnost mužského zobrazení skutečnosti, které tuto nerovnost udržuje, si mnoho žen patrně uvědomovalo již od počátku prvních kultur. K nejpłodnějším

1) Marksová — de Courtivronová (eds.), *New French Feminisms*, obsahuje užitečný krátký úvod do historie feminismu ve Francii, zmiňuje se i o jeho vztahu k americkému feminismu (s. 10–38). Firestoncová, *The Dialectics of Sex*, obsahuje kapitolu „On American Feminism“ (s. 23–45).

2) Tento druh šovinismu viz Marksová — de Courtivronová (eds.), *New French Feminisms*, s. 30–31.

oblastem feministických studií patří proto znovuobjevování ztracené nebo přehlížené souvislé tradice ženského protestu, práce a tvořivosti. Příběhy žen, stejně jako dějiny samotné, získávají svou pravou podobu.³⁾ Citát z románu Charlotty Brontëové zdůrazňuje dvě důležité skutečnosti. Za prvé, zkrácené zobrazení žen muži – to, že nevidí, jaké „opravdu jsme“ – bylo po staletí jedním z hlavních prostředků udržování a ospravedlnění podřadného postavení žen. Přijmeme-li, že ženy jsou ze své podstaty podřadné mužům nebo dokonce od přírody jiné než muži, může být rozdílné zacházení s nimi považováno za přiměřené. Výše uvedený citát však nicméně naznačuje, že tento pohled na ženy není výsledkem zlomyslného spiknutí mužů nebo jejich záměrně falešného zobrazení: stejně zkrácený obraz žen přináší i uznávání velcí spisovatelé. Proč muži ženám neustále nerozumějí? Na tuto otázku se poprvé pokusila uceleně odpovědět Simone de Beauvoirová ve své knížce *Druhé pohlaví* (1949). Její klasická feministická studie se zamýšlí nad téměř všeobecnou nerovností pohlaví v různých kulturách a různých historických obdobích a snaží se najít vysvětlení, proč jsou ženy vždy považovány za „druhé pohlaví“. Její odpověď je obsažena v samotném názvu. Pojmy „muž“ a „žena“, „mužský“ a „ženský“ nejsou používány souměrně: pojem „muž“ má vždy kladnou hodnotu a představuje normu a lidskost všeobecně, zatímco „žena“ je pojem sekundární a označuje to, co se od normy odlišuje. Pojem „žena“ proto nemá vlastní kladný význam, ale je definován ve vztahu k pojmu „muž“ – jako to, co muž není. V angličtině proto například neexistuje žádný ženský ekvivalent slovesa „emasculate“, vykřesit, přeneseně (o knize) rozřezat, oslabit, učinit nezajímavým, ve smyslu „zženštit“ čili zbavit mužských znaků.

De Beauvoirová zdůrazňuje, že koncepce „jinakosti“ je pro uspořádání lidského myšlení nezbytná. Poněť o vlastním „já“ můžeme získat pouze v protikladu k tomu, co není „já“ – co se od „já“ liší. Rasové a sociální skupiny získávají svou skupinovou identitu tak, že se definují v protikladu k „jiným“, kteří jsou vnímáni jako odlišní. Stejně tak „žena“ funguje jako jinakost, jež mužům umožňuje vytvořit vlastní kladnou identitu jako identitu mužskou. A je-

3) Viz např. Hobbyová, *Virtue of Necessity*; Stracheyová, *The Cause* (pravděpodobně stále nejlepší dílo o ženském hnutí ve Velké Británii); Barbara Taylorová, *Eve and the New Jerusalem*.

likož to, co je „jiné“, nemá svou vlastní identitu, jinakost často funguje jako prázdný prostor, jemuž lze přiřadit jakékoliv významy, které si dominantní skupina zvolí. Proto jsou ženy křehké, a ne silné; emocionální, a ne racionální; povolné, a ne pevné; takže mužskost pak může být definována těmito kladnými vlastnostmi. Jinými slovy, muži považují ženy za jiné než oni, za ty, kdo nejsou muži, a mohou proto „ženskosti“ přičíst jakékoliv vlastnosti, které potřebují k vytvoření své představy o mužskosti. Mytizovaná „žena“ se tak stává imaginárním depozitářem mužských snů, idealizovaných představ a obav: v rozdílných kulturách je „ženskost“ ztělesněním přírody, krásy, čistoty a dobra, ale zároveň i zla, kouzla, zkaženosti a smrti. Jelikož muži podle de Beauvoirové neustále vidí ženy jako „jiné“, má „žena“ v jejich představách „dvojí šalebnou tvář [...] je ztělesněním všech mravních hodnot i jejich opaku [...] Muž do ní promítá to, po čem touží a čeho se obává, co miluje i co nenávidí“.⁴⁾

Tato nepřetržitá mytizace „ženy“ má několik nepříjemných důsledků. Brání mužům, aby nás viděli, „jaké opravdu jsme“, a vytváří obavy a očekávání, které mohou porozumění mezi ženami a muži jen ztížit. Je zde ale závažnější problém. Jelikož mužská kulturní nadřazenost představuje normu, názory mužů jsou považovány za univerzální pohled na svět. To pak vede k tomu, že mužské interpretace ženství, jež vytvářejí mylný obraz žen a bývají předkládány jako univerzální „lidská“ pravda či jako „skutečnost“, si udržují životnost a závaznost. Proto také samy ženy chápou ženy tak, jak je chápou muži, a přijímají za své mužské představy ženskosti: jak píše de Beauvoirová, „i zde ženy sní sny mužů“.⁵⁾ Ze všech těchto důvodů je tedy nezbytně nutné začít přehodnocovat mužské chápání žen (nejen ženských literárních postav), abychom se naučily na věci nahlížet z pohledu ženy.

Na konci šedesátých let vyšly dvě knihy, jež přitáhly pozornost žen coby kritiček a čtenářek k otázce přehodnocení literárních děl spisovatelů. Byly to *Uvažování o ženách* (*Thinking about Women*, 1968) Mary Ellmannové a *Sexuální politika* (*Sexual Politics*, 1969) Kate Millettové. Kniha Mary Ellmannové je čtivá a vtipná; autorka zde probírá širokou řadu literárních a kritických děl, aby dokázala,

4) De Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, Praha, Orbis 1966, přel. J. Kostohryz a dr. H. Uhlířová, s. 131. Současnější a poměrně vzácný příklad knihy francouzské teoretičky přinášející novou interpretaci viz Herrmannová, *The Tongue Snatchers*. Krátké a velmi čtivé.

5) De Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, s. 70.

že v uctívaném „chrámu literatury“ panuje vše prostupující pohlavní diskriminace. Ellmannová ukazuje, jak je „uvažování o ženách“ významných spisovatelů a literárních kritiků ovlivněno stereotypními představami, které ženy a jejich literární tvorbu neadekvátně vnímají jako neuspořádané, emotivní a postrádající kontrolu a větší intelektuální rozměr. Ženy a jejich díla jsou v „literatuře“ zkrátka vykresleny jako nositelky toho všeho, co je mužům, zejména spisovatelům, cizí.

Millett Kniha Kate Millettové *Sexuální politika* vyvolala velký rozruch, a rychle se stala bestsellerem. Její tón je útočnější a literární díla, jež jsou v ní podrobena rozboru, mají skandálnější ráz. Čtenáře šokovala zejména buřičskými výpady proti některým uznávaným a vlivným spisovatelům, jako například D. H. Lawrenceovi, Henry Millerovi a Normanu Mailerovi, a důrazem věnovaným obsesivnímu zobrazování sexuálních vztahů v jejich dílech. Svůj výklad Millettová opírá o tezi, že patriarchální moc je udržována a skutečnována prostřednictvím mužské dominance v sexuálních vztazích. Tato potřeba udržet si svou sexuální dominanci vysvětluje, proč se v literárních dílech neustále opakují misogynní zobrazení žen jako běhen anebo panen, frigidních žen anebo nymfomanek, či cudných anebo prostopášných žen. Millettová naznačuje, že úkolem takovýchto představ je ospravedlnit dominantní postavení muže v sexuální oblasti a nátlak a násilí sloužící k jeho udržení.

Kritika vyčítala Kate Millettové zjednodušený a příliš negativní výklad některých autorů, jež odsuzuje. Některá zjednodušení byla asi projevem polemického nadšení pochopitelného u jejího průkopnického činu. Pro mnoho žen však kniha nepochybně byla povzbuzením a literární kritičky, které se příkladem Kate Millettové inspirovaly, začaly přehodnocovat ostatní díla literárního kánonu, s cílem odhalit, do jaké míry se u nich projevilo zkreslené zobrazení žen. První etapa feministické kritiky tedy vedla k všeobecnému přehodnocování literárních děl spisovatelů-mužů. Nicméně se objevily i pochybnosti o další užitečnosti této metody. Tvrdilo se, že další dokumentace literární misogynie by pouze obohatila novými příklady skličující výčet negativního zobrazení žen vytvořeného muži.⁶⁾ Na ženy by se pak mohlo pohlížet spíše jako na věčné oběti než jako na tvůrce vlastního obrazu a vlastních dějin

6) Showalterová, „Towards a Feminist Poetics“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 129–131.

a mohl by vzniknout dojem, že zobrazování skutečnosti je výsadní doménou mužů.

Z dřívější analýzy Simone de Beauvoirové, která „ženu“ popisuje jako prostor (jako jinakost), do něhož muži promítají své obavy a pocity úzkosti, však vyplývá, že zobrazení žen vytvořené muži nemusí ani tak stvrzovat mužskou moc, jako výstižně dokazovat nedůslednost a rozporuplnost jakéhokoliv ideologicky zabarveného okruhu představ. Abychom na tuto skutečnost poukázali, musíme objasnit pozadí nároků na všeobecné „lidské“ pravdy, jež mylným představám mužů o ženách propůjčily auru univerzální moudrosti. Literární dílo málokdy vzniká za autorovy plné kontroly a často obsahuje skryté významy, které nemůžeme nebo se neodvažujeme vyjádřit a které si nemusí uvědomovat ani autor. Zobrazení žen v dílech spisovatelů-mužů mohou být tedy důkazem selhání moci a mohou odrážet oblasti, v nichž svrchovanost mužského zobrazení skutečnosti dostává trhliny. Cílem otázek a diskuse v této kapitole je podnítit tento druh kritické analýzy (které se v současné době říká „symptomatická analýza“⁷⁾) a rozvinout schopnost četby z pohledu ženy. Vycházím z předpokladu, že chápání literárního díla z pohledu ženy může obohatit muže stejnou měrou jako ženy.

PŘEHODNOCENÍ MUŽSKÝCH PŘEDSTAV O ŽENÁCH

De Beauvoirová otevřeně vyjádřila právo ženy kriticky posuzovat tvorbu uznávaných spisovatelů, čímž inspirovala pozdější generace čtenářek. „Klasická“ díla literárního kánonu se mohou jevit jako nedostižná. Míra jejich velikosti, mistrovská forma a estetické a intelektuální potěšení, jež nabízejí, si žádají naše plné uznání. V díle Edmunda Spensera *Královna víl* se čtenář nicméně setkává buď s ženami, které jsou tak neskonale ctnostné, že čtenáři okamžitě plynou, nebo s ženami zrůdnými, barvitě vylíčenými jako nositelky zla a zkázy.⁸⁾ Není těžké uhádnout, kdy je Spenserova poetická představivost podnícena nejvíce. Pro dobrodružné hrdiny Spenserova díla nabývá nebezpečí a zrada vždy ženské podoby.

7) Tento pojem bude v příslušném kontextu blíže prozkoumán v sedmé kapitole.

8) Gilbertová — Gubarová, *The Madwoman in the Attic*, krátce hovoří o některých zrůdných ženách ve Spenserově básni (s. 30).

Například v druhé knize podniká sir Guyon, představitel uměřenosti, nebezpečnou cestu do Zahrady rozkoše, aby vyhledal zlou Acrasii, jejíž jméno znamená nestřídmost a nemohoucnost. Během cesty neustále čelí různým nástrahám a nebezpečím ztělesněným sirénami, vodními pannami a čarodějkami a do Zahrady rozkoše šťastně dorazí jen díky své mužné statečnosti. Dokážeme v následujících strofách popisujících Acrasii rozpoznat znaky Spenserova konvenčního zobrazení ženy jako svůdkyně? Co vypovídají o mužských názorech jednotlivé obrazy a jazykové prostředky?

[72]

Tam, odkud zaznívat se zdála hudba,
se krásná čarodějka těšila
s milencem novým, jehož magií
kouzly z dále přivedla až sem.
Tam si ho uložila spícího
ve skrytý stín po dlouhých, smilných hrátkách.
Kolem nich zatím libě zpívalo
mnoho dam krásných s lascivními chlapci
a písne prokládali sprostotami.

[73]

A celou dobu nad ním zavěšena
falešné oči tkvěla v jeho zrak,
jak by hledajíc lék v tom, jenž ji užtknul,
či hladově se pásla potěchou.
Často se skláníc líbala ho zlehka,
aby ho snad nevzbudila, rosíc mu ret,
a z jeho vlhkých očí sála ducha,
roztekla celá v chťic a zvrhla slast,
i povzdechla, jak by jí ho bylo líto.

[74]

Na lůžku z růží uložená byla,
jak horkem zmohlá, či chťic si zahřešit;
oděna byla, či spíš neoděna,
v hedvábný háv, stříbřitě průhledný,
jenž neskrýval plet její z alabastru,
spíš bělejší jí jevil, lze-li vůbec.
Jemnější tkáň Arachné nezosnuje,
ani ty jemné sítě, co vídáme
tkát z uschlé rosy, lehčeji nevanou.

[78]

Sníh jejích řader skýtal plen
pro lačný zrak, jež se z nich nikdy nenasytí,
a přece mdloba po těch něžnostech

ukápla pár nad nektar čirých kapek
a ty jak perly z orientu stekly
(blaženě se jí oči usmívaly),
skrápějíc, leč nehasíc jejich žár,
jímž dobývala zlomná srdce, jako
když hvězdný třpyt se na vodě rozjasňuje.

[83]

Leč Guyon všechny slastné komnaty
i palác rázně, bez lítosti zbouřal;
a ani jejich skvostné umění
je bouří jeho hněvu neuchránil;
všechnu tu slast on zvrátil ve zhoubu:
pokácel hájky, zahrady vymýtil,
vyvrátil stromy, skleníky rozbořil,
vypálil letohrádky, domy strhnul
a změnil místo míst v to nejhorší.⁹⁾

Strofy 72 a 73 přinášejí představu nadměrné ženské sexuality, která mužům nedává spát a ničí jejich pocit mužnosti a moci. Acrasia se utěšuje s novým milencem (předcházející milence pravděpodobně nejdříve využila a pak se jich zbavila), a ačkoliv ten je milováním zcela vysílen, ona se nad ním sklání a stále nenasyčena „hladově se pásla potěchou“. Acrasia navíc využívá jeho chvilkové ztráty mužné síly, aby jej ještě více oslabil a „roztekla celá v chťici“ mu z „vlhkých očí“ sála ducha. Nestřídmost a nemohoucnost představované ženskou postavou Acrasie jsou ve skutečnosti výrazem obav mužů ze sexuality. Obava, že sexuální přitažlivost žen snižuje mužskou potenci, se odráží také ve spojitosti mezi svůdností Acrasie a magií a čarodějnictvím: muži jsou vykresleni jako oběti nečestných ženských metod, proti nimž nemají účinnou zbraň. Takový pohled zcela převrací a zakrývá skutečnou podobu pohlavní diskriminace a rozložení moci mezi muži a ženami. Smyslná rozkoš, jež vyznačuje z rozvlácného popisu Acrasiiny fyzické krásy ve strofách 77 a 78, se navíc nijak neslučuje s potřebou jakýchkoliv kouzel! Jednotlivé obrazy však působí protichůdně a prolínají se v nich strach s touhou, přirozenost s protřelostí. Spenser spojuje Acrasiinu neposkvrněnou krásu s idealizovanou čistotou přírody: „plen pro lačný zrak“ skýtl „sníh jejích řader“, kapky jejího potu jsou „nad nektar čiré“ a její blaženě se usmívající oči jsou jako „hvězdný třpyt“ rozjasňující se na vodě. Ve vodě se však člověk

9) Spenser, *The Fairie Queene*, II. xii (přel. Pavel Drábek).

může utopit a přirozená krása je ještě svůdnější, je-li zahalena v průhledném hedvábí a stříbře, a působí pak také jako chytře nastražená past. Protřelost vydávaná za nevinnost či přirozenost smíšená s rafinovaností představují pro nerozvážené mužské touhy daleko větší nebezpečí než zmalovaná nevěstka.

Jak bychom měli interpretovat strofu 83? Zdalipak prosazuje mužské právo omezovat a trestat jakýkoliv projev ženské sexuální moci, nebo je spíše výrazem znepokojení a smíšených pocitů? Řekla bych, že obojí. Nepochybně opět potvrzuje morální autoritu mužů, neboť Acrasia sama se stane obětí lsti a přichází o svou moc. Zaměříme-li se na jazykovou stránku citovaných strof, všimneme si určitých rozporů. Emoce, které jsou zde popisovány, jsou samy o sobě nepřiměřené a přehnané. Guyonova „bouře [...] hněvu“ je vyjádřena prostřednictvím sledu sloves, jež se svým významem pojí s představou zkázy: „pokácel, vymýtil, vyvrátil, rozbořil, vypálil, strhnul“. Takové horečné jednání je spíše projevem strachu a nenávisti než pevně zakotvené morální autority. Veškeré toto násilí je namířeno proti „skvostnému umění“, jež stvořilo Zahradu rozkoše, jako by se báseň obracela proti svému nemalému kouzlu, které Acrasii obdařilo magickou přitažlivostí, tolik oslňující nejenom čtenáře, ale, jak se zdá, i básníka. To, co se zdálo „místem míst“, je v tomto náhlém citovém zvratu změněno „v to nejhorské“. Žena představuje jinakost, a je proto ztělesněním všeho, po čem toužíme a čeho se obáváme, všeho, co je tajemné, magické, neomezené a co je nutno ovládnout a podrobit si. Ona je branou k dokonalému blahu a ohavnosti hříchu a smrti.

Moc ženské sexuality, přímo vypovídající o tom, nakolik muže oslabuje touha, je nutno neochvějně udržovat pod kontrolou. Dalším potenciálním zdrojem ženské moci je rozhodující úloha ženy při zrození nového života. Jelikož se muži rodí ženám a nikoliv opačně, dalo by se očekávat, že pozice mužů budou méně autoritativní. Otcovství navíc nelze nikdy zaručit. Kromě situace, kdy pohlavní život podléhá přísné regulaci, muži si na rozdíl od žen nikdy nemohou být jisti, že jejich potomstvo je jejich; mužům bude tato jistota vždy chybět. Proto jsou tvořivost a přístup k vědomostem pro muže obzvláště choulostivými oblastmi. Mnoho feministek poukazuje na to, že mýtus o stvoření světa naprosto převrací přirozený řád věcí, když uvádí, že Bůh v mužské podobě

nejdříve stvořil muže a jaksi dodatečně pak z Adamova žebra vytvořil ještě ženu.¹⁰⁾ Proto je mu žena podřízena a existenčně na něm závislá. Bolestivý porod má být Evě navíc trestem za hříchy, takže ženská schopnost reprodukce odkazuje na její vinu a podřízenost. Stvoření světa jako spontánní forma tvůrčího aktu je vedle toho božskou záležitostí, spjatou výhradně s mužem.

Miltonova epická báseň *Ztracený ráj* tento mýtus nově převypráví a propůjčuje náboženské tradici autoritu majestátní umělecké formy.¹¹⁾ V následujících řádcích se v básni poprvé objevují Adam a Eva. Jakým způsobem zdůrazňuje Milton Evinu závislost a podřízenost? Lze v tomto popisu rozpoznat určitou dvojznačnost a rozporuplnost?

...ač, jak rod
jich různý, různí oba zdáli se:
on k dumám utvořen a statnosti,
pro něhu ona, sladce vášný vděk;
on Bohu jen, ta skrz něj pro Boha.
Ctné, velké čelo jeho, hrdý hled
hlásaly vládu celou, s přičesky
pak dvojné v chumlech hyacintný vlas
kol mužně vlál, však ne pod širou plec;
jak závoj ona až po štíhlý pas
pletence zlaté nesla bez ozdob
a volné, v bujných kroužcích vzduté však,
jak révy stáčí úponky, což znak
byl poroby, však žádné něžným jhem,
již pro ni nést, proň sklízet blahem jest,
nést v cudném vzdání, mírné hrdosti
a v lásky sladkém, plachém zdráhání.¹²⁾

Řečeno slovy Simone de Beauvoirové, Adam zde jasně představuje kladnou identitu — je stvořen k myšlení a činorodosti (k „dumám a statnosti“). Eva je naopak ztvárněna jako zcela pasivní objekt, uzpůsobený pro jeho mužské potřeby — je zosobněná něha a „sladký půvab“. Důraz kladený na Adamovo „velké čelo“ a „hrdý hled“ naznačuje duchovní a intelektuální sílu. Popis Evy nám přibližuje pouze její vzhled, nehovoří se v něm ani o duchovnu, ani

10) Viz Dalyová, *Beyond God the Father*, s. 44–68.

11) Gilbertová — Gubarová, *The Madwoman in the Attic*, hovoří o *Ztraceném ráji* a básni, jež ve spisovatelkách vyvolávala Miltonova pověst (s. 187–212).

12) Milton, *Ztracený ráj*, přel. J. J. David, Praha, J. Otto 1909, díl I, s. 123–124.

o intelektu – třebaže tyto božské vlastnosti má Eva hledat „skrz něj pro Boha“. Mužská nadřazenost pramenící z jejich rozdílného původu vyžaduje, aby Eva s pokorou „nesla“ (toto slovo je během dvou veršů použito dvakrát) svou podřízenost Adamovi. Eviny „bujné kroužky“, jež jsou přirovnány k vinné révě, symbolu plodnosti, vyjadřují její plodnost jako matky tvorstva. Ale vinná réva potřebuje samozřejmě pevnou podporu a oporu, kolem níž by se mohla vinout, a její nadměrný růst musí být přísně kontrolován.

Právě zde si můžeme všimnout určitého rozporu. Dokonce i v ráji, v tomto Bohem bezprostředně stvořeném místě, je Evina sexualita podivně spjata s pokušením a nestřídmostí. Její „volné“ a „bujné“ vlasy a „lásky sladké, plaché zdráhání“ přivádějí na mysl uvědomělou sexualitu, spjatou spíše s tím, co přišlo po vyhnání z ráje. Již tyto úvodní řádky naznačují, že Evina svůdná krása Adama osudově zbaví jeho mužné síly a převrátí tak jejich řádné, Bohem stanovené úlohy poté, co Adam podlehně jejímu svádění. Obraz Eviny vlasů, vinoucích se jako úponky vinné révy, ji rafinovaně spojuje s našeptáváním svinutého hada. Zatímco Adamův hřích je hříchem slabosti před ženou, Evin hřích, stejně jako hřích Satanův, je hříchem pýchy a присvojení si božského vědění.

I v dalších částech básně Milton zjevně klade důraz na Evinu ženskou slabost a méně pozeňnané schopnosti, čímž dokládá opodstatněnost její podřízenosti Adamovu lepšímu úsudku. Bůh vyšle Gabriela, aby zvěstoval, že veškerá lidská bída „začíná zženštilým lajdáctvím lidstva“ (XI. 634). Miltonova báseň a celý biblický příběh však vypovídají také o něčem jiném. Když se na ně podíváme pozorně, zjistíme, že tím, co muže znepokojuje a co se snaží krotit, není ženská slabost. Tím, čeho se muži obávají, je ženská schopnost reprodukce, která ženu spojuje s temným a záhadným světem, v němž působí tvořivá síla, představující třeba skrytý a mužům upřený zdroj vědomostí.

Ženská žádoucnost představuje hrozbu, protože muž „roztekly v chť“ se přestává spolehlivě ovládat. Obavy a nepřátelské pocity však vzbuzují i ženy, jež se mužům jeví jako fyzicky nepřitažlivé. Jejich nepůvabný zevněšek by mohl poukazovat na to, že ženy nebyly Bohem stvořeny pouze k tomu, aby uspokojovaly mužské potřeby. Proto největší obavy vzbuzují ženy ošklivé, které zároveň odmítají svou podřízenou roli. V literatuře jsou neustále pranýřovány jako monstrozní dračice či saně a v dřívějších dobách

byly často mučeny a upalovány jako čarodějnice.¹³⁾ O ošklivých vzpurných ženách se přitom obvykle předpokládá, že nemají dostatek sexu a že jejich nezávislý duch pouze zakrývá jejich potřebu muže. V případě žen podezřelých z čarodějnictví se tato víra měnila v obvinění, že obcují s ďáblem.

S několika postavami ošklivých hašteřivých žen se setkáváme v románech Charlese Dickense, navazujících na nechvalně známou misogynní tradici velké části prozaických děl osmnáctého století. Dva z nejproblematictějších a zároveň nejzajímavějších příkladů takových žen najdeme v románu *Naděje vyhlídky*.¹⁴⁾ Jsou to paní kovářka a slečna Havishamová, nestvůrná vdaná žena a nestvůrná svobodná žena. Dickensův popis kovářky je stereotypním obrazem saně, jenž naprosto nepokrytě tlumočí mužské smýšlení o ženách, které jsou pokládány za panovačné a despotické. V souladu se svým neženským jménem (Mrs. Joe) má kovářka ostré rysy, drsné ruce a kostnatou postavu a poprsí pečlivě zakrývá hrubou zástěrou vydatně prošpikovanou špendlíky a jehlami. Její muž Joe a její mladší bratr, sirotek Pip, musí rovnou měrou čelit jejím nadávkám, pohlávkům a úderům hole zvané vochle a neustále snášet její záchvaty, kdy kovářka vylítne „jako rapl“. O ženách, jako je ona, se říká, že si o to neustále koledují, a paní kovářka také dostane patřičně co proto. Orlick, neotesanec pracující pro jejího muže, ji zezadu přepadne a mlátí ji po hlavě železným poutem, až ji, jak později říká, porazí „jako volka“. Tato scéna až zarážejícím způsobem připomíná znásilnění. Paní Joeová nato oněmí a jediné, co dokáže, je vysílat dychtivá smířlivá gesta směrem k Joeovi a zvláště pak směrem k Orlickovi, muži, který ji nakonec zkontroloval.

Slečna Havishamová je jednou z Dickensových postav, které v velké části fungují zároveň jako symbol, takže označení „stereotyp“ zde není namístě vzhledem k značné působivosti jejího zobrazení. Dozvídáme se, že poté, co ji v den svatby opustil její nastávající, rozhodne se zastavit běh svého života a od té chvíle pak ve svatebních šatech sesychá do podoby kostlivce. „Podobná umrlci“ v zablouklých šatech, se závojem připomínajícím rubáš vypadá slečna Havishamová jako zjevení z hrůzostrašného snu nebo hlubín nevědomí, její „scvrklá postava“ je ztělesněním smrti.

¹³⁾ Viz Larnerová, *Witchcraft and Religion*.

¹⁴⁾ Dickens, *Naděje vyhlídky*, přel. E. Tilschová a E. Tilsch, Praha, Odeon 1972, s. 487.

v ženské podobě, symbolizujícím vnitřní rozklad panující v hrobě/děložce.¹⁵⁾ Simone de Beauvoirová si všímá toho, jak se panenství stává pro muže odporným a zneklidňujícím, jestliže se vztahuje k tělu postarší ženy, a uvádí hrubý vtíp, který říká, že svobodná žena je „vnitř samá pavučina“.¹⁶⁾ Uprostřed pokoje slečny Havishamové stojí zbytek jejího svatebního dortu, „černá houbička [...] ověšená pavučinami“, z níž lezou „pavouci se skvrnitými nohama a krupičkovým tělíčkem“.¹⁷⁾ Dickensův morbidní popis vzbuzuje neodbytný pocit odporu a hrůzy z přestárleho panenství představujícího rozklad a hnilobu uzavření. Slečna Havishamová se chce pomstít na všech mužích a je za to přísně potrestána. Čáry jejích šatů vzplanou a ona uhoří jako čarodějnice. Před smrtí jen stačí požádat o odpuštění Pipa – muže, jemuž ublížila.

Toto shrnutí nepodává pravý obraz působivosti a složitosti Dickensova díla. Vedle vstřícnějších portrétů žen v něm najdeme nepřátelský postoj vůči těm ženským postavám, které odmítají svou ženskou roli. Způsob jejich ztvárnění je výrazem pocitu promrhane energie a potlačovaného hněvu žen, na něž je pohlíženo pouze prismatem stereotypních představ, a jimž jsou proto odepřeny širší životní příležitosti a zkušenosti. Slečna Havishamová představuje pro muže děsivý ženský přízrak, symbol uvěznění a pozvolného rozkladu, zároveň je však také mocným a výstižným symbolem neúprosného útlaču žen ve viktoriánské Anglii.

A co můžeme říci o literárních hrdinkách, s jejichž chováním máme souhlasit a obdivovat je? Má Charlotte Brontëová pravdu, prohlašuje-li, že v očích mužů je dobrá žena „podivný kříženec, napůl loutka a napůl anděl“? V Shakespearových hrách, zejména v jeho komediích, vystupuje mnoho hrdinek dobrodružné povahy převlečených za muže, o nichž určitě nelze hovořit jako o „loutkách“ či „andělech“. Shakespeare nám také poskytuje několik příkladů „hodných“ žen, přičemž k těm, které bývají velebeny nejvíce, patří Imogena v *Cymbelinovi*. Imogeniny přednosti spočívají v její neutuchající manželské věrnosti a cudnosti a láskyplném podřízení se svému manželovi a otci navzdory tyranské krutosti,

15) Tamtéž, s. 90.

16) Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, Praha, Orbis 1966, přel. J. Kostohryz a dr. H. Uhlířová, s. 85. Beauvoirová také výstižně uvádí, že pro muže existuje jakési „spojenectví Ženy a Smrti“, žena je pak pro ně „strašlivá manželka, jejíž kostra se rysuje pod něžností klamného těla“ (s. 96).

17) Dickens, *Nadějné vyhlídky*, s. 100.

již vůči ní projevují. Aby ji potrestal za to, že se provdala proti jeho vůli, pošle její otec, král Cymbelin, jejího manžela Posthuma do vyhnanství v Itálii, kde jeho přemrštěné vychvalování Imogeniny ctnosti vyprovokuje Itala Jachima k prohlášení, že veškerá ženská čest je „pomíjivá“ a „nestálá“.¹⁸⁾ Mezi Posthumem a Jachimem vypukne hádka, během níž je opakovaně kladeno rovnítko mezi Imogeninu ctností a drahým diamantovým prstenem, který Posthumovi věnovala: obojí je vnímáno jako jeho vlastnictví. Posthumus dá ženu i prsten v sázku o její ctnost a povolí Jachimovi, aby ji podrobil zkoušce. Imogena Jachimovy pokusy o sblížení odmítne, Jachimovi se však Posthuma podaří přesvědčit, že mu Imogena byla nevěrná. Protože je nyní považována za zhanobenou a mravně bezcennou, nařídí Posthumus svému sluhovi, aby ji zabil, a sama Imogena trvá na tom, aby příkaz splnil. Když pak v poslední scéně dojde k rozuzlení zápletky, Imogena manželovi nic nevyčítá a nežadává vysvětlení jeho chování. Poklekne před otcem, aby jí požeňal, a obejmě Posthuma. Posthumus reaguje slovy: „Ne, miláčku, / budeš teď viset na mně jako krásný plod, / dokud strom sám svou tíhou neklesne!“ a znovu tak potvrzuje a zdůrazňuje její povolení na něm.¹⁹⁾

Postava Imogeny byla tedy zjevně vytvořena jako ztělesnění konvenčního ideálu ženské ctnosti, avšak hru je možno také vykládat jako text vyvracející to, co navenek potvrzuje. Pohlížíme-li na ženy výhradně jako na něčí vlastnictví a poměřujeme-li jejich ctnost ctí mužů, jejich pravá tvář zůstane zahalena. Posthumova nejštědřejší chvála Imogeny je neosobní a je často formulována obchodním jazykem: „Cením ji podle hodnoty a prsten zrovna tak.“²⁰⁾ Stereotypní uvažování o ženách muže mate, takže je pak, jak říká hrdinka románu Charlotty Brontëové, „nevidí v pravém světle“. V Cymbelinovi se tato slova naplňují. Cymbelin zjistí, že byl královnou neustále klamán. „Kdo může znát ženy?“ ptá se.

18) *Cymbelin*, přel. J. Kraus, DILIA, Praha 1964.

19) Tamtéž, s. 97. Právě tato láskyplná poslušnost zřejmě inspirovala viktoriánského básníka Swinburna k tomu, aby Imogenu opěvoval jako „nesmrtelnou Bohyni ženství“. Vzhledem k tomu, že v době viktoriánské převládala ideálová obraz ženy jako bytosti cudné a oddané, není asi překvapením, že Shakespearův *Cymbelin* se tehdy těšil mimořádné oblibě, jež dala vzniknout kultu Imogeny. Příslušná pasáž, v níž Swinburne vyjadřuje svůj názor na Imogenu, je uvedena v úvodu k Ardenově edici *Cymbelina*, ed. J. M. Nosworthy (1955).

20) Tamtéž, s. 13.

„Nemohu za to vinit svoje oči: / byla krásná! — A uši rovněž ne — / vždyť milovaly její lichotky! A srdce lehce svést se dalo klamem.“²¹⁾ Představy konvenční ctnosti jsou pravděpodobně stejně falešné jako Jachimovy stereotypní řeči o nezřízené ženské sexualitě. Muži podléhají výplodům své vlastní fantazie o neuchopitelné ženské jinakosti, a ztrácejí tak schopnost vnímat ženy takové, jaké ve skutečnosti jsou. Ironií osudu je, že muži sami vytvářejí masky, jimiž je ženy, pokud chtějí, klamou, následkem čehož je zpochybněna dokonce i stabilita mužské identity:

Což nemůžem se rodit bez pomoci žen?
Jsme všichni parchant! Kde asi byl
ten úctyhodný muž, jež nazýval
jsem tatínkem, když razili
můj penízek? Kdo byl ten mincíř, jenž
svým razidlem mne, zmetka, vyrobil?
A matka má se zdála Dianou své doby.²²⁾

Nejproslavenější a nejsoustavněji pěstovanou literární formou určenou ke chvále žen je bezpochyby milostná báseň. Opěvovány jsou tradičně ženy urozeného původu, které jsou obdivovány pro svou vytříbenou krásu. Za básníka, který demokratizoval tuto tradici svými básněmi o ženě žijící v obyčejných, ba dokonce skromných podmínkách, lze považovat Williama Wordswortha.

Co vlastně prozrazuje jazyk a metaforika této velmi známé Wordsworthovy básně o vlastnostech Lucie jako ženy a člověka? Nakolik ji básník, který ji opěvuje, zná?

Daleko v horách bydlila
u nešlapaných cest,
tak málo lásky sklídila,
málokdo vzdal jí čest.

Líbezná jako květina
fialky pod hlohy,
jak hvězda, když se jediná
zatřpytí z oblohy.

Jak tiše žila, zhasla v tmách,
neznámá, ztracená —
ale že leží v zemi, ach,
co pro mě znamená!²³⁾

21) Tamtéž, s. 39.

22) Tamtéž, s. 91.

23) William Wordsworth, *Tři stálice*, přel. J. Urbánková, Praha 1974, s. 35.

Obraz prosté fialky přispívá k vytvoření představy Lucie jako jemné a čisté — nezkušené dívky, jejíž život se jeví jako „nešlapaná cesta“. Obraz osamělé hvězdy představu panenské čistoty zvýrazňuje. Přejít od světa nablízku k nebetyčným dálkám, od hebkosti k chladu, jenž v básni nastává, když obraz květiny je vystřídán obrazem hvězdy, vyvolává představu podobně nenásilného Luciina přechodu od života v ústraní ke smrti. Lucie se jednoduše „ztratila“. A právě při čtení této části básně se může dostavit nepřijemný pocit, protože zde chybí jakýkoli náznak toho, že by Lucie byla vnímající lidskou bytostí. Básník nenařiká nad tím, že její život skončil dříve, než vlastně začal. Wordsworthova chvála a láska se naopak upíná k tomu, že „tiše žila“ a „málo lásky sklídila, / málokdo vzdal jí čest“.

Proč je tomu tak? Domnívám se, že Wordsworthova báseň implicitně opěvuje nejen Lucii, ale také uměleckou a emocionální citlivost básníka, který je i v jejím skromném prostředí schopen rozpoznat Luciinu dobrotu a krásu. Přirovnání ke květině a hvězdě z Lucie činí pasivní předmět romantického rozjímání, zatímco veškeré lidské pocity se pojí s osobou básníka. Narcisismu propustující Wordsworthovu báseň vyplývá zřetelně na povrch v posledních dvou verších, kdy vrcholí intenzita básníkovy citu: „ale že leží v zemi, ach, / co pro mě znamená“. Nabízí se přitom spíše pomýšlení na to, jak smrt postihla Lucii. Dokonce i v milostných básních bývají ženy vykresleny tak, aby splňovaly mužské požadavky, a obvykle bývají připodobňovány k obrazům pasivní přírody a smrti, znázorňujícím jinakost, jež pak slouží jako pozadí básníkových hluboce lidských pocitů. V jiné básni o Lucii Wordsworth píše: „Zdála se být věcí, jež nepocituje / vliv pozemských let.“²⁴⁾ Žena zpodobněná coby „věc“ funguje jako narcistické zrcadlo, jež má za úkol odrážet autorovo hluboce lidské citění. Být mužem znamená být člověkem, být ženou oproti tomu znamená být nositelem jinakosti — „věcí, jež nepocituje“.

Abych v tomto výčtu nepřiměřených zobrazení žen v dílech hlavních spisovatelů přísečí anglicky nebyla nespravedlivá, musím dodat, že i spisovatelky se někdy podílejí na šíření konvenčních pohledů na ženy. Například v románu George Eliotové *Middlemarch*, který je pokládán za významné dílo psychologického realismu, se vyskytuje kladná hrdinka i „zkažená“ žena, přičemž

24) „A Slumber did my Spirit steal“, William Wordsworth, s. 147.

obě jsou v mnohém ohledu ztělesněním konvenčních představ, o nichž jsme se zmínili. Přestože Eliotová poskytuje přesvědčivý a komplexní obraz psychiky hrdinky románu Dorothea, čtenář je nakonec vybízen, aby obdivoval její ušlechtilé podrobení svého vlastního „já“ manželovu omezenému egoismu. Stejně jako Imogena odpovídá Dorothea přesně ideálu podřízeného, sebeobětujícího ženství, zbožňovaného muži, zejména v devatenáctém století.²⁵⁾

Rosamonda na rozdíl od Dorothea odmítá podřídit své touhy manželovým tužbám, čímž zmaří jeho plány a zničí jeho kariéru. I když román působí dojmem, že se všem postavám dostává stejného pochopení, k Rosamondě se pojí vesměs negativní představy. Je přirovnávána k mořské panně a nepřímo připodobňována k pavoukovi spřádajícímu síť, do níž se chytí Lydgate. Ve svém lehounce povlávajícím rouše přitom budí zdání svůdné něžnosti a oddanosti (její vyobrazení nám připomíná Acrasiinu vychytralou rafinovanost vydávající se za nevinnost). Stejně jako mnozí spisovatelé si Eliotová není vědoma rozporů obsažených ve ztvárnění své postavy. Rosamonda je vykreslena jako vychytralá, rozhodná žena, která se svým mužem vždy jedná s účinnou taktikou (obdobně jako ve *Ztraceném ráji* Evina logika převládá nad Adamovými argumenty), ale abychom tak mohli jednoznačně usoudit, museli bychom vědět, nakolik jsou oprávněné její požadavky ve srovnání s požadavky Lydgatovy kariéry. Neustále totiž čteme o tom, jak její slabost paradoxně vítězí nad jeho ušlechtilou silou. V celém románě zaznívají ozvěny Miltonovy básně, jak to dosvědčuje i tento poslední obraz Rosamondy a Lydgata:

Bludná fantazie chudáka Rosamondy se vrátila na zem jako zbitý pes a zkročená se stáhla zpět do staré boudy, kterou předtím pohrdla. Neboť ta bouda ještě stála: Lydgate přijal svůj osud se smutnou odevzdaností. Toto křehké stvoření si vyvolil a vzal na sebe tíhu jejího života. A nyní, jakkoliv žalostně, musí to břemeno nést dál.²⁶⁾

25) Nejznámějším příkladem viktoriánské idealizace ženství je kniha Johna Ruskina *O královských zahradách* (*Of Queen's Gardens*, 1865). Také dlouhá báseň Coventry Patmore *Anděl v domě* (*The Angel in the House*, 1849) se ve své době těšila velkému vlivu. Realistický pohled na postavení ženy ve viktoriánské Anglii oproti tomu poskytuje John Stuart Mill ve svém eseji *Poddanství žen* (1869).

26) George Eliotová, *Middlemarch*, s. 858.

VZEPŘENÍ SE VYPRAVEČOVU POHLEDU

Proč se čtenářky a spisovatelky nepostavily proti „mužským mýtům“, které ospravedlňují posvátné patriarchální právo posuzovat a usměrňovat ženskou sexualitu? Proč dovolily, aby se hrdinský rozměr mužské identity opíral o představu ženské křehkosti a poddajné pasivity? Proč ženy uspokojovalo snít sny mužů, ačkoliv tyto sny často nepřejí ženským zájmům? „Taková literární díla,“ tvrdí feministická kritička Judith Fetterleyová, „čtenářky vybízely k tomu, aby sdílely zkušenost, jež je jim zřetelně odepřena [...] je po nich požadováno, aby se ztotožnily s něčím, co odporuje jejich já.“²⁷⁾ *Nadějné vyhlídky* jsem nicméně četla mnohokrát, než mě vůbec napadlo, že surové potrestání paní kovářky by mohlo být něčím jiným než spravedlivou odplatou. V hodinách věnovaných románu *Middlemarch* jsem shledávala, že mnoho žen, které čtou tuto knihu poprvé, pocituje vůči Rosamondě Vincyové tutéž jednoznačnou antipatii za to, že zničila kariéru svého muže, jakou jsem kdysi pocítovala i já. Tak jako já ani ony neuronily slzu nad románovým ztvárněním zmařených snů mladé ženy o společenském vzestupu prostřednictvím sňatku, což je přesně ta představa o životě, kterou jí vstúpilo nákladné vzdělání.

Naše nekritická reakce je částečně podmíněna respektem, s nímž k těmto textům přistupujeme. Přikročujeme k nim totiž s představou, že obsahují velké myšlenky, že v těchto dílech uměleckého génia najdeme vyšší pravdu. Hlavní důvod, proč tato díla nečteme kritičtěji, však spočívá v tom, že nás k tomu svádějí použité vypravečské postupy. Literární dílo totiž funguje tak, že se snaží získat náš souhlas s názory a systémem hodnot v něm vyjádřenými. *Nadějné vyhlídky* jsou například napsány v první osobě z pohledu hrdiny románu Pipa, přičemž tím, že se s ním ztotožníme, sdílíme strach a ponížení, které jako dítě zažívá z rukou paní kovářky, stejně jako nepřátelství, jež pak vůči ní pocituje. Širší vypravečské hledisko by nám mohlo umožnit nahlédnout do duše paní kovářky a vnímat její ponížení coby ženy zavrhané pro svou ošklivost, od níž se čekalo, že se obětuje pro svého osiřelého mladšího bratra a provdává se proti své vůli jen pro jeho dobro. Prostor pro obdobný ženský úhel pohledu se ve vyprávění nikdy neobjeví a my jako čtenáři nahlížíme na příběh výhradně z mužského pohledu.

27) Fetterleyová, *The Resisting Reader*, s. xii.

Stěží nás překvapí, je-li příběh vypravován hlavní mužskou postavou. Avšak mužský úhel pohledu je čtenáři předkládán nejen tehdy, vypráví-li příběh muž. Román *Middlemarch* napsala žena a její vševědoucí vypravěč neustále požaduje, abychom se ve snaze pochopit naše bližní vyvarovali běžných názorů a předsudků. Budou se po přečtení výše citovaného úryvku čtenářovy sympatie nezaujatě dělit mezi Rosamundu a Lydgata? Do čích pocitů se čtenáři mohou vžít natolik, aby se ztotožnili s tím či oním hlediskem?

Označení „chudák Rosamonda“ nejprve vzbuzuje soucit, tento pocit však vzápětí oslabuje nelichotivá zmínka o Rosamondině „blouznivé fantazii“. Negativní úsudek pak posiluje tvrzení, že až nesnáze zahnały Rosamundu zpět pod ochranu manžela, jímž pohrdla. Tak vzniká dojem Rosamondina povrchního sobectví, jenž vyvolává v čtenáři sympatie k Lydgatovi, které navíc pramení z toho, že s jeho pocity je čtenář obeznámen více než s pocity Rosamondinými. Zatímco o tom, jak nesnáze poznamenaly Rosamundu, se dozvíme jen zprostředkovaně, jak svou situaci vnímá Lydgate, se můžeme dozvědět od něho samého. Emotivní jazyk a vypravěčské hledisko nám přibližují jeho pocit, že promarnil své životní šance, a Rosamundu pak vnímáme tak, jak ji vidí on, jako slabou, ubohou, působící potíže. Tato pasáž nám nenásilně podouvá mužské hledisko, abychom se ztotožnili s Lydgatovými pocity a nebrali v potaz pocity Rosamondy. Vypravěč přitom nenabízí žádné srovnatelné stanovisko, jež by čtenáři umožnilo vnímat situaci tak, jak ji vidí ona.

Použití vypravěčského hlediska je jedním z nejúčinnějších prostředků, které čtenáře nepostřehnutelně navádějí ke sdílení hodnot daného díla. Jako „interpelace“ bývá někdy označován proces, během něhož literární tvar takřkajíc vyhlubuje jazykový prostor určený pro čtenáře. Když pak čtenář do tohoto prostoru vstoupí, přijímá také stanovisko a postoje, jež se k němu vážou. Není tedy překvapením, že díla spisovatelů vyjadřují především postoje a hodnoty mužů. Výsledek je pak podle Judith Fetterleyové takový, že „ženy jako čtenářky, učitelky i studentky jsou vedeny k tomu, aby přemýšlely jako muži, ztotožnily se s jejich stanovisky a za normální a logický považovaly mužský systém hodnot, jed-

nou z jehož hlavních zásad je misogynie“.²⁸⁾ Ve *Ztraceném ráji* Eva neuposlechne Adamovy argumenty, aby setrvala v dosahu jeho ochranné péče, a vydá se do zahrady sama slibujíc, že se před polednem vrátí. V tomto okamžiku je báseň poněkud nezvykle přerušena autorovým / vypravěčovým osobním komentářem: „Ó, neblahá, přeludná Evo, tuze zklamaná / [...] z té chvíle v ráji oběd lahodný ni poklid zdravý již jsi nenašla.“²⁹⁾

Tyto řádky exaltovaným způsobem předjímají další vývoj událostí. Jejich tón není hněvivý, ale spíše smutný, při jejich čtení jsme situováni do pozice morální nadřazenosti. Máme pocit, že Evu chápeme, a její optimismus a bláznovství pak posuzujeme s účastným porozuměním, jehož její impulsivní mysl zjevně není schopná. Vytvořením těchto výhodných vypravěčských stanovisek nabízí text čtenářům obou pohlaví možnost zakoušet lichotivý pocit božské vševědounosti a autority. Čtenářky však mohou okusit lákavou chuť moci pouze za cenu ztotožnění nerespektujícího jejich ženské zájmy. Jak jsme se předsvědčili, aktivní, hodnotící vědomí ve většině literárních textů odráží názory a postoje mužů. Ženské vědomí je oproti tomu téměř vždy pasivním předmětem vypravěčova pohledu a je předurčeno k tomu, aby bylo odsouzeno, oceněno nebo potrestáno. Nezřídka je ženská postava zprvu využita jako objekt erotického vzrušení a poté je za uplatnění téhož nebezpečně svůdného půvabu potrestána, jak jsme viděli v uvedeném úryvku Spenserovy *Královny víl*. Čteme-li v souladu s interpelačními strategiemi vypravěčské metody, podrobuje se patriarchálnímu úsilí o ovládnutí ženy.

Z tohoto důvodu feministická literární kritika klade silný důraz na potřebu stát se nezaujatými čtenáři, naučit se číst navzdory emocionálnímu zabarvení jazyka a použité metaforice a vytvářet si v textech protichůdná vypravěčská stanoviska, a zpochybňovat tak hodnoty a názory na otázku pohlaví v nich převládající. Některá literární díla využívají vypravěčské techniky k tomu, aby nám ukázala, jak na to. Kupcova povídka v Chaucerových *Canterburských povídkách* je nesporně varovnou misogynní satirou staříka Januára, který se ožení se „zdravou“ mladou Májou.³⁰⁾ Kupec, který

28) Tamtéž, s. xx.

29) Milton, *Ztracený ráj*, díl II, s. 65.

30) Chaucer, *Complete Works*, II. 1828–1829, 1831–1834 (s. 121).

tuto povídku vypráví, ji koncipuje jako mužům určené varování před manželstvím, protože ženy jsou prohnané a nevěrné. Povídka obšírně popisuje Januárove vzrušené pocity o svatební noci, a to, jak se na celou věc dívá, se dozvídáme z jeho vlastních slov:

„Ach, má choti,
musím ti činit bezpráví [...]
A přesto uvaž sama,“ pravil jí,
„vždyť žádný mistr, i ten nejlepší,
nemůže dělat řádně, přitom chvatně,
tohle se nejlíp jenom v klidu zvládne.“³¹⁾

Poté, co „se tak pachtil“ celou noc, sedí Január za úsvitu v posteli, jásá nad svým úspěchem a unavená kůže na krku se mu třese. Teprve pak se úhel vyprávění z něčeho nic mění a otevírá se spekulativní prostor pro ženské vnímání: „Leč jen Bůh ví, co myslela si Mája.“³²⁾ Právě zde se jedná o určité převrácení vypravěčského úhlu a subverzní zpochybnění, na nichž bychom měli postavit způsob čtení odporující tónu patriarchálních literárních textů. Jak ukazuje Chaucerův příklad, jde o strategii přístupnou jak čtenářům, tak čtenářkám.

STRUKTURA: PŘETVOŘENÍ ŽENSKÉHO OSUDU

Postavy jsou nejnápadnější formou literární reprezentace, ale co příběh? Rozvíjení zápletky je nenápadnou, ale stěžejní formou reprezentace. V devatenáctém století byly kupříkladu přírodní vědy již zformované jako instituce, jejichž úkolem bylo poskytnout nejměrodatnější obraz fyzického světa. Vědecká metoda, vyvozující skrytý chod systému z pozorování vnějších detailů jednotlivých jevů, se stala nejuznávanějším modelem poznání a není náhodou, že v tomtéž století vznikl také detektivní román. Příběhy Sherlocka Holmese nabízejí vynikající ukázky triumfu vědecké metody. Po většinu devatenáctého století i „seriózní“ spisovatelé spřádali své zápletky v souladu s všeobecným přesvědčením o řádu ve vesmíru, řídícím se božskými a přírodními zákony. Romány, které odmítaly vytoužené šťastné konce, nadále přinášely zápletky, v nichž záhady a konflikty dojdou rozuzlení, komplikace jsou vyřešeny a odměna a trest přiděleny podle daného systému spravedlnosti.

31) Tamtéž (přel. Pavel Drábek).

32) Tamtéž.

Důvěra v rozumové pochody, vesmírný řád a božskou spravedlnost na přelomu devatenáctého a dvacátého století postupně vymizela. Začínalo se ukazovat, že iracionální síly mají přinejmenším stejně účinný dopad jako deduktivní logika. Zavládlo násilí první světové války a lidský život se začal jevit jako věc náhody a nakonec i jako bezúčelný. Ztráta smyslu se pak začala promítat i v literárních strukturách: autoři se začali vyhýbat logické konstrukci literárního vyprávění a závěrečnému rozuzlení. Dokonce i v našich detektivních příbězích nakonec vyjde najevo, že i „dobří poldové“ byli celou dobu do něčeho namočení.

Jinými slovy, forma vyprávění nás utvrzuje v našem vidění světa, v našem chápání toho, jak se věci – nevyhnutelně – mají. Co potom prozrazuje struktura vyprávění literárních textů o tom, jak vnímáme životy žen? Jaké příběhy žen předkládá jako přirozené? V typickém příběhu jsou nevyhnutelným osudem hrdinek, jež svým sexuálním životem hřeší proti přijatým normám chování, utrpení a smrt. Takové příběhy vycházejí z předpokladu, že ženy přicházejí na svět bez poskvrny (neboť tak rozhodl Bůh a příroda), a proto jakýkoliv sexuální poklesk pošpiňuje jejich nejhlubší „ženské“ já. Odtud také pramení neblaze proslulá dvojitá norma: muž je přirozeně promiskuitní a musí mu tedy být odpuštěno, zatímco „padlá“ žena ničí své vlastní já. I tehdy, když jsou takovéto ženské postavy soucitně popisovány jako oběti nemilosrdného sociálního světa, spěje jejich osud nevyhnutelně k smrti, přijdou-li o svou počestnost.

Takový je osud Maggie Tulliverové v románu *Mlýn na řece Floss* a také hrdinek románů *Tess z d'Urbervillů*, *Anna Kareninová* a *Paní Bovaryová*. Každý zlom a kritický bod příběhu je vylíčen tak, aby u čtenáře vyvolal pocit nevyhnutelného konce. Anna Kareninová je například vykreslena jako žena, jež v důsledku zprostředkovaného sňatku strádá po boku nesmírně konvenčního manžela, který ji fyzicky odpuzuje. Můžeme si proto myslet, že je poměrně přirozené, hledá-li štěstí ve vztahu s mužem, který ji vášnivě přitahuje. Přesto se však zápletky od jejího „klesnutí“ rozvíjí podle zcela odlišné logiky. Annino cizoložství je nahlíženo jako něco pro ni coby ženu zcela nepřirozeného. Její duševní i citová rovnováha je narušena a Anna se chová stále iracionálněji, propadá sebeblamu a je stále nešťastnější. Ani na okamžik nám neuprosně se odvíjející příběh nedovolí doufat, že pro ni všechno není ještě

ztraceno. Stejně jako vlak, pod nějž se nakonec vrhá, je Anna neoblomně hnána kupředu vstříc svému tragickému osudu ženy. Evin hřích obsahující symbolický náznak sexuálního poklesku podle tradičních výkladů přináší na svět smrt. Těto interpretaci dávají za pravdu i osudy hřešících literárních hrdinek.

V literárních dílech, v nichž je hlavní postavou muž, je příběh často koncipován jako putování, během něhož se hrdina aktivně střetává se světem a jeho dobrodružství někdy skončí úspěchem a jindy neúspěchem a smrtí. Takto jsou strukturována díla od Othellova tragického příběhu přes Wordsworthův objev vlastního básnického poslání v *Preludiu* až po jednodenní pochůzku Leopolda Blooma Dublinem, jeho sňatek a touhu po synovi v *Odysseovi* Jamese Joyce. Ústřední ženské postavy jsou naopak neměnně zachycovány v pasivním vztahu k událostem. Hrdinkám se události prostě přihodí: Richardsonova Clarissa, Hardyho Tess a Dickensova Malá Dorritka své postavení získávají trpělivostí, nikoliv aktivním jednáním. V předmluvě k románu *Co všechno věděla Maisie* Henry James vysvětluje, že si jako protagonistu zvolil raději dívku než chlapce, protože chtěl „nádobu vědomí, která se bude zmítat v takovém víru“, že „by jí naprosto nemohl být malý neurvalý chlapec“. ³³⁾ Ve své předmluvě k románu *Portrét dámy* uvádí, že za „nejlepší místo“ díla považuje tichou noc, během níž hrdinka Isobel Archerová přemítá o svých zmařených nadějích. Zachycení jejího „nehybného pozorování“ se Jamesovi zdá „stejně zajímavé jako přepadení karavany nebo odhalení piráta“. ³⁴⁾ Jak se tedy dá předpokládat, román, který na začátku budí zdání, že bude vyprávět o cestě mladé ženy za životními zkušenostmi, nakonec vypráví o tom, jak se těchto zkušeností vzdává, a přesně to z ní také činí hrdinku. Není překvapením, že James byl obdivovatelem George Eliotové. Struktura jejího románu *Middlemarch* vychází z podobného příběhu, v němž jeho hlavní postava Dorothea získává hrdinský rozměr naplněním ideálu vznešené rezignace. Jak nám naznačují literární příběhy, hrdinství od mužů vyžaduje aktivní jednání a snahu přizpůsobit okolnosti svým přáním, zatímco ženské hrdinství spočívá ve stoickém přijetí životních omezení a zklamání.

33) James, *What Maisie Knew*, s. 8.

34) James, *The Portrait of a Lady*, s. xvii.

Jiná často se opakující strukturální forma je ve feministické kritice známa jako konvence dvou nápadníků. ³⁵⁾ Zatímco mužský hrdina na své cestě za poznáním může dobýt celý svět — a zároveň jakýkoliv počet žen —, hrdinka se musí obvykle rozhodnout mezi dvěma muži. Obměnou tohoto schématu je situace, kdy je zakázaný, avšak pravý milenec ohrožován nápadníkem, na němž trvá despotická moc reprezentovaná muži, jak tomu je v Shakespearových hrách *Romeo a Julie* a *Cymbelin*. Další obměnou schématu bývá, že žena někdy neví, kterého nápadníka zvolit, a často si zpočátku vybere špatně a ocitá se v bezvýchodném a umrtvujícím vztahu. To se přihodí Kláře Middletonové v *Egoistovi* George Mereditha, hrdince *Daniela Derondy* George Eliotové, Uršule Branwenové v Lawrenceově *Duze* a hrdinkám v mnoha populárních filmech a milostných románech. Výmluvným příkladem této konvence je Meredithův román *Egoista* vyznačující se citlivým ztvárněním hrdinčiných pocitů a ironickým vykreslením mužského egoismu. Klářin boj o osvobození se od sebestředné arogance budoucího manžela je zdrojem skvělé satiry namířené proti viktoriánským mužům. Přesto však díky úlevě, již pocítujeme při Klářině závěrečném úniku, můžeme snadno přehlédnout, že Klára získává svobodu jen proto, aby si mohla vzít vhodnějšího muže. To je také konečným závěrem veškerých variant konvence dvou nápadníků: svoboda pro ženu je prostě ten správný muž. Mužská svoboda je drama, které se dotýká souboru společenských, politických a morálních aktivit, zatímco pro ženu svoboda neznamená nic jiného než výběr nejlepšího manžela.

Naučit se číst z pohledu ženy tedy vyžaduje, abychom se postavili proti ideologickým významům obsaženým v struktuře klasických příběhů a otevřeli v literárních textech alternativní prostoru ženské svobody vzpírající se často neúprosné logice příběhu. Musíme také odolat interpelační síle vypravěčského úhlu, nutícího nás přijmout hlavní hodnoty vyjádřené v textu, a místo toho musíme hledat okamžiky nebo místa, kdy si text protiřečí nebo zpochybňuje sám sebe. Naše analýza jazyka a metaforiky se musí zabývat rozpory a dvojznačnostmi, abychom mohli nově uchopit

35) Obsáhlejší pojednání o formování ženského osudu literárními konvencemi viz Kennard, *Victims of Convention*; Abel — Hirsch — Langland (eds.), *The Voyage In*.

nejen autoritu patriarchálních literárních textů, ale také strach a úzkost, kterými implicitně reagují na alternativní ženskou moc. Takové chápání textu není nikdy omezující nebo čistě negativní, ale vede k lepšímu pochopení komplexního vztahu mezi jazykem a literaturou a naší zkušeností.

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Neadekvátní zobrazení žen muži je jedním z tradičních prostředků, jimiž muži ospravedlňují podřízenost žen. Záporná definice ženskosti jako protikladu mužskosti umožňuje mužům označit jakoukoliv vlastnost jako „ženskou“. Do obrazu „ženy“ promítají své sny i své obavy.
2. Mužské představy, představy normalizovaného dominantního pohlaví, jsou pokládány za „pravdivé“, za všeobecný lidský pohled. Proto je třeba mužská díla a literaturu o ženách číst jinak a vytvořit způsob četby z pohledu ženy.
3. Svůdkyně: záporná představa žen jako sexuálních svůdkyň, které je nutno morálně odsoudit a potrestat (jako ve Spenserově *Královně víl*), odráží strach mužů ze ztráty moci a kontroly při sexuálním aktu.
4. Slabší pohlaví: na rozdíl od mužské role je ženská úloha při reprodukci prvořadá a nesporná, což je dalším zdrojem mužské úzkosti. Proto jsou tvořivost a vědění zobrazeny jako mužské a božské (Miltonův *Ztracený ráj*) a proto muži trvají na závislosti žen na mužích.
5. Dokonalá žena: ctností žen vdaných i „panen“ je vždy cudnost a podřízenost (Imogena v *Cymbelinovi*). Protože však muži na ženy pohlíží pouze v rámci určitých modelů, nikdy je nemohou skutečně poznat, z čehož také pramení jejich neustálá nejistota.
6. Dračice: ženy, které jsou pokládány za nepřitažlivé a nepoddajné, jsou dvojnásobně obávané: proto jsou pokládány za ženy, které po muži opravdu touží a zaslouhují si potrestání.
7. Pohled vypravěče bývá většinou mužský: nutí („interpeluje“) čtenáře k souhlasu s hodnotami a předpoklady textu. Číst z pohledu ženy znamená naučit se číst proti samé podstatě textu.
8. Struktura zápletky je odrazem vnímání reality. Tradiční struktury ukazují ženský osud jako pasivní přijetí omezeného výběru, stoicismus v utpení a trest za zhřešení.

2. ZPOCHYBNĚNÍ KÁNONU A LITERÁRNÍCH INSTITUCÍ

Paní Leo Hunterová [...] poezii bezvýhradně miluje, pane. Zbožňuje ji; mohl bych dokonce říci, že celá její duše a mysl jsou jí opředeny a ovinuty. Vytvořila některé nádherné kousky [...] Možná jste se, pane, setkal s její „Ódou na umírající žabu“.

Charles Dickens, *Kronika Pickwickova klubu*

Uznávanou metodou se feministická literární kritika stává na konci šedesátých let dvacátého století, a to díky svému projektu přehodnocení „významných“ děl tradičního literárního kánonu, v jehož rámci zpochybňuje jejich údajnou nestrannost a jím připisovanou autoritu plynoucí ze zažitě představy, že právě tato díla obsahují nejvznešenější lidské myšlenky a nejdokonalejší formy vyjádření. Toto kritické přehodnocování brzy nevyhnutelně našlo uplatnění i v ostatních literárně zaměřených oblastech: v literární kritice, literárních recenzích, ve vydávání literatury a jejím vyučování na univerzitách a v jiných školách. Je opravdu zarážející, kolik pracovních příležitostí, společenských výhod, uznání a peněz je spojeno s tímto komplikovaným podnikem označovaným jako „literatura“. Je však jasné, že se jedná o oblasti, které vzájemně těsně souvisejí a jedna druhou udržují v chodu. Jsou to prostředky k vytváření a udržování prestiže a autority literárního kánonu, jenž naopak zdůvodňuje a zajišťuje existenci literárních institucí – institucí, u nichž vás asi příliš nepřekvapí zjištění, že je ovládají především muži.

NOVÝ POHLED NA MUŽSKOU LITERÁRNÍ KRITIKU

Teprve ženy začaly přezkoumávat díla kanonických autorů, začaly také přehodnocovat kritické komentáře s nimi spojené. Okamžitě vyšla najevo naprostá necitlivost významných literárních kritiků k otázkám genderu: obvykle předpokládají, že všichni čtenáři budou sdílet jejich pohled na text, i když je nabízený výklad

omezujícím způsobem mužský, či dokonce misogynní. Předpokládá se, že univerzální čtenář je, stejně jako autor, muž. Tento druh kritiky označila Mary Ellmannová jako „falický“.¹⁾ Falický kritik navíc v literárních textech často ignoruje dvojznačnosti a nuance, aby mohl komplexnímu a polyvalentnímu dílu – dílu vyznačujícímu se množstvím různých významů – připsat jednotný a uzavřený význam. Takto falická kritika ovládá a potlačuje jakékoliv zpochybnění nebo ohrožení mužského či patriarchálního systému hodnot a preferencí, které by se v textu mohlo ukrývat.

Snad nejznámější příklad falické kritiky uvádí Elaine Showalterová, když cituje pochvalnou kritiku Irvinga Howa týkající se úvodní scény z románu Thomase Hardyho *Starosta Casterbridgeský*, kde hrdina Michael Henchard prodává svou ženu a dcerku na vesnickém jarmarku:

Zbavit se manželky; odhodit ten zplhlý cár ženy s jejími němými nářky a pasivitou dohánějící k šilenství; uniknout nikoliv tajným odchodem, ale veřejným prodejem jejího těla cizinci, jako se na trhu prodávají koně; a násilím tak, skrze naprostou amorální umíněnost, vyrvat životu svou druhou šanci – tímto šokem, který je pro mužskou fantazii tak zálučně přitažlivý, začíná *Starosta Casterbridgeský*.²⁾

Jak zdůrazňuje Showalterová, „je jasné, že žena, není-li nakažena hlubokým ztotožněním s mužskou kulturou, bude tuto scénu vnímat jinak“.³⁾ Howe však nejen zcela ignoruje pravděpodobnou reakci čtenářek, ale mimoto, jak Showalterová dále uvádí, také překrucuje Hardyho text a bez opodstatnění jej spojuje se svou stereotypní představou ženy jako omezující zátěže. Ve svém komentáři se odpoutává od Hardyho textu, aby formuloval známý mužský mýtus, že ženy muže vězní těsným a dusivým rodinným životem, čímž „kastrují“ jejich mužskou energii a svobodu.

Falická kritika se však nemusí vždy nutně vyznačovat přáním utéci od žen coby strážkyň omezujícího domácího řádu. Ve *Vzdorujícím čtenáři* analyzuje Judith Fetterleyová celou řadu mužských kritických komentářů k *Bostoňankám* Henryho Jamese. Vztah dvou ženských postav, Olivie, aktivní účastnice hnutí za ženskou rovno-

1) Ellmannová, *Thinking about Women*, s. 27–54.

2) Irving Howe, *Thomas Hardy*, s. 84, citace z Showalterové, „Towards a Feminist Poetics“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 129.

3) Tamtéž.

právnost, a Verony, mladší, konvenčnější „femininní“ ženy, nejprve ohrozí a nakonec zcela potlačí Veronin nápadník Ransome. Při čtení mužské kritiky tohoto románu „člověka zaráží její opakující se jednotvárnost“, píše Fetterleyová. Slova Lionela Trillinga, který atmosféru románu charakterizuje jako „zaplavenou primitivním strachem“, by se podle Fetterleyové dala spíše aplikovat na kritiku tohoto díla.⁴⁾ Mnohem více než Olivieiny účasti v boji za ženská práva se kritikové obávají jejího vztahu s Veronou. V silném poutu mezi ženami, které je odrazuje od heterosexuálního sňatku, mužská kritika vidí mnohem větší nebezpečí pro patriarchální základ společnosti než v sebeenergičtější účasti v politickém boji proti specifickým nerovnostem.

Ačkoliv dílo samo o sobě o sexuálním vztahu těchto dvou žen nepřináší žádný důkaz, kritici, jimiž se Fetterleyová zabývá, nepochybují o Olivieině lesbismu, a jakmile je vysloven tento předpoklad, dalším logickým krokem je pro falickou kritiku definovat její city k Veroně jako nepřirozené, abnormální a perverzní. To vede falické kritiky ke konečnému melodramatickému překroucení Jamesova textu: zobrazení Ransoma jako „rytíře v zářivé zbroji, studnice všeho zdravého, normálního a dobrého“.⁵⁾ Fetterleyová zdůrazňuje, že pokud existují nějaké důkazy Jamesova pohledu na vztah mezi Olivíí a Veronou, tuto téměř bez výjimky proklamovanou interpretaci románu nepodporují.⁶⁾ Jak dále uvádí Fetterleyová, je možné, že Jamesovo zobrazení ovlivnilo jeho vnímání hlubokého přátelství mezi jeho sestrou Alice a Katherine Loringovou, jejichž city popsal jako „naprosto dokonalé a velkorysé odevzdání“, jako by byly „darem prozřetelnosti“.⁷⁾ Skutečnost, že mužská kritika neustále ignoruje skutečný kontext *Bostoňanek*, je podle Fetterleyové „dalším důkazem subjektivnosti této kritiky a jejího bytostně politického zaměření“.⁸⁾ Mužská kritika používá dvojí měřítko: toleruje shovívavost k mužským fantaziím o svobodě a nezodpovědnosti za rodinný řád, ale zároveň tvrdě staví mimo řádek skutečnou hrozbu patriarchální společnosti – ženské

4) Fetterleyová, *The Resisting Reader*, s. 107–108.

5) Tamtéž, s. 109.

6) Vytříbený rozbor postojů k přátelství mezi Bostoňankami v době, v níž se odehrává Jamesův román, viz Fadermanová, *Surpassing the Love of Men*, s. 190–203.

7) Fetterleyová, *The Resisting Reader*, s. 115.

8) Tamtéž.

odmítnutí heterosexuálního spojení jako nepřirozeného, amorálního a perverzního.

Povídka D. H. Lawrence *Lišák* se také zaměřuje na trojúhelník vztahů mezi ženami a mužem.⁹⁾ Mladý kanadský hrdina Henry Grenfel vítězí nad svou protivnicí Banfordovou, hádavou ženou závislou na své energičtější milované přítelkyni Marchové, když ji ze sobeckých důvodů prostě zabije: její nároky doslova rozdrťtím, že na ni skácí kmen stromu. Kritik Julian Moynahan konstatuje, že povídka „čtenáře velmi úspěšně ztotožňuje s Lawrenceovou vizionářskou perspektivou [...] Když Henry Grenfel shodí kmen stromu na Jill Banfordovou, čtenář zaznamená, že pouze využil jedné mrtvé věci, aby druhou mrtvou věc odstranil životu z cesty“.¹⁰⁾ Moynahan se domnívá, že vraždu je nutno vnímat jako vítězství života nad smrtí. Henryho, „muže se zbraní, nikoli s motykou“,¹¹⁾ si máme spojovat s vitalitou divoké přírody jako protiklad domáckého života obou žen na farmě: „Henry Grenfel – zosobnění života pod širým nebem – proniká do malého a omezeného světa, který si ženy pro sebe vytvořily, a jednu uštvé k životu, druhou ke smrti.“¹²⁾ Co zde Moynahan předpokládá o „čtenáři“? Formuluje mužskou představu úniku ze světa domácnosti, kterého se muži pro jeho uzavřenost a omezení svobody obávají, nebo nám jako přirozené, morální a zdravé vnucuje heterosexuální uspořádání v protikladu k nebezpečnému a provokujícímu vztahu dvou žen?

Je namístě uvést, že Lawrenceův portrét Banfordové je nepochybně mnohem negativnější než Jamesův popis Olivie v *Bostonkách*. Přesto je nepravděpodobné, že většina čtenářek *Lišáka* zareaguje na vraždu Banfordové se stejnou nonšalancí jako Moynahan, tedy jako na pouhé odklizení „mrtvé věci“. Myslím, že by bylo nepřijatelné, kdyby kritik psal takto samolibě o vraždě muže, kterou spáchá žena, aby se mohla provdat za jeho nejlepšího přítele. Ještě více zarážející na Moynahanově komentáři je však způsob, jakým čtenáři vnucuje jednotný morální výklad Lawrenceovy spíše různým interpretacím otevřené povídky a zároveň uspokojuje mužskou představu o úniku opětovným potvrzením spravedlivého „přírodního“ řádu heterosexuality. Henry vysvobozuje Mar-

9) Lawrence, *Lišák*, in *Panna a cikán*, Praha, Odeon 1966, přel. H. Skoumalová.

10) Moynahan, *The Deed of Life*, s. 199.

11) Tamtéž, s. 200.

12) Tamtéž, s. 201.

chovou z „nudné“ pasti domácnosti jen proto, aby ji vzápětí jako svou ženu přemístil do domácnosti podřízenější, ale „zdravější“. Moynahan zjednodušuje dvojznačnosti Lawrenceova popisu postav na melodramatický konflikt mezi životem a smrtí a zjevně si neuvědomuje děsivě komickou ironii své glorifikace muže se zbraní jako životodárné síly. Také ženské postavy jsou podle Moynahanova výkladu pouze pasivní objekty, které má muž se zbraní uštvat a pak do nich proniknout. Tomuto kritikovi zřejmě nedochází, že čtenářky románu nebo jeho komentáře nejspíš nebudou ochotny na takový významový řád přistoupit. Je to řád vylučující možnost jakékoliv alternativní ženské perspektivy nebo interpretace.

Dokonce i feminismu naklonění kritikové se často, ať už impulzivně nebo obratným manévrováním, vyhýbají jakémukoliv náznaku opačného významového řádu, k němuž je dovedla jejich interpretace textu. Na postavu Sue Brideheadové v románu Thomase Hardyho *Neblahý Juda* se zaměřovalo mnoho kritických komentářů. Hardy ji popisuje jako osobnost komplikovanou, kterou nelze snadno vysvětlit. Intelaktuálně je radikální a ikonoklastická, verbálně pohrdá vynuceným náboženským i morálním kodexem a opovrhne staromódními způsoby myšlení. Zároveň se však obává citového svazku, je precitlivělá vůči kritice a sexuálně chladná; potřebuje Judovu neustálou pozornost a pochopení, ale neumí je upřímně oplácet. Její přání žít mimo morální konvence se nakonec mění v masochistickou podřízenost fyzickým potřebám jejího oficiálního manžela, ke kterému necítí nic než odpor. Jedním ze způsobů, jak vnímat její tragédii, je chápat ji jako ničivý vnitřní konflikt. Sueino zvnitřnění represivních morálních pravidel jí zasahuje, aby si jakkoliv uvědomila svou vlastní sexualitu, která je pro ni ostudná; tuto nezákonnou touhu tedy nahrazuje intelektuálními aktivitami, v níž však není schopna se najít, a ta se proto nevyhnutelně mění na strnulé podrobení se motivované strachem z kritiky nebo trestu. Zničení života zvnitřněním morálních omezení je jako námět pro Hardyho typické, což tento výklad Sueiny povahy podporuje.

Robert B. Heilman román interpretuje následovně: Hardyho zobrazení Sue je pro něj „pozoruhodným výkonem historické představivosti“, neboť její postava reprezentuje konflikt mezi ideálem a oduševnělostí na jedné straně a morální konvenčností na

straně druhé.¹³⁾ „Sue je vykreslena jako postava poznamenaná shelleyovským idealismem [...] silně ovlivněná [...] viktoriánstvím.“¹⁴⁾ Heilman však není schopen svůj vhled dovést do důsledků a zjistit, jaké světlo tento konflikt vrhá na Sueinu těžce zkoušenou sexualitu, přestože právě toto je ústřední problém Hardyho románu. Musel by totiž, jak to vidí on, upřít románu jeho tragickou povahu. Kdyby Sue posuzoval jako ženu, zmenšilo by to podle něj její význam, a snížilo tak význam celého díla. Heilman uzavírá, že Hardy považuje Sue za chytrou, ale obyčejnou osobu, která se snaží žít mimo pouta společnosti a konvencí, ale jejíž emotivní síla nedosahuje úrovně její intelektuální citlivosti: „Přesahuje to její obzor,“ píše Heilman, „Sue je kdožkoliv. Je kdožkoliv, kterého známe jako své boty.“¹⁵⁾ Tímto náhlým obratem kritické logiky se Heilman vyhýbá nebezpečné otázce ženské sexuality, kterou text jednoznačně otevírá, a potvrzuje mužský význam díla. Text pro něj nabývá plného významu jedině tehdy, můžeme-li Sue vykládat jako určitý druh muže. Caroline Heilbrunová k tomu dodává: „Pro feministické hledisko zde není místo [...] Neexistuje ani mužské, ani ženské hledisko; existuje pouze lidské hledisko, a to zatím vždy patřilo mužům.“¹⁶⁾

V první kapitole jsme si mohli povšimnout, že řada děl vytvořených muži zastřenou formou vyjadřuje mužský strach ze síly ženské sexuality a potřebu mužů udržet tuto nebezpečnou a neznámou sílu pod kontrolou. Podobné znepokojení lze vypočítovat i v mužské kritice. Feministická kritička Jacqueline Roseová upozorňuje na normativní tradici mužské kritiky prosazující hodnocení díla na základě jeho estetické soudržnosti a odsuzuje texty, v nichž má nadbytek citů z hlediska umělecké formy nejasných za následek významovou nejednoznačnost nebo nečitelnost. Na této kritice je zarážející zejména to, jak často diskuse estetické nesourodosti díla přechází v zaobírání se deviantní či problematickou

13) Heilman, „Hardy's Sue Bridehead“, *Nineteenth Century Fiction*, 20 (1965–1966), znovu přetištěno in Draper (ed.), *Hardy: The Tragic Novels*, s. 211.

14) Tamtéž, s. 210.

15) Tamtéž, s. 226. Mužský feministický pohled na postavu Sue Brideheadové v souvislosti s kritickým hodnocením její reprezentativnosti viz John Goode, „Sue Bridehead and the New Woman“, in Jacobsonová (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, s. 100–113.

16) Heilbrunová, *Hamlet's Mother and Other Women*, s. 177.

sexualitou hlavní ženské postavy. Roseová spatřuje počátek této normativní a moralizující kritické tradice ve slavném eseji T. S. Eliota *Hamlet a jeho problémy* (1919), v němž Eliot hru kritizuje pro nadbytek neovladatelných emocí.¹⁷⁾ Tvrdí, že *Hamlet* nemůže aspirovat na estetickou jednotu, protože královna Gertruda není dostatečným důvodem pro intenzitu hrdinou vyjadřovaných emocí. Stejně jako Gertrudino cizoložství destabilizuje sociální i morální řád uvnitř hry, vnáší její estetická nesourodost chaos do významu hry. Roseová uzavírá, že pro etický typ mužské kritiky, kterou Eliot zavádí, síla ženské sexuality nutně představuje interpretační problém: svou povahou překračuje meze mužské morálky a vědomostí.¹⁸⁾ Mužské kritické interpretace často tlínou k pokusům ovládnout nebo odstranit každý obávaný významový přetlak v literárních textech a veškeré potenciálně rozvratné náznaky alternativních interpretačních možností znovu podrobit úzce mužským interpretacím. Zaujatost jejich pohledu samozřejmě vylučuje ženskou sexualitu jako poznatelnou skutečnost, a ta se pak bez ustání znovu vynořuje v podobě nerozlučitelných významů či estetických nesourodostí. Ať už je na ženskou sexualitu pohlíženo jakkoliv, je neustále vystavena soudům a cenzuře ostražitě mužské kritiky. Chápání ženské sexuality coby rozvratného přetlaku se jako důležitá myšlenka objevuje u některých francouzských feministek. Podrobně o tom budeme hovořit v páté kapitole.

Pokud Sue Brideheadovou chápeme jako ženu, její postava nemůže mít pro mužské kritiky žádný umělecký význam; zůstává pouze zvláštním, až patologickým případem. Sue nabývá plného významu pouze jako (mužský) kdožkoliv: pouze muž smí představovat lidskou normu. Taková je logika, kterou kritici používají při hodnocení děl spisovatelek, aby popřeli, ignorovali či smetli ze stolu umělecké úspěchy žen. Spisovatelky jsou vždy pokládány za zvláštní případy: literatura je mužská záležitost, a ženy jsou vždy především ženy a až potom spisovatelky. Převládající postoje mužských kritiků vtipně shrnuje Ellmannová: „Vždy musí existovat

17) T. S. Eliot, „Hamlet a jeho problémy“, in *O básnictví a básnících*, Praha, Odeon 1991, překlad Martin Hilský, s. 12.

18) Roseová, „Sexuality in the Reading of Shakespeare: *Hamlet and Measure for Measure*“, in Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, s. 98. Dřívější, méně teoretický pohled na Gertrudu v této hře viz Heilbrunová, *Hamlet's Mother and Other Women*, s. 9–17.

dvě literatury, stejně jako dvoje veřejné záchodky, zvlášť pro muže a zvlášť pro ženy.¹⁹⁾ Kritici, říká, vždy zacházejí s knihami žen, jako by to byly ženy samotné, a přistupují k nim na základě týchž stereotypů, které obecně charakterizují smýšlení o ženách. Ženská literatura bývá kritizována jako literatura bez formy, omezená, iracionální, přecitlivělá a postrádající disciplínu. Ellmannová uzavírá: „V kritice literatury psané ženami se ani slovo *hysterická* počtem výskytů nemůže srovnávat s adjektivem *vulgární*. Pravidlo hry: haňte cokoli napsané ženami jako *vulgární* a chvalte jako *nevulgární*.“²⁰⁾

Arnoldu Bennetovi se podařilo pro vyjádření nechuti vůči ženské literatuře nalézt ještě nepříjemnější přívlastek: styl George Eliotové je *hnilobně přebujelý*.

Její styl, třebaže nepostrádá bystrost, je příliš hnilobně přebujelý, než aby měl nějakou trvalou životnost. Říká se o něm, že je „mužský“. Zcela mylně! Je nevyhýbavý, agresivní, někdy hrubý, ale nikdy ne skutečně mužský. Naopak je průhledně ženský – ženský svou neukázněností, rozvláčeností a naprostou absencí citu pro formu, které jsou pro něj typické.²¹⁾

Joanna Russová, sama píšící autorka, se také s humorem, byť možná impresionističtěji než Ellmannová, vyslovila k tématu *Jak zrušit ženskou literaturu* (1984). Uvádí, že pokud je dílo nepopíratelně dobré, mají kritici tendenci připisovat jeho kvality kladnému vlivu některého muže blízkého autorce, například otce nebo manžela. Zcela vážně se například tvrdilo, že *Bouřlivé výšiny* Emily Brontëové jsou dílem jejího bratra Branwella. Častěji však mužská kritika ženskou literaturu vyloučí nebo postaví na okraj tím, že odsoudí její látku jako nedovolenou („o něčem takovém by žádna slušná žena nepsala!“) nebo ji zhodnotí jako nevýznamnou, nic neříkající, nedůležitou a mimo sféru všeobecného zájmu. Jak poznamenává Virginia Woolfová, „nadvládu mají hodnoty mužů [...] Tato kniha je důležitá, předpokládá kritik, neboť se zabývá válkou. Tato kniha je bezvýznamná, neboť se zabývá pocity ženy v příjmacím pokoji.“²²⁾

19) Ellmannová, *Thinking about Women*, s. 32–33.

20) Tamtéž, s. 150.

21) *The Journals of Arnold Bennett*, spol. Newman Flower (New York, 1982), s. 5–6; uvedeno in Gillian Beerová, „Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf“, in Jacobusová (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, s. 96.

22) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 65–66.

Elaine Showalterová v *Jejich vlastní literatuře* vědecky dokládá uplatňování dvojí normy v kritice devatenáctého století, která přísně omezovala témata, o nichž mohly ženy psát, aby pak jejich dílům ostře vytýkala omezené tematické rozpětí. Showalterová se připojuje k Ellmannové, když říká, že „pro své současníky byly spisovatelky devatenáctého století nejprve ženami a až pak umělkyněmi.“²³⁾ Negativní kritika spisovatelek ze strany mužů, píše Showalterová, používala jako oporu pro tvrzení, že literatura psaná ženami je a vždy bude ze své podstaty horší a slabší než literatura mužská, esencialistický pohled na biologii ženy: „Když viktoriánští muži pomysleli na některou spisovatelku, okamžitě si vzpomněli na její ženské tělo a s ním spojené předpokládané soužení a nedostatky.“²⁴⁾ Za „přirozenou“ ženskou tvořivou aktivitu se považovaly činnosti soustředěné kolem rození dětí a jejich výchovy a za „náležitou sféru“ působnosti žen domácnost. Kritici neustále naznačovali, že pouze ženy nešťastné, kterým bylo upřeno naplnění v rodině, cítí potřebu psát, a často se bylo možné setkat s naléhavým varováním, že duševní vzrušení může vážně poškodit vždy choulostivé ženské fyzické i duševní zdraví. Ještě v roce 1892 se tvrdilo, že „šťastné ženy, jejichž srdce je uspokojeno a naplněno, nemají potřebu se vyjadřovat. Jejich životy jsou završené a naplněné a ony si ničeho nežadají, kromě poklidného opakování domácích povinností, v nichž ženy domácnosti právem spatřují své pravé poslání.“²⁵⁾

Rádi bychom si mysleli, že takové názory se již nevyskytují a že texty žen jsou nyní posuzovány výhradně podle své kvality, bez ohledu na tělo spisovatelky. Podívejme se však na tento úryvek z nadšené předmluvy básníka Roberta Lowella k poslední sbírce veršů Sylvie Plathové *Ariel*:

V těchto verších vytvořených v posledních měsících života [...] se Sylvia Plathová stává sama sebou, stává se něčím neskutečným, nově, divoce a obratně stvořeným – něčím, co téměř ani není člověkem, ba ani ženou, a už vůbec ne další „básnířkou“, ale jednou z oněch nadpřirozených, fascinujících, velkých klasických hrdinek. Její postava je spíše femininní než ženská, ačkoliv to, co obvykle za femininní považujeme, je u ní naprosto negováno. Její hlas je nyní chladně pobavený, vtipný, chvílemi hořký, chvílemi

23) Showalterová, *A Literature of Their Own*, s. 73.

24) Tamtéž, s. 76.

25) Tamtéž, s. 85.

hyčící fantazii, dívčí, okouzlující, chvílemi se měnící v pronikavý skřehot upíra.²⁶⁾

Není pochyb, že Lowell Plathovou skutečně pokládá za mimořádný talent. (Z přezíravého tónu slov „už vůbec ne další básnířkou“ je patrné, jak o básnířkách smýšlí „obvykle“.) Jeho komentář však neustále směřuje osobu Plathové s její poezií, a tuto pomýlenou identitu pak Lowell vytrvale popisuje na základě genderových stereotypů, třebaže „téměř ani není [...] ženou“. Co má na mysli, když říká, že její nadpřirozená postava hrdinky je „spíše femininní než ženská“? Chce tím říci, že toto spojení člověka a poezie se vymklo slabostem obyčejného ženského těla? Zdá se, že pro Lowella je poezie sbírky *Ariel* spontánním vyjádřením skutečné ženy, Sylvie Plathové, záhadně proměněné v divokou a neskutečnou mytickou ženskost.

O čem však Lowell mlčí, je hodnota básní Plathové jako poezie – materiálních slov na papíře. Nic neříká o jejím ukázněném soustředění na formální uspořádání, o těžce vydobyte přesnosti jejího jazyka, o promyšlené ctižádosti a perfekcionismu, které ji při psaní poháněly. Mytizace a směřování osobnosti Plathové s její poezií se vyskytují i v jiných kritických komentářích k jejímu dílu.²⁷⁾ Její pozoruhodný básnický výkon je prezentován jako spontánní, téměř démonická promluva zvláštního, divokého a iracionálního femininního ducha. Je tak zastíráno tvrdé úsilí, díky němuž se stala dobrou básnířkou, přičemž mytizace její ženskosti z ní zároveň činí zvláštní případ, takže obdiv k jejímu výkonu v žádném případě nemá vliv na všeobecné předpoklady o básnických schopnostech žen – o jejich statutu „básnířek“. Podobný proces mytizace, směřování osobnosti s dílem, se objevuje také v souvislosti s Emily Brontëovou.

Ne všechny spisovatelky však mají to štěstí, že na ně kritikové pohlížejí jako na zvláštní případy ženskosti *zbavené tělesnosti*. V ambiciózní a vlivné literárněkritické studii uvádí Geoffrey Hartman vedle nepřeborného množství „významných“ spisovatelů pouze jednu spisovatelku (více viz níže). Potřebuje totiž na příkladu ilustrovat takzvané puritánské odmítnutí přebujelosti či „strach z přemíry“ v jazyce. Pro tento účel není lepšího příkladu než poe-

26) Citováno in Ellmannová, *Thinking About Women*, s. 33.

27) Roseová, *The Haunting of Sylvia Plath*, za využití biografického a teoretického přístupu zkoumá mytizaci Plathové.

zie Emily Dickinsonové, která, jak všichni čtenáři vědí, žila v ústraní a zemřela svobodná. Aspektem básnického stylu Dickinsonové, který Hartman analyzuje jako příznak jejího odmítnutí jazykové přebujelosti a oddání se smrti, je její neodbytné používání pomlček: „Možná proto, že současně spojuje i odděluje jako panenská blána [...] Tato pomlčka-panenská blána promlouvá za Emily.“²⁸⁾ Hartman se za toto slovní znásilnění nestydí; ženská literatura, stejně jako ženské tělo, je pro něj předmětem, kterého se mají silní kritikové zmocnit a ovládnout jej.

Přesto se v Hartmanově vulgárním komentáři k Dickinsonové skrývá určitá neúmyslná komika, která dobře ukazuje genderovou zaslepenost mnoha kritiků. Literatura psaná ženami je pro ně vždy „ženskou literaturou“, kterou je třeba chápat a hodnotit jako zvláštní případ projevu ženského pohlaví. Mužská literatura je prostě literatura. Zde je jeden typický příklad Hartmanova stylu: „Chci tím tedy říci – poměrně pedantsky a tak, abych závažnou otázku zjednodušil na její formální efekt – že literární komentář může překonat onu osudnou hranici a stát se stejně náročným jako literatura.“²⁹⁾ Co si myslet o Hartmanově vlastní stylistické slabosti pro pomlčku-panenskou blánu a o jeho potřebě „překonat [...] hranici“? Neměli bychom je podle jeho vlastního kritického příkladu chápat jako symbol jeho vykleštěného uvěznění ve sterilním řádu mužské kritiky, neschopné, avšak toužící překonat hranici dělící ji od říše ženské tvořivosti a imaginace?

Pokud se ani autorky pověsti Plathové a Dickinsonové nevyhnou tomu, aby byly v komentářích mužů k jejich dílům vnímány na základě svého pohlaví, pak nové či neznámé autorky se ocitají tvář v tvář ještě větším potížím. Margaret Atwoodová píše: „Muž, který hodnotil mé *Postupy pro ilegality*, [...] hovoří o metaforách z „domácího“ prostředí a naprosto přehlíží fakt, že sedm z každých osmi básní se odehrává venku [...] V jeho případě se teorie, o čem by ženy měly psát, dokonale vetřely mezi čtenáře a básně, takže básně se pro něj staly neviditelnými.“³⁰⁾ Mnoho spisovatelek si myslí, že pravděpodobnost, že si jejich děl všimne kritika, je menší než u mužů, a že pokud se tak stane, zachází se s nimi s menší úctou. Často si také stěžují, že recenze mnohdy házejí díla spisova-

28) Hartman, *Criticism in the Wilderness*, s. 126.

29) Tamtéž, s. 201.

30) Citováno in Olsenová, *Silences*, s. 229.

telek do jednoho pytle, jako by autorčino pohlaví na nich bylo tím nejzajímavějším, a že literatura psaná ženami je recenzována spíše na ženských stránkách časopisů a novin než na stránkách věnovaných umění obecně.

Kritika kritik (1987), sepsaná skupinou Ženy v nakladatelstvích, uvádí systematický statistický průzkum toho, jak se se spisovatelkami nakládá v časopisech a recenzních periodících. Jejich výsledky z roku 1985, opírající se o dvacet osm sledovaných britských publikací – týdeníků, měsíčníků, novin, časopisů všeobecného zaměření a recenzních listů –, mnohá z těchto podezření potvrzují. Rozbor délky recenzí ukazuje, že ve všech periodikách kromě ženských časopisů je knihám mužů věnováno podstatně více místa. Například v časopise *Listener* je průměrný poměr plochy jedné recenze 27 ku 15 čtverečním palcům ve prospěch mužů. Větší význam připisovaný knihám mužů je také potvrzen prominentnějším umístěním v horní části stránky. V *London Review of Books* muži například získali sto procent prostoru v horní části stránky; v roce, kdy průzkum probíhal, nebyla jako první na stránce uvedena žádná kniha psaná ženou. Odsunutí spisovatelek na druhé místo patrně plyne ze skutečnosti, že většina nakladatelů i recenzentů jsou muži. S výjimkou ženských časopisů jsou recenzentky ve všech periodikách zastoupeny méně než třiceti procenty, a sdílejí tak podobný osud se spisovatelkami: recenze psané ženami mají nižší status co do délky i umístění na stránce.

Tento stav věcí má pro spisovatelky za následek dvojí potíže. Jsou-li hodnoceny mužským kritikem, což je statisticky pravděpodobnější, je dosti velká pravděpodobnost, že budou postiženy stereotypizací spojenou s jejich pohlavím, o níž mluví Margaret Atwoodová. Kritička může k dílu přistupovat nepředpojatěji a lépe je pochopit, ale recenze napsaná ženou naopak může signalizovat nižší status autorky a může se zdát, že její kniha je zajímavá a kvalitní jen do určité míry.

VYTVOŘENÍ MUŽSKÉHO LITERÁRNÍHO KÁNONU

Feministické kritičky Sandra Gilbertová a Susan Gubarová přednedávnem vyjádřily názor, že i přes značnou diskriminaci spisovatelek byl od devatenáctého století zaznamenán nárůst počtu profesionálních spisovatelek, který mezi muži literáty, jak spisovateli,

tak kritiky, vyvolal výraznou úzkost. Jedním ze způsobů, kterými se snažili chránit před imaginárním nebezpečím, bylo „vytvoření literární historie, která popírá existenci spisovatelek [...] vytvoření moderního mužského literárního diskursu, doloženého příklady teoretických děl i děl razících kánon [...] lze hodnotit jako pokus o vytvoření *mužské* verze literární historie, v níž ženy nehrají žádnou úlohu.“³¹ Jinými slovy, chápání všech spisovatelek jako zvláštních případů má i svou druhou stranu mince, již je hrdinská literární tradice sestávající výlučně z úspěchů slavných otců a jejich slavných synů. Dynastie literárního kánonu vytvořeného mužskými kritiky nemá žádné matky ani dcery – koruna slávy se předává výhradně po mužské linii.

Jedním z děl razících kánon, jež neblaze proslulo ve feministické literární kritice, je *Strach z ovlivnění* (1973) Harolda Blooma. Cílem této krátké, ale velmi vlivné knihy je předložit novou historii literatury a nástin jí podložené nové kritické praxe. Bloom tvrdí, že historii je nutno vnímat jako boj každého nového básníka či spisovatele proti vlivu silného předchůdce, jehož dílo je zapotřebí si přivlastnit nebo interpretačně posunout, a tak se etablovat jako básník. K popsání tohoto boje používá Bloom jazyk epiky: je to „boj silných, sobě rovných, otců a synů v roli zdatných soupeřů.“³²

Umělecká tvorba je v celé knize líčena jako válka: Tennyson bojuje „dlouhý skrytý zápas s Keatsem“, zatímco Stevens vede „občanskou válku“ s hlavními anglickými a americkými romantickými básníky.³³ Proto nás nijak nepřekvapí (a možná tomu dokonce budeme rádi), že mezi Bloomovými básníky-bojovníky není žádná žena. Jak tvrdí Bloom, „básně píše muži“.³⁴ Bloom v literární historii připouští přítomnost pouze jediné ženy, a tou je básníková múza. Právě zde se snad nejjasněji rysuje Bloomovo skryté opovržení ženami: básník se hrozí, že „jeho slovo není pouze jeho slovem, [neboť] jeho Múza před ním obcovala s mnoha jinými“.³⁵ Konečným Bloomovým cílem v tvůrčím zápase je sám se etablovat jako hrdinný bojovník. Jelikož básníkem se člověk stává díky

31) Gilbertová — Gubarová, *No Man's Land*, díl 1, s. 154.

32) Bloom, *The Anxiety of Influence*, s. 11.

33) Tamtéž, s. 12.

34) Tamtéž, s. 43. Je nutno poznamenat, že ačkoli jinde Bloom Dickinsonovou vysoce oceňuje, v tomto jeho nejvlivnějším díle uvedena není.

35) Tamtéž, s. 61.

pohrdání cizím textem, respektive jeho dezinterpretací, je rozdíl mezi básnickou a kritickou tvorbou pouze kvantitativní povahy: „Necexistují správné interpretace, pouze interpretace nesprávné, a proto je celá kritika poezí v próze.“³⁶⁾ Bloom tedy může připsat své jméno na seznam hrdinů tvůrčího procesu rozsévajících smrt. Není asi potřeba dodávat, že na Bloomově válečném poli „poezie v próze“ nenalezneme žádnou kritičku.

Jiným význačným dílem razícím literární kánon je *Kritika v nemilosti: studie literatury dnes* (1980) Geoffreyho Hartmana. Až na jedinou výjimku, Emily Dickinsonovou, tvoří Hartmanovu literární a kritickou historii hrdinní spisovatelé: Coleridge, Carlyle, Nietzsche, Yeats, Benjamin, Harold Bloom a Derrida, mužská spisovatelská dynastie, poháněná demonickým přetlakem v jazyce. Údajným Hartmanovým cílem je zachránit literární kritiku před divočinou akademismu: „Nenajdeme-li dveře [...] vedoucí od humanitních věd ke společnosti [...] jsou humanitní vědy odsouzeny stát se sekretariáty jiných akademických oborů.“³⁷⁾ Hartmanovo poněkud paradoxní řešení odtušíme z výčtu jmen tvořících jeho panteon (viz výše). Kritika se musí oprostít od stylistického dekora a oddat se posvátnému přetlaku literárního jazyka. Kritik se musí stát básníkem: „Literární komentář může překonat onu osudnou hranici a stát se stejně náročným jako literatura.“³⁸⁾ Ať už Hartmanova kritika „přetlaku“ otevře jakékoli dveře, dveře ke druhé polovině lidského druhu to rozhodně nebudou. Pro Hartmana ženy představují sebeovládání zosobněné příkladem Emily Dickinsonové. Múza kritického dekora, kterou odsuzuje, je „spíše vládkyně než Múzou“.³⁹⁾ Zdá se, že jako většina kritiků nevidí omezenost vlastního pohledu. „Inspirativní učitel humanitních věd,“ píše Hartman, „bude vždy poukazovat na něco, co je zanedbáváno dominantním úhlem pohledu, otupováno důvěrnou známostí a zavrhováno módou či pod společenskými tlaky.“⁴⁰⁾ Jaký druh inspi-

36) Tamtéž, s. 95.

37) Hartman, *Criticism in the Wilderness*, s. 288. Je ironií osudu, že ještě před vydáním Hartmanovy knihy rozpoznala podobný krizový stav ve studiích anglické kultury Carolyn Heilbrunová, ale její návrh na „Vrácení života anglickým studiím“ (1979) hájí existenci „naděje uprostřed toho všeho“, naděje jménem feminismus či ženská studia (*Hamlet's Mother and Other Women*, s. 175).

38) Hartman, *Criticism in the Wilderness*, s. 201.

39) Tamtéž, s. 175.

40) Tamtéž, s. 301.

race však Hartman ve svém kánonu tvůrčího přetlaku nabízí studentkám, čtenářkám a spisovatelkám, když tento kánon ignoruje už jejich samu existenci a pohrdá jí?

Zdá se, že název knihy vydané Leslie A. Fiedlerem a Houstonem A. Bakerem ml. *Anglická literatura: otevření kánonu* (1979) slibuje radikálnější přezkoumání vylučujících mužských literárních historií. V úvodu se píše, že text si klade za cíl „vyhnout se provinčnosti“, ale i toto dílo trpí známou zaslepeností vůči otázkám pohlaví. Veškeré sociální aktivity lidského druhu jsou uchopovány pomocí pojmů „muž ekonom [...] a hrající si muž“.⁴¹⁾ I když spisovatel již nemusí být bílé pleti, stále se předpokládá, že je to muž: pro spisovatele Jorubu „jeho znalost angličtiny zahrnuje pravidla a vztahy, znaky a kódy, které tento jazyk činí přijatelným pro jeho výrazové plány“ (kurzívu jsem doplnila já).⁴²⁾ Kniha Toma LeClaira *Umění přetlaku: mistrovství v současné americké beletrii* (1989) pokračuje v tradici mužské tvorby kánonu, jak již název napovídá, prostřednictvím mužného jazyka epického boje a dobývání. Jelikož LeClair knihu psal na sklonku osmdesátých let dvacátého století, není pro něj lehké zbavit se nepříjemného vědomí feministických námitek proti takovému dílu a kárá ty, kdo ve snaze „otevřít historický kánon nahradili neznámými díly perly v něm dříve zahrnuté [...] tito korektoři kánonu vyvolali nedůvěru současných spisovatelů, jejichž ambicí je excelovat a útočit“.⁴³⁾ Do svého kánonu mistrovských děl zahrnuje i jeden román Ursuly Le Guinové, ale při tom, jak si cení síly a agresivity, nás nepřekvapí, že všechna ostatní mistrovská díla jsou výběrem z tvorby mužů. LeClair svou zaslepenost vůči předpokladům spjatým s pohlavím, kterými se jeho hodnocení řídí, odhaluje s odzbrojující vynalézavostí: „Jednou jsem se zeptal Alice Walkerové, [...] proč autorky románů nepíší jako Thomas Pynchon. Walkerová odpověděla: „A proč by se o to měly snažit?“⁴⁴⁾ Trefa!

Vytvořili „literaturu“ schopní autoři s rozvinutou imaginací, nebo je výtvozem literární kritiky? Zatím se zdá, že alespoň zčásti je výtvozem kritiků. Mohlo by se zdát, že „mistrovská díla“ jsou vybírána a kánon tvořen nikoliv podle kritérií skutečné hodnoty, ale

41) Fiedler — Baker (eds.), *English Literature*, s. xi.

42) Tamtéž, s. xii.

43) LeClair, *The Art of Excess*, s. 31.

44) Tamtéž, s. 30.

podle neměnných pohlavních předpokladů a k pohlaví se vážící zaslíbenosti vlivných kritiků. Literární nakladatelství a katedry literatury na univerzitách zachovávají zdání, že literární tvorba je převážně mužskou záležitostí. Nejvýznamnější antologie a sylaby kursů se vyznačují obrovským nepoměrem v zastoupení literatury vytvořené muži versus ženami. V průzkumu zabývajícím se celkem 223 literárními kursy v rámci základního vysokoškolského studia, provedeném v letech 1970 až 1976 ve Spojených státech, jeho autorka Tillie Olsenová zjistila, že spisovatelky byly mezi spisovateli zastoupeny pouhými šesti procenty.⁴⁵⁾ Podobný průzkum amerických kursů úvodu do literatury provedený v osmdesátých letech popisuje i Paul Lauter v nedávno vydané knize *Kánon a kontext* (1991). Kromě toho, že ženy v sylabech nebyly dosud přiměřeně zastoupeny, Lauter navíc v průběhu tohoto desetiletí zaznamenal nový odpor vůči změnám.⁴⁶⁾

Tillie Olsenová také poukazuje na absenci spisovatelek v nejdůležitějších antologiích, využívaných pro vysokoškolskou výuku a čtených širokou veřejností. Právě tyto antologie možná výrazněji než kterékoliv jiné prameny utvářejí nejobecnější povědomí lidí o tom, co je to „literatura“. Olsenová ve svém průzkumu antologií zaznamenala nepoměrné devítiprocentní zastoupení literatury psané ženami ku jednaděadesáti procentům děl vytvořených muži.⁴⁷⁾ Toto číslo je v souladu s osmiprocentním zastoupením žen v básnických antologiích, které uvádí Joanne Russová, přičemž dodává, že „na těchto číslech je zarážející především to, že ačkoliv se procento zmiňovaných žen neustále pohybuje někde mezi pěti a osmi procenty, obsazení se poměrně výrazně mění [...] Elizabeth Barret Browningová a Emily Brontëová se objevují a zase mizí jako korek na vodě a Edith Whartonová je sice v roce 1968 součástí anglické literatury, ale v roce 1977 je vykázána do temnoty zapomnění – a přesto se vždycky najde dost žen k naplnění oněch pěti procent, ale nikdy jich zase není dost, aby překročily onu osmiprocentní hranici.“⁴⁸⁾

V Británii je situace velmi podobná. Podrobný statistický průzkum hlavních básnických antologií z let 1920 až 1980 ukazuje, že

45) Olsenová, *Silences*, s. 186–189.

46) Lauter, *Canon and Contexts*, s. 8.

47) Olsenová, *Silences*, s. 186–189.

48) Russová, *How to Suppress Women's Writing*, s. 79.

poezie napsaná ženami se na celkovém počtu ukázek podílí pouze devíti procenty.⁴⁹⁾ Prestižní *Oxfordská antologie anglické poezie* (1986) v úvodu slibuje, že „poskytne reprezentativní vzorek hlavního vývoje anglické poezie.“⁵⁰⁾ V prvním dílu (od Spensera po Crabba) však mezi devadesáti pěti autory a autorkami najdeme pouze čtyři básnířky a ve druhém díle (od Blakea po Heaneyho) je v celkovém počtu sto dvanácti básníků a básnířek zahrnuto jen deset žen.

ZPOCHYBNĚNÍ KÁNONU

Mužské ovládnutí kánonu ve všech oblastech literárních aktivit – kritiky, recenzí, vydavatelství i výuky – bylo feministickou kritikou zpochybněno dvěma hlavními způsoby. Jak jsme si mohli povšimnout v první kapitole a v úvodu této kapitoly, je tu rozsáhlý program reinterpretace mužských kanonických textů, mužské literární kritiky týkající se literatury psané oběma pohlavími i procesu konstruování literárních dějin muži. Feministická básnířka a kritička Adrienne Richová tento zásadní úkol vidí v pozitivním světle: je to „re-vize – ohlédnutí se zpět, pohled novými očima, vnímání starého textu z nového kritického úhlu – a to je pro ženy více než jen kapitola v kulturní historii: je to boj o přežití. Dokud nepochopíme předsudky, jež máme zadřené pod kůží, nemůžeme pocho-pit ani samy sebe.“⁵¹⁾

Vedle tohoto procesu re-vize je tu vědecký výzkum usilující o vytvoření tradice literatury psané ženami, která by obstála vedle muži ovládaného kánonu „mistrovských děl“. Zapomenuté a zapadlé texty žen vzniklé v průběhu historie jsou znovu vynášeny na světlo, přechodnocovány a často poprvé zpřístupňovány široké veřejnosti. Tomuto procesu napomáhá také rozvoj ženských vydavatelství, která kromě toho poskytují značnou podporu a povzbuzení novým spisovatelkám. Univerzity, polytechniky a ostatní vysoké školy nabízejí, především na poptávku studentů, kursy literatury psané ženami a vznikají katedry ženských studií. Růst trhu s literaturou psanou ženami a o ženách pro změnu motivuje nakladatelství k vydávání ženských textů a antologií.

49) Christine Fittonová, „From Reactive to Self-Referencing Poet' Jan Menefiore“, *Feminism and Poetry*, také popisuje vyloučení z historie britské literatury třicátých let, již vytvořili muži (s. 20–25).

50) Wain (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, díl 1, s. xix.

51) Richová, *On Lies, Secrets, Silence*, s. 35.

Živý zájem o ženskou literaturu je předmětem následující kapitoly. Na tomto místě se pokusím nastínit některá z témat a problémů spojených s tímto druhým způsobem zpochybnění mužské nadřazenosti v literárních institucích. Domnívám se, že bychom ve svém čtenářském, studentském a učitelského zápalu pro kursy literatury psané ženami a samostatné katedry ženských studií neměli ignorovat nebezpečí pouze symbolického a formálního vycházení vstříc potřebám žen a následné „ghettizace“ ženských děl. Vnímání literatury v její nejvýznamnější, nejobecnější a esteticky nejprestižnější podobě jako převážně mužské domény ve skutečnosti zůstává zcela nezpochybněno, zatímco většina literatury psané ženami zůstává v kategorii zvláštních případů, odsunutých do specializovaných kursů a na katedry ženských studií. Přístupy uplatňované v rámci ženských studií mají navíc tendenci přehlížet některé specifické literární hodnoty díla autorek – ty, které z nich dělají například modernistky nebo dejme tomu lyričky. Tím je pak omezeno a deformováno i naše chápání modernismu a lyrické poezie, což podporuje většinovou prezentaci těchto žánrů jako žánrů mužských. (Spisovatelky a modernismus viz třetí kapitola.)

Jedině budeme-li trvat na zařazení spisovatelek do významného kánonu hlavního proudu, budeme se moci postavit literární historii mající podobu výlučně mužské dynastie. Určitý tlak v tomto směru již existuje. Většina kursů o modernismu dnes například zahrnuje alespoň jeden román Virginie Woolfové a nejspíše také něco z poezie H. D. (Hildy Doolittlové). Metoda zvyšování počtu ženských literárních děl v kánonu obhajováním každého jednotlivého případu však může působit kontraproduktivně. Ta hrstka žen, které takto byly do kánonu zahrnuty, mezi davy spisovatelů mužů natolik zaniká, že se pak nutně jeví jako zvláštní případy – odlišné, či dokonce kuriózní. Jejich přijetí do kánonu musí být navíc obhájeno podle měřítek vysoké kvality stanovených pro muže. Jak stroze poznamenává Tom LeClair, „proč [nemohou] autorky románů [...] psát jako Thomas Pynchon“? Jak jsme si však až doposud mohli všimnout, takzvaná měřítka vysoké kvality a estetické soudy nejsou často nic jiného než pohlavní zaslepenost a předsudky kritiků. Tato otázka je ovšem jednou z potenciálně nejkontroverznějších otázek ve feministické literární kritice.

Symbolické zahrnutí jedné či dvou dalších spisovatelek do tradičního kánonu pouze potvrzuje mužskou estetiku. Tu lze zpochybnit pouze tehdy, budeme-li trvat na tom, aby do kánonu bylo zahrnuto více ženských textů. Jelikož kánon ve své praktické podobě – představované sylaby kursů a antologiemi – není neomezený, dochází k přímému konfliktu se stávající mocí v literárních institucích. Jak píše Lilian Robinsonová v eseji „Zrada, náš text: feministky zpochybňují literární kánon“: „Nakonec přijde okamžik, kdy se ten, kdo navrhuje změnit kánon tak, aby reprezentoval úspěchy obou pohlaví, musí smířit se situací nebo zmlknout; daná spisovatelka buď je, nebo není dost dobrá na to, aby nahradila některého spisovatele v předepsaném seznamu čtyř.“⁵²⁾

Ale co znamená „dost dobrá“? Měli bychom při usilování o větší zastoupení spisovatelek argumentovat spíše rovným zastoupením než takzvanou kvalitou? Nabízí se silný argument, že jakákoliv literární nebo kulturní historie, která ignoruje nebo vylučuje polovinu lidské zkušenosti, je nekonečně ochuzena. Ačkoliv je tento druh uvažování nesporně opodstatněný, zavedl by nás spíše ke kulturním než k literárním studiím. Ne všechny feministické kritičky se hodlají vydat tímto směrem, protože chtějí zůstat jak feministickými, tak literárními kritičkami.

Alternativní přístup, vytváření estetických měřítek naprosto nezávislých na genderu, s sebou také přináší určité těžkosti. Jak uvidíme v následující kapitole, mnoho feministických kritiček zastává názor, že ženy spisovatelky své zkušenosti zaznamenávají jinak než muži spisovatelé, že svět své imaginace vyjadřují pomocí jiných symbolů a metafor a že struktury, které používají, se utvářejí na základě zdrojů a tradic odlišných od zdrojů a tradic spisovatelů mužů. Jak tedy můžeme srovnávat hrušky s jablky a být spravedliví k výkonům obou pohlaví? Ženám bylo navíc po velkou část historie v mnoha kulturách upíráno veřejné slyšení a byly uzavírány do soukromí. Neměli bychom tedy do kanonické tradice zahrnout jako právoplatné žánry i osobní texty, jako jsou dopisy a deníky, a pokud tak učiníme, jak bychom je měli hodnotit ve srovnání s díly jako například Miltonův *Ztracený ráj*?

Dalším problémem při stanovování objektivního hodnocení je skutečnost, že různí čtenáři reagují na tatáž díla různě. Jak dalece

52) Robinsonová, „Treason our Text“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 112.

jeu estetická měřítka obsažena v samotných dílech a nakolik je vysoká kvalita záležitostí kulturních hodnot a předpokladů, které do své interpretace vnáší každý jednotlivý čtenář nebo čtenářka?⁵³⁾ Paul Lauter v *Kánonech a kontextech* tvrdí, že existuje spousta anekdotických důkazů, že studenti různých tříd a různého rasového původu reagují na knihy, jako jsou *Dcera země* od bílé spisovatelky dělnického původu a *Jejich oči spatřily Boha* od spisovatelky černé pleti, zcela odlišně.⁵⁴⁾ Dramatik John McGrath tvrdí něco podobného i o britském divadle. Zdůrazňuje, že umění není všeobecné, že takzvané „tradiční“ hodnoty anglické literatury jsou pouze nepřímým kulturním odrazem vládnoucí třídy: „Opravdu jsem přesvědčen, že existuje publikum dělnického původu [...] které má své požadavky a své hodnoty [...] které nejsou o nic méně ‚platné‘ – ať už to znamená cokoli – o nic chudší [...] a jejichž tradice a nuance nejsou o nic méně bohaté než současná většinová divadelní kultura.“⁵⁵⁾

Tento komentář bychom samozřejmě mohli přeformulovat v souvislosti s pohlavím: čtenářky stejně jako spisovatelky mohou zkušenosti zaznamenávat a hodnotit v rámci tradice, která je sice odlišná, ale o nic méně hodnotná, bohatá či rozvinutá než mužská čtenářská tradice. Jejich představa dobré knihy má platnost, kterou musí každý adekvátní estetický systém hodnot vzít v potaz.

Lauterovo a McGrathovo zaměření na třídu a rasu nás však upozorňuje na další problém uměleckého hodnocení. Ženy nejsou homogenní skupina; také je od sebe oddělují třídní a rasové rozdíly a sexuální orientace. Ve „Zradě, našem textu“ vyjadřuje Lilian Robinsonová znepokojení nad tím, že velká část výzkumu směřujícího k vytvoření samostatného ženského kánonu staví na „souboru děl, jejichž autorkami jsou bez výjimky poměrně privilegiované bělošky“.⁵⁶⁾ Pokud by byl v historii literatury psané ženami dílům černošských či lesbických spisovatelek, popřípadě auto-

53) V tzv. „reader-response theory“ či také „reception theory“ se setkáme s tezí, že text během četby „píše“ čtenář nebo čtenářka, ale feministický přístup sem dosud začleněn nebyl. Úvod do problematiky viz Terry Eagleton, *Literary Theory*; Selden, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*.

54) Lauter, *Canons and Contexts*, s. 160.

55) McGrath, „Behind the Cliches of Contemporary Theatre“, in Walder (ed.), *Literature in Modern World*, s. 259.

56) Robinsonová, „Treason our Text“, s. 114.

rek dělnického původu přiznán pouze symbolický status nebo status zvláštních případů, nešlo by o nic jiného než o parodii feministických cílů.

Lze vůbec najít estetická měřítka, která by zahrnula hodnoty nejen spisovatelů a spisovatelek, ale také řady druhů kulturních zkušeností, hodnot a tradic? A není-li to možné, jak potom obhájíme přednostní zařazení některých autorů a autorek do výuky literatury, do vydávaných antologií a pojednání o historii literatury? To vše jsou obtížné, naléhavé a kontroverzní otázky, ke kterým feministická kritika až dosud nebyla schopna nabídnout zcela uspokojivé odpovědi. Přesto byly tyto otázky vzneseny především díky feministickým kritikám. K některým z nich se vrátím ve třetí a sedmé kapitole.

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Podíváme-li se na muži psanou kritiku textů spisovatelů tvořících kánon novým pohledem, zjistíme, že jsou tu neustále vytvářeny mužsky zaměřené a omezené významy.
2. Mužská kritika literatury psanou ženami posuzuje jako „zvláštní případ“, a tak ji marginalizuje. Za normu je považována literatura psaná muži, kdežto literatura psaná ženami je dávána do souvislosti s jejich ženským pohlavím.
3. Dalším příkladem tohoto přehlížení děl jako „zvláštních případů“ jsou recenze nových textů, jejichž autorkami jsou ženy.
4. Kritici vytvořili literární kánony, které ženy vylučují z literární historie.
5. Prezentaci literatury jako mužské prostřednictvím mužské tvorby kánonu kopírují antologie a sylaby kursů, obsahující nepřiměřeně vysoké poměry děl napsaných muži.
6. Vytvoření alternativního ženského kánonu: je tu nebezpečí, že pokud by se ženská literatura vyučovala pouze v kursech literatury psané ženami a kursech ženských studií, nezůstala by se postavení série zvláštních případů a byla by nadále marginalizována.
7. Ženská literatura jako součást hlavního proudu literárních studií: vzniká tu riziko symbolického zastoupení literatury psané ženami, a tudíž i naléhavá potřeba vytvořit estetická měřítka nezávislá na pohlaví. Nakolik je ženský kánon reprezentativní?

3. ŽENSKÁ LITERATURA

S dovolením, žádné odkazy na příklady v knihách. Muži vždy měli nad námi všechny výhody, protože si vytvářeli vlastní příběhy. Jejich vzdělání bylo na mnohem vyšší úrovni; pero bylo vždy v jejich rukou. Nedovolím, aby knihy dokazovaly cokoliv.

Jane Austenová, *Anna Elliotová*

Mnoho let po tomto protestu hrdinky Anny Elliotové z díla J. Austenové prohlásila Simone de Beauvoirová něco podobného: „I zde ženy sní sny mužů.“¹⁾ Feministická kritička Carolyn Heilbrunová přednedávnm nově interpretovala klasický příběh Odysseovy manželky Penelopy jako metaforu zrodu spisovatelky. Během manželovy desetileté nepřítomnosti po skončení trojské války drží Penelopa naléhající nápadníky v šachu tím, že každý večer odpáře část rubáše určeného pro jejího tchána, kterou ve dne utkala, a slibuje, že si ze svých početných nápadníků zvolí, až bude dílo hotovo. Heilbrunová píše:

Chtěla bych poznamenat, že Penelopa [...] stojí tvář v tvář ještě nenapsanému příběhu: jak může žena řídit vlastní osud, nemá-li žádnou zápletku, žádný příběh, ani povídku, aby se jimi nechala vést? Představuje si a vymýšlí, spřádá a rozplétá [...] Proč však říkám, že Penelopa nemá žádný příběh? Protože žádná žena omezená jednou zápletkou nemá příběh. V literatuře i mimo ni, v celé zaznamenané historii žily vždy ženy podle scénáře, který nenapsaly.²⁾

V eseji *Vlastní pokoj* si Virginia Woolfová za své hlavní téma zvolila problémy začínajících spisovatelek. Popisuje nepřekonatelné překážky, jimž by musela čelit Shakespearova stejně geniální fiktivní sestra Judith. Musela by se vypořádat s nedostatečným vzděláním, nedostatkem peněz a příležitostí i s nepřátelstvím mužů, ze všeho nejvíc by však asi postrádala oporu ženské tradice. Neboť

1) De Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, Praha, Orbis 1966, přel. J. Kostohryz a dr. H. Uhlířová, s. 70.

2) Heilbrunová, *Hamlet's Mother and Other Women*, s. 108.

jak uvádí Woolfová, „pokud jsme totiž ženy, pak naše myšlení prochází přes naše matky.“³⁾

Ve skutečnosti ženy do literatury přece jen občas vstupovaly, třebaže podle slov Austenové, de Beauvoirové, Heilbrunové a Woolfové se situace jeví spíše opačně. Shodnost jejich názorů nicméně přesvědčivě dokazuje, že pozici žen v literatuře je téměř zanedbatelná. Feministický výzkum neustále odhaluje a zpřístupňuje další a další díla spisovatelek z minulých historických období a nejrozličnějších kultur. Díky novým antologiím a novým vydáním literárních děl vytvořených ženami se existence ženské literární produkce stala neoddiskutovatelným faktem. Tato skutečnost před literárními badateli nutně staví nové otázky. Jak na tuto literaturu psanou ženami reagovat? Z jakých důvodů bychom ji měli vítat? Je potřeba k jejímu čtení vyvinout nové kritické přístupy? Liší se tato díla zásadně od děl mužů? Jsou to složité otázky, o nichž se i nadále diskutuje. Tato kapitola přináší nástin některých z hlavních postojů feministické kritiky.

HLEDÁNÍ SPOLEČNÉ TRADICE

Za prvé: jaké výhody vlastně přináší dostupnost většího počtu literárních děl napsaných ženami? Catherine Kerriganová, vydavatelka nedávno vyšlé antologie *Skotských básnířek* (1991), srozumitelně formuluje jeden z hlavních důvodů, proč bychom měli soubory textů napsaných ženami vítat. Dílo jednotlivých autorek může být často plně oceněno pouze tehdy, je-li hodnoceno v kontextu ženské tradice: „Ačkoliv kritikové (včetně mě samotné) měli ve zvyku považovat díla těchto autorek za druhořadé výtvořky [...] nyní se domnívám, že toto chápání vyplývá z neschopnosti vidět jejich dílo v příslušném kontextu [...] Tyto básně musíme posuzovat nikoli ve srovnání [...] s tradičním mužským kánonem, ale v rámci ženské tvorby a zkušenosti.“⁴⁾

V průkopnickém díle feministické kritiky *Ženy spisovatelky* (1976) se Ellen Moersová pokouší odhalit skrytou tradici ženské tvořivosti a prokázat význam vzájemného ovlivňování spisovatelek. Moersová si všímá, s jakým uznáním naslouchaly navzájem

3) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 67.

4) Kerriganová (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets*, s. 8.

svým hlasům a příběhům, což je něco, co historie literatury tvořící kánon prakticky nezná. Moersová pojednává o vzájemné podpoře a inspiraci, již si navzájem poskytovaly George Eliotová a Harriet Beecher Stoweová nebo Emily Dickinsonová a Elizabeth Barrett Browningová, a líčí touhu Charlotte Brontëové seznámit se s Harriet Martineauovou, jejímiž díly se „po zásluze často zaobírala“.⁵⁾ Význam těchto hluboce prožívaných literárních vlivů shrnuje Moersová slovy: „Každá z těchto nadaných spisovatelek měla svůj charakteristický styl; žádná nenapodobovala ostatní. Avšak jejich pocit, že v hlase jiné ženy slyší ozvěnu vlastního hlasu, je podle mého názoru pro ženy spisovatelky příznačný.“⁶⁾

Pocit citového spříznění s hlasem jiné ženy představuje obecnější důvod k tomu, abychom s uspokojením přijali větší dostupnost celé řady literárních děl žen. Příběhy žen nám pomáhají žít a snít jako ženy. Mnohé skupiny z období raného feminismu usilující o větší uvědomění vlastního ženského „já“ využívaly díla spisovatelek v boji proti pocitům osamění a vlastní neschopnosti. Setkání s vlastními pocity, osudy, frustracemi a touhami, pojmenovanými a přetvořenými do literární formy jinými ženami, dalo – a stále dává – mnoha ženám, některým vůbec poprvé, pocit, že jejich vlastní existence není bezvýznamná, že jejich názory na věci mají svou hodnotu a hloubku, že jejich utrpení bylo vynucené a zbytečné, a vtisklo jim víru ve společnou sílu žen vzepřít se a změnit svůj život. Literatura psaná ženami může vypovídat o těch stránkách jejich života, které většina textů tvořících tradici vypouštěla, přehlížela, zlehčovala, mytizovala, případně idealizovala.

V následujícím krátkém úryvku z autobiografického románu Agnes Smedleyové *Deera země* (1929) popisuje hrdinka Marie boj své matky o přežití, poté co rodinu opustí otec. Dokážeme zde najít charakteristické prvky ženské zkušenosti, které se v dílech tvořících literární kánon objevují jen zřídka?

Byly dny, kdy má matka prala doma. Začala za svítání a kuchyň byla plná páry a mydlin. Odpoledne měla vyzáblou a staženou tvář a stěžovala si na bolesti v zádech. Ždímal jsem a věšela prádlo

5) Moersová, *Literary Women*, s. 43.

6) Tamtéž, s. 66. Nedávno byl proveden výzkum věnovaný podpoře, kterou si na počátku dvacátého století navzájem poskytovaly modernistické spisovatelky. Viz např. Benstocková, *Women of the Left Bank*; Hanscombová – Smyersová, *Writing for their Lives*.

nebo jsem nosila vodu z hydrantu před domem. Tehdy jsme byly kamarádky a spojenkyně a při práci jsme si povídaly o tom, jak si koupíme pračku. Za vyprání a vyžehlení tuctu kusů prádla jsme účtovaly třicet centů, ale ženy nám vždycky dávaly největší kusy – prostěradla, ubrusy, montérky, košile a obvykle ještě k tomu přihodily třináctý kus. Třináctka přináší neštěstí, pro prádleny ale prý znamená štěstí – ony si to aspoň myslely.

Náš dům byl jedna velká hromada kouřících prostěradel, spodního prádla a košil, a když jsme se chtěly dostat z jednoho pokoje do druhého, musely jsme lézt po podlaze. Ve všech pokojích až na ložnici byly natažené šňůry a oheň jsme si mohly dovolit rozdělat jen v kuchyňských kamnech. Každý den jsme s Beatrice utíkaly podél kolejí, tleskaly rukama, abychom si je zahřály, a sbíraly uhlí, které spadlo z projíždějících lokomotiv. Když se pak setmělo, „štípily“ jsme z nedalekého skladiště tolik dřeva, kolik jsme unesly. Večer jsme si s matkou udělaly brambory a omáčku z mouky a vody a občas z mouky a mléka. Pořád jsme ještě měly krávu, ale všechno mléko jsme prodávaly. V tichosti jsme jedly u kuchyňského stolu a ve vzduchu bylo cítit mydliny. Nikdy jsme nepřestaly snít o pračce, která by matčiným zádkům ušetřila tolik bolesti.⁷⁾

Na tomto úryvku se mi líbí vážnost, s jakou se tu popisuje typicky všední, ubíjející ženská práce. To, jak ženy vykonávají některé z nejméně placených a nejopovrhovanějších prací, se v příbězích žen popisuje většinou jen okrajově – dokonce i v nejrealističtějších literárních dílech. Tady ale vedení domácnosti, dřinu, bolest a dokonce i pach mýdla a prádla popisuje někdo, kdo vše poznal na vlastní kůži. Tato téměř neviditelná domácí práce, jeden z mála možných zdrojů živobytí, zničila zdraví i život bezpočtu žen podobných Mariině matce. Za druhé tato kniha zachycuje tvrdě pracující ženy, aniž by je v souladu s nabízející se stereotypní představou líčila jako oběti, a nespolehá se tak na laciné dojetí nad utrpením bezmocných. Mariina matka je vykořisťována, ale jazyk Agnes Smedleyové je výrazem nezlomnosti, optimismu, energie obou žen, jejich statečného odhodlání zvítězit nad tvrdými podmínkami vlastním důvtipem, prací a odhodláním „štípnout tolik dřeva, kolik unesou“. Svě hrdinky Smedleyová zobrazuje jako ženy, které odmítají pasivně se smířit s utrpením coby osudem.

Závěrem bychom měli také říci, že tato nezlomnost ducha pramení z prožitku družnosti, který jim přináší společná práce, bolest a společné sny. Marie a její matka „byly kamarádky a spojenkyně a při práci si povídaly o tom, jak si koupí pračku“. Možná nejvýraz-

7) Smedleyová, *Daughter of the Earth*, s. 54–55.

nějším společným kladným znakem literárních děl žen je ztvárnění přátelských pout, oddanosti a lásky mezi ženami.⁹⁾ V tomto ohledu literatura psaná ženami rozhodně oponuje mnoha dílům mužů, kteří se při popisu vztahů mezi ženami zaměřují na rivalitu v oblasti sexuálních vztahů a zradu. Virginia Woolfová označila ztvárnění náklonnosti mezi ženami za téměř revoluční rys literárních děl žen: „Chloe měla Olivii ráda, četla jsem. A pak jsem si náraz uvědomila, jak ohromné změně tu došlo. Bylo to možná poprvé v literatuře, kdy Chloe měla Olivii ráda.“¹⁰⁾ Woolfová tvrdí, že ztvárnění vzájemné náklonnosti a důvěry žen „zažehne pochodeň v té rozlehlé síni, kam ještě nikdo nevstoupil“.¹¹⁾

Soucit s jinými ženami vzbudil v mnoha spisovatelkách potřebu „svědčit“ – prostřednictvím svých děl záměrně vypovídat o útlaku a utrpení uvalených na ženy obzvláště brutálními režimy či událostmi – a vyslovit tak svůj nesouhlas. Dokládá to mezi jiným soubor básní Anny Achmatovové „Rekviem“, v němž se autorka rozhodla nechat promluvit všechny anonymní ženy, které v období stalinistického teroru stejně jako ona denně vyčkávaly před vězením, aby se dozvěděly zprávy o vězněných milovaných. Básně jsou odpovědí ženě z davu, která básnířku poznává a zašepťá: „Můžete to všechno vylíčit?“ Achmatovová píše: „Vidím tu, co k oknu sotva dověkli, / vidím tu, co v černém hrobě tlí, / i tu mladou, krásnou [...] Každou z nich bych zvala jménem nejradši, / seznam mi však vzali – paměť nestačí. / Z jejich slov a nářků tkám své rekviem / jako pokrov, kterým rakev přikryjem [...]“¹²⁾

Podobná potřeba podat výpověď o konkrétní nespravedlnosti je zdrojem vášně prostupující *Ženu v nulovém bodě*, významný poeticky laděný román egyptské spisovatelky Nawal El Saadawiové. Kniha románovou formou podává svědectví vězeňkyně, s níž se El Saadawiová seznámila, odsouzené k smrti za vraždu muže, kterého zabila po letech protřpěných pod útlakem brutálního politického a náboženského systému. V předmluvě k románu El Saadawiová líčí, jak ji Firdaus „vnitřně rozechvívala [...] až do dne, kdy jsem ji zachytila inkoustem na papíře a dala jí život poté, co zemře-

8) Podrobnější studie tohoto tématu viz Auerbachová, *Communities of Women*; Toddová, *Friendship of Women in Literature*.

9) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 72.

10) Tamtéž, s. 74.

11) Achmatovová, *Vestálka paměti*, Lidové nakladatelství 1990, přel. H. Vrbová, s. 221, 232.

la. Neboť na konci roku 1974 byla Firdaus popravena a já ji už nikdy nespátřila. Přesto jsem ji měla pořád před očima“.¹²⁾ Ačkoliv bylo vydávání tohoto románu v Egyptě a několika dalších zemích Středního východu okamžitě zakázáno, v arabštině vychází již po sedmé. Útlak a nespravedlnost nezakoušejí samozřejmě pouze ženy. Pro potřebu svědčit pocíťovanou spisovatelkami je zřejmě příznačné, že o ženských obětech, jejichž utrpení připomínají, se takřka neví. Příznačné je i vzdorné odhodlání nahlas promlouvat ženským hlasem v převážně mužské sféře politiky a veřejného odporu.

Samozřejmě ne všechna literatura psaná ženami zachycuje zneuznanou práci a utrpení; stejně důležitá je i její oslavná linie. Román Toni Morrisonové *Píseň o Šalamounovi* rekonstruuje zamlčovanou historii černé Ameriky. Na rozdíl od většiny oficiálních dějin mají dějiny v podání Morrisonové podobu mýtů a lidových vyprávění a zachycují spleť kořenů a životní cesty obyčejných černochů a černošek vinoucích se od minulosti až po současnost, přičemž ústředními, působivě podanými postavami jsou tu ženy. Zde je úryvek, v němž mužská postava Macon oknem pozoruje svou zavrhanou sestru Pilate a její dceru a vnučku. Tento úryvek opět vyjadřuje vědomí ženské soudržnosti založené na vzájemné náklonnosti a společně prožívané zkušenosti. Můžeme zde však najít ještě oslavu nějaké jiné vlastnosti, kterou Toni Morrisonová těmto ženám připisuje?

Otočil se a pomalu kráčel k Pilatinu domu. Zpívaly si nějakou melodii, již vévodil Pilatin hlas. Frázi, kterou ostatní dvě ženy opakovaly a rozváděly. Pilatin mocný kontraalt, Rebin pronikavý soprán a měkký hlas malé Hagar, které je už určitě deset nebo jedenáct let, ho přitahovaly zvláštní magnetickou silou.

Macon se nechal vést melodií a přistoupil blíže. Nechtěl si s nikým povídat, nikoho vidět, jen poslouchat a možná spatřit tu trojici žen, zdroj hudby, která mu připomněla pole a divoké krůty a kaliko. Našlapoval lehce, jak jen dovedl, připlížil se k bočnímu oknu, kde se světlo svíčky mihotalo nejslaběji, a nahlédl dovnitř. Reba si ořežávala nehty na nohou kuchyňským nebo vystřelovacím nožem a svůj dlouhý krk skláněla téměř ke kolenům. Malá Hagar jí splétala vlasy a Pilate, již do tváře neviděl, protože byla k oknu otočena zády, míchala něco v hrnci. Možná rozmačkané hrozny [...]

Když stál ve tmě u okna, cítil, jak jej opouští jeho podrážděnost, a vychutnával nenucenou krásu žen zpívajících ve světle svíčky.

12) El Saadawiová, *Woman at Point Zero*, s. iii.

Rebin něžný profil. Pohyby Hagařiných rukou, probírající se jejími těžkými vlasy, a Pilate. Znal její tvář lépe než svou vlastní. Jak zpívala, její tvář připomínala masku; všechny emoce a vášně jí z tváře vymizely a rozezvučely se v jejím hlase.¹³⁾

Vlastnost, kterou zde Morrisonová oslavuje, je těžké přesně vymezit. Domnívám se, že se jedná o určitou tvořivost, kterou ženy vnášejí do každodenního života, schopnost, kterou si vyvinuly, aby všedním věcem dokázaly propůjčit půvab a jistou krásu. Morrisonová se rozhodla vyprávět příběh z pohledu muže stojícího mimo popisované společenství žen, takže pak díky této metodě odcizení můžeme intimní ženskou tvořivost vnímat jako kouzlo či magickou moc. Tuto „spletitost a sílu [...] vysoce rozvinuté tvůrčí schopnosti u žen“ rozpoznala a hold jí vzdala už Virginia Woolfová: „Vždyť ženy seděly zavřené celé ty milióny let, takže už i zdi prosáky jejich tvůrčí silou.“¹⁴⁾

Jak jsme se přesvědčili v první kapitole, díla mužů mají ve zvyku ztvárňovat ženské postavy jako pasivní objekty upřeného mužského pohledu, často voyeuristické povahy, který je téměř bez výjimky spojen s určitým soudem. Tato literární díla učí ženy stydět se za své tělo a zapírat svou sexualitu jako neženskou, hříšnou a necudnou. Literární díla žen se mohou pokusit nastolit rovnováhu tím, že budou oslavovat ženskou sexualitu a vyjadřovat rozkoš a krásu ženského těla beze studu či potřeby hájit se. Podívejme se tedy třeba na otevřeně narcistický závěr povídky Bharati Mukherjeeové „Příběh manželky“:

Dívám se do zrcadla na dveřích koupelny, otáčím se a pozoruji své nahé tělo, ňadra, lesk stehén. Jeho krása ohromuje. Stojím zde beze studu, tak, jak mě on nikdy nespáčil. Mám pocit, že se volně vznáším a dívám se na někoho jiného.¹⁵⁾

Většina čtenářek, ne-li všechny, pravděpodobně někdy pocítila zvláštní radost pramenící ze zjištění, že jejich vlastní pocity a zkušenosti byly ztvárněny literární formou. To, že tolik spisovatelek používá autobiografické vyprávění či vyprávění v první osobě, bezpochyby přispívá k vnímání literatury jako komunikace

13) Morrisonová, *Song of Solomon*, s. 34–35.

14) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 76–77.

15) Mukherjeeová, *The Middleman and Other Stories*, s. 40.

mezi autorem a čtenářem.¹⁶⁾ Čtenářky stejně jako spisovatelky patrně touží po prožitku pospolitosti, pramenícím z pocitu, že „v hlavě jiné ženy slyší ozvěnu vlastního hlasu“. Existuje spousta zřejmých důvodů, proč by tomu tak mělo být, a je pravděpodobné, že i nadále budou ženy k dílům spisovatelek přistupovat se stejnou potřebou a budou na ně stejně reagovat. Každý pokus o vytvoření feministické poetiky musí tento citový prvek ve vztahu mezi čtenářskou obcí a spisovatelkami vzít na vědomí a patřičně se s ním vypořádat.

Stejně důležité je však uvědomit si, že s přístupem k literatuře, který jsem v této kapitole dosud používala, se pojí závažné otázky, které je třeba zodpovědět. Vycházela jsem z toho, že mezi literárními texty a skutečným životem existuje jednoduchý vztah, že literatura by nejen měla, ale i skutečně může zachytit život takový, jaký je. Výchozím předpokladem je, že slova odrážejí skutečnost, že jazyk je objektivním zrcadlem života. Z takového chápání jazyka nejdůsledněji vychází takzvaná „realistická“ literatura. Jako dobrý příklad realistické tvorby nám poslouží úryvek z románu *Dcera země*. Jeho postavy, věrohodně formované společenskými poměry a osobními zážitky, působí realisticky. Věrohodně působí také popisované události, které jsou vykresleny v rámci sledu běžných příčin a důsledků. Jazyk a syntax působí dojmem přirozenosti a nenásilný styl pak zachovává iluzi, že zachycený příběh nám bezprostředně, nezprostředkovaně vypráví o skutečných lidech a jejich životě. Autobiografická forma potom jako by představovala definitivní záruku, že to, co čteme, se zakládá na pravdě. Jak jsme se však přesvědčili v předešlých kapitolách, jazyk nikdy nezprostředkovává zkušenost nestranně, ale je vždy součástí hodnotových systémů. Literární díla nemohou skutečnost pouze odrážet. Spisovatelé musejí nutně volit: vždy je zde otázka výběru detailů, slov a struktur, toho, o čem psát a co vynechat, a takovýto výběr nevyhnutelně vychází z autorových subjektivních představ a hodnot.

Chápání literatury jakožto odrazu skutečnosti poskytujícího nezprostředkovanou pravdu o lidských zkušenostech obvykle vede ke vnímání předpojatých, dokonce misogynních názorů jako

16) Využití této literární formy ženami viz Jelincková (ed.), *Women's Autobiography*; Benstocková (ed.), *The Private Self*; Felskiová, *Beyond Feminist Aesthetics*, s. 86–153.

univerzálních či přirozených, jako ukazujících život takový, jaký je. Důležitým důvodem, proč bychom měli uvítat větší dostupnost literárních děl žen, je skutečnost, že tato díla nabízejí jiné hledisko, které často zpochybňuje přetrvávající opovrhlivé či omezené názory na ženy. Jestliže však tento pohled přijmeme, musíme přijmout i fakt, že se jedná o určité hledisko, stanovisko, nikoliv o zaručenou pravdu. Žádné ztvárnění neukazuje život takový, jaký je, a proto veškerou reprezentaci musíme chápat jako dějiště ideologických sporů – jako lingvistický prostor, kde protichůdné názory bojují o dominantní postavení. Komplikovaným vztahem mezi jazykem a skutečností se budu podrobněji zabývat v druhé části knihy.

Chápání literárních děl žen jako prostého zachycení ženské zkušenosti se navíc pojí s dalším problémem. Po většinu času a na mnoha místech ženy neměly dostatek skutečné či vnitřní svobody k tomu, aby vyjádřily své prožitky v jejich pravé podobě. I v dnešní době se musejí spisovatelky v západních demokraciích pohybovat v prostředí, které má k vstřícnosti daleko. Situace předchozích generací spisovatelek a spisovatelů žijících v různých částech světa byla a je ještě složitější. Velká část vědeckých prací zabývajících se od konce sedmdesátých let literárními díly žen se soustředila nejenom na rekonstrukci samostatné tradice literatury psané ženami, ale také na zodpovězení dvou podstatných otázek s tímto úkolem spojených. Jaké problémy vyvstávaly a vyvstávají před ženami, které se rozhodly stát spisovatelkami? Jaké literární a stylistické metody ženy vyvinuly či vypracovaly, aby se s těmito problémy vypořádaly? Chceme-li vyvinout adekvátní způsoby, jak číst literární díla žen a plně docenit jejich přínos, musíme na tyto otázky nalézt odpověď.

„GYNOKRITICKÝ“ PŘÍSTUP

O to, že se středem odborného zájmu stala ženská literární produkce, což lze zejména ve Spojených státech chápat jako druhou etapu feministické kritiky, se více než kterákoli jiná kritička zasloužila Elaine Showalterová. Tento pozitivní kritický projekt Showalterová nazvala „gynokritikou“ v protikladu k negativní „feministické kritice“ literárních děl mužů.¹⁷⁾ Jejím významné dílo *Jejich*

17) Showalterová, „Towards a Feminist Poetics“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 131.

vlastní literatura (1977) zachycuje vývoj tradice ženské prózy od počátku devatenáctého století až do šedesátých let století dvacátého. Podrobně si zde všímá řady opomíjených spisovatelek, které svým dílem přispěly do pestrého goblénu utvářejícího se vědomí žen o jejich spisovatelském řemesle. V úvodní kapitole Showalterová konstatuje: „Jelikož jsme pozapomněli na méně významné spisovatelky, které tvořily spojovací články mezi jednotlivými generacemi, nemohli jsme plně pochopit ženskou literaturu v jejích souvislostech a neměli jsme žádné spolehlivé informace o vztahu mezi životními osudy spisovatelek a změnami v právním, ekonomickém a společenském postavení žen.“¹⁸⁾ Showalterová tento proces v oblasti dějin ženské literatury dokumentuje a zachycuje boj žen o uznání patřící jim coby umělkyním, přičemž uvádí, že ve vývoji ženské prózy lze rozlišit tři hlavní etapy související s měnícími se kulturními podmínkami, v nichž pracovaly.

Pro první, nejsložitější etapu, která trvala po většinu devatenáctého století, bylo příznačné, že muži neustále zdůrazňovali podřadnost tvůrčích sil žen odvozenou od křehkosti jejich tělesných schránek. Literární díla žen z této doby podle Showalterové zpravidla napodobují převládající literární konvence vytvořené muži a přejímají v nich obsažené estetické a společenské hodnoty. Typické bylo, že spisovatelky vystupovaly pod mužskými jmény jako George Eliot nebo na znamení souhlasu s tehdejšími konvenčními postoji zdůrazňovaly svůj manželský stav: paní Gaskellová, paní Craiková, paní Oliphantová. Na konci osmdesátých let a v průběhu let devadesátých ženy začaly projevoval radikálnější názory, což podle Showalterové podnítilo druhou etapu ženské prózy. Tuto fázi Showalterová označuje za období protestu proti převládajícím postojům a podmínkám a za dobu prosazování větší autonomie v životě žen.¹⁹⁾ Tato etapa trvala zhruba od roku 1880 do roku 1920, kdy začíná poslední etapa ženského sebeobjevování. Spisovatelky se konečně dokázaly oprostit od potřeby reagovat na patriarchální hodnoty a obrátily se ke svému nitru, aby hledaly vlastní samostatnou ženskou identitu. Showalterová tyto tři etapy nazývá „femininní“, „feministická“ a „ženská“ a konstatuje, že

18) Showalterová, *A Literature of Their Own*, s. 7.

19) Typickými představitelkami této etapy jsou Charlotte Perkins Gilmanová a Kate Chopinová. Jejich romány viz bibliografie. Rozbor díla Kate Chopinové *Probouzení* (*The Awakening*) viz kapitola 6.

v šedesátých letech vstoupila ženská etapa do nového stadia ženského sebeuvědomění. Rozdělení vývoje ženské literatury do pouhých tří etap lze podle mého názoru označit jako příliš všeobecné. Ke kritičtějšímu hodnocení díla Elaine Showalterové se ještě vrátím na konci kapitoly. Jeho hodnota však spočívá především v pečlivé dokumentaci dříve opomíjeného, avšak složitého a neustále se vyvíjejícího literárního povědomí, sdíleného a prohlubovaného mnoha spisovatelkami, počínaje sestrami Brontëovými a Doris Lessingovou konče. Showalterová názorně dokazuje, jaké hloubky poznání můžeme dojít, budeme-li literaturu psanou ženami posuzovat v rámci její vlastní tradice, nikoli jako soubor ojedinělých zvláštních případů.²⁰⁾

Další klasickou prací zabývající se literárními díly žen se v krátké době stala kniha Sandry Gilbertové a Susan Gubarové *Šílená žena v podkrovní: Spisovatelky a literární imaginace devatenáctého století* (1979). Na rozdíl od Showalterové se Gilbertová a Gubarová soustřeďují na díla známých spisovatelek: Jane Austenové, Mary Shelleyové, sester Brontëových, George Eliotové a Emily Dickinsonové. Analyzují pocity úzkosti, nemohoucnost a zkrusování, které ženskou literární tvorbu postihly vinou muži prosazovaného názoru, že umělecká tvořivost je mužskou záležitostí – pero rovná se falus –, zatímco ženská literatura se nevyhnutelně pojí s patologií a šílenstvím. Sáhly-li spisovatelky po nejuznávanějších literárních dílech, našly v nich pouze obrazy ženských stvár a nevěstek anebo naopak idealizované postavy vyznačující se andělskou povolností.

Stejně jako Showalterová si Gilbertová a Gubarová všímají potřeby spisovatelek především devatenáctého století naklonit si podezřívavou a z velké části nepřátelskou patriarchální kulturu, avšak kromě toho dále rozvádějí její tvrzení, že pod zdánlivě konformním povrchem mohou díla žen přinášet i jiné příběhy – příběhy žen. Literaturu psanou ženami bychom podle nich měli chápat jako vytváření metod uhýbání a utajení: „Ale o čem vypráví ten jiný příběh? [...] Co nám úkradkem sdělují literární díla žen?“²¹⁾ Gubarová a Gilbertová poskytují následující odpověď:

Zkoumáme-li literaturu devatenáctého století, zjistíme, že v zrcadle, jež spisovatelky nastavují své vlastní přirozenosti a vlastním

představám o přirozeném světě, se opakovaně zjevuje tato šílená žena. Ani ty na první pohled nejkonzervativnější spisovatelky, které navenek pečlivě dodržují společenské konvence, nedokáží potlačit touhu vytvářet krajně nespoutané a nezávislé postavy, jež usilují o zničení všech patriarchálních struktur, které jako by samy autorky i jejich submisivní hrdinky přijímaly jako nevyhnutelné. Promítáním nutkání ke vzpouře nikoliv do hrdinek, ale do postav šílených či zrůdných žen (které jsou v průběhu románu či básně přiměřeně potrestány) spisovatelky nepochybně dramatizují vlastní rozpolcenost, svou touhu přijmout struktury patriarchální společnosti a zároveň je odmítnout.²²⁾

Při výběru názvu pro svou knihu se Gilbertová a Gubarová nechaly inspirovat románem Charlotty Brontëové *Jana Eyrová*, v němž zavržená šílená manželka Berta Masonová zapalí patriarchální sídlo, které se jí stalo vězením. Interpretace této archetypální postavy v literárních dílech žen coby symbolu uvěznění a vzpoury se ukázala být nesmírně užitečným klíčem k jejich dekódování. Nabízí nám, jak lze dekódováním literárních děl žen odhalovat skryté zdroje tvůrčí představivosti a rozvratné energie.

Z tohoto pohledu mohou pod zdánlivě klidným povrchem skrývat silné tvůrčí rozhořčení i literární příběhy dvacátého století. Například americká spisovatelka Eudora Weltyová na první pohled nejeví zájem o jakýkoliv otevřený feministický protest. Její příběhy odehrávající se v malých komunitách v Mississippi často vypráví některá z mužských postav a může se zdát, že jde pouze o malá dramata jednotlivých lidí. Sama autorka tvrdí, že píše výhradně z lásky a že v jejím tvůrčím procesu není pro hněv místa: „Ze všech silných emocí se zloba na mém díle podepsala nejméně. Nepíši se zlobou v srdci.“²³⁾ Nicméně v „Červnovém recitálu“, ústřední povídce sbírky *Zlatá jablka*, si za hlavní postavu zvolila osamělou stárnoucí učitelku klavíru slečnu Eckhartovou, zavrženou a posléze zapuzenou malou a úzkoprsou komunitou, o jejíž přijetí a přízeň se uchází. Místní lidé nedokáží akceptovat její nezávislý život neprovdané ženy a podvědomě se obávají jejího uměleckého ducha a vizionářského nadšení pro tvůrčí inspiraci – ohně, který jí plane v hlavě. „Když tak Cassie naslouchala – musela naslouchat – hudbě, pomyslela si, že možná víc než cokoli jiného nedokázali lidé slečně Eckhartové odpustit ten strašný osud,

20) Podobný empirický přístup aplikovaný v nedávné době převážně na spisovatelky dvacátého století viz Milesová, *The Female Form*.

21) Gilbertová – Gubarová, *The Madwoman in the Attic*, s. 75.

22) Tamtéž, s. 77–78.

23) Weltyová, *One Writer's Beginning*, s. 38, 21.

jenž na ni sestoupil.²⁴⁾ Poté, co ji místní komunita po léta ignoruje a nakonec vypudí z města, se slečna Eckhartová tajně vrátí do Morgany, zamkne se ve starém ateliéru a kolem nepoužívaného klavíru postaví důmyslnou hranici. Celou dobu ji ze stromu tajně sleduje chlapec jménem Loch. Větší část vyprávění je nám zprostředkována jeho nechápajícím pohledem:

Viděl, že vlasy měla ostříhané a bílé, a přímo se kolem ní vznášely [...] spatřil, jak měla oči pod černým klenutým obočím a jak zřídka mžikly. Byly to sovi oči.

Sklonila se (vycítil, že s bolestí) a svíčku položila do papírového hnízda, které v klavíru postavila [...] Noviny chytly a ocitly se v plamenech, a stařena do nich tu svíci hodila. S rukama na stehnech se zvedla – dílo bylo dokonáno.

Plameny nehluchně letěly jako šípy. Po pruzích papíru seběhly bleskurychle, jako přívál vody z hlasité dešťové stružky. Po pokoji křížoval rychle skomírající žlutý oheň a ze stropu padaly a mizely větrníky.²⁵⁾

I toto závěrečné umělecké vyjádření pomsty je však bohužel zmařeno a jí zažehnutý oheň uhašen, i když až poté, „co se v plamenech octly její vlastní vlasy. Rozhořela se krátká bílá kudrlinka“. Weltyová tvrdí, že netvoří v hněvu, přesto se však určitým způsobem ztotožňuje se slečnou Eckhartovou, umělkyní a šílenou ženou, která se vrací, aby zničila konvence a malichernou noblesu, jež zmařily její sen a zapříčinily, že její potřeba lásky zůstala nenaplněna.²⁶⁾

Podle modelu Gilbertové a Gubarové, který pod povrchem konvenčního příběhu předpokládá existenci skryté zápletky, v níž se projevuje subverzní ženský hněv, můžeme posuzovat nejen romány. Jejich model přináší podnětný pohled i na některé básně, mezi nimi „Zrcadlo“ Sylvie Plathové.

Zrcadlo

Jsem stříbrné a přesné. Nemám předsudky.
Okamžitě pohltnu všechno, co vidím,
tak jak to je, nezkraslené láskou a nenávistí.
Nejsem kruté, jen pravdivé –

24) Weltyová, in *Zkamenělý muž*, přel. H. Ulmanová, Jinočany, H&H, s. 232.

25) Tamtéž, s. 251–252.

26) Weltyová, *One Writer's Beginning*, s. 101. Weltyová uvádí: „Uvědomila jsem si, že slečna Eckhartová se zrodila ve mně.“

čtyřkouté oko malinkého boha.
Většinou rozjímám nad protilehlou stěnou.
Je růžová, se skvrnkami.
Dívám se na ni tak dlouho,
až si myslím, že je částí mého srdce. Ale to uniká.
Tma a tvář nás znovu a znovu rozděluje.

Nyní jsem jezero. Sklání se nade mnou žena
a v mých hlubinách zkoumá, čím opravdu je.
Vidím její záda a věrně je odrážím.
Odměnění mě lomením rukama a slzami.
Jsem pro ni důležité. Přichází a odchází.
Její tvář každé ráno vystřídá tmu.
Ve mně utopila mladé děvče a ve mně se den co den
před ní ukazuje stará žena jako hrůzostrašná ryba.²⁷⁾

Tato báseň bývá obvykle interpretována jako smutný obraz stárnutí ženy, jejího neúprosného a bezútěšného přechodu od mládí ke stáří. Zdánlivě nezaújatý pohled a hlas zrcadla nám umožňuje sledovat ženiny slzy a rozrušení jakoby z vnějšího pohledu. Gilbertová a Gubarová však zdůrazňují, že v literárních dílech žen bývá zrcadlo často obrazem rozpolcenosti – „touhy přijmout struktury patriarchální společnosti a zároveň je odmítnout“. V tónu hlasu, kterým zrcadlo promlouvá, zaznívá poněkud popuzující domýšlivost. Chlubení se přesností a pravdivostí, zavržení emocí a nárok na postavení podobné bohu připomínají hlas kárajícího patriarchálního řádu, v němž se ženy snaží nalézt přijatelný a všeobecně uznávaný obraz sebe samých. Ačkoliv se může zdát, že báseň se poněkud pohodlně distancuje od ženiny úzkosti a citového rozrušení z nevyhnutelné postupné ztráty přitažlivosti vinou stárnutí, ve skutečnosti vytváří velmi nelichotivý obraz zrcadla, zde reprezentujícího mužský princip. V druhé části básně se však chladný stříbrný povrch mění v jezero, jež přivádí na mysl skryté hloubky. V těchto „hlubinách“ žena hledá, „čím opravdu je“. Mohl by být tím, co zde nalézá, odmítavý a nesmířlivý hněv, vysílající k povrchu záblesky jako nebezpečná „hrůzostrašná ryba“?

Pokračováním *Šílené ženy v podkroví* Gilbertové a Gubarové má být ambiciózní projekt v podobě třísvazkové studie s názvem *Země bez mužů: Postavení spisovatelky ve dvacátém století* (No Man's Land:

27) Plathová, *Luna a Tis*, přel. Mila Haugová, Bratislava 1989, s. 24. Podle slovenského překladu upraveno do češtiny.

The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, 1988).^{*} Cíle tohoto projektu se svým významem rovnají cílům normativních děl literárních kritiků, jako je například Harold Bloom, o němž jsme se zmiňovali v druhé kapitole. Jak již sám název napovídá, tato studie pokračuje v podrobné analýze vzájemného působení – mnohdy plného napětí, ale umělecky plodného – spisovatelů a spisovatelek devatenáctého a dvacátého století. Autorky se v ní zabývají modernistickou literaturou a obavami a konflikty, které v literárním světě vyvolal rostoucí vliv a úspěch žen vstupujících na literární trh.

Gilbertová a Gubarová uvádějí, že tento pokrok vyvolává ve spisovatelkách smíšené a rozporné pocity. Na rozdíl od předcházejících generací spisovatelek se autorky dvacátého století mohou opřít o odkaz jiných žen, jejich vlivných předchůdkyň. Nové generace spisovatelek mohou konečně reagovat na to, co vytvořily generace předchozí. Ženská tradice je skutečností. Gilbertová a Gubarová pomocí Freudova modelu psychického vývoje podrobují rozboru nesnadný problém volby, před nímž dnes spisovatelky stojí. Musejí totiž rozřešit nutnost ztotožnit se buď s otcem, nebo s matkou, vyřešit „komplex začlenění“, jak jej v souladu s Freudem Gilbertová a Gubarová nazývají. Showalterová tvrdí, že v dřívějších dobách se spisovatelky mohly ztotožnit pouze s patriarchální literární tradicí; jinými slovy začlenit se do ní, přijmout její hodnoty za své a pokusit se napodobit její formy. Takový je podle freudovského modelu dospívání „normální“ psychický vývoj dívek. Když zjistí, že jejich matky byly stejně jako ony samy „kastrovány“, odmítnou své první milostné ztotožnění s matkou a obrací se místo toho k otci, ztělesnění potence a autority.²⁹⁾ U spisovatelek devatenáctého století ztotožnění se s otcovým světem přinejmenším neprobíhalo komplikovaně; pro moderní spisovatelky se však podle Gilbertové a Gubarové tento problém stal palčivějším. Když se na literární scéně objevily vlivné spisovatelky, poprvé se projevila zranitelnost kdysi velkých literárních otců, ale zároveň se vyskytla i obava z možné kastrací moci matek. Gilbertová a Gubarová tvrdí: „Jsme přesvědčeny, že umělkyně, respektují-li a obdivují-li takové předchůdkyně, jsou současně znepokojeny a zne-

^{*} Dnes už jsou na světě všechny tři svazky s názvy *The War of the Words* (1988), *Sexchanges* (1989) a *Letters from the Front* (1994). [Pozn. překl.]

28) Freudovy teorie jsou podrobněji vysvětleny v kapitole čtvrté.

klidněny jejich autonomií. Máme dokonce dojem, že láska, kterou spisovatelky vysílají zpět do minulosti ke svým předchůdkyním, je v patriarchální kultuře bezpochyby poznamenána příměsí rivality a úzkosti.³⁰⁾ Osobně si myslím, že taková analýza ženských obav tváří v tvář konečně ustavené ženské literární tradici je již méně přesvědčivá než teze obsažené v *Šílené ženě v podkroví*.

Následující báseň ruské básnířky Mariny Cvetajevové z básnického cyklu věnovaného její starší současnici Anně Achmatovové nepochybně vyjadřuje rozpornost pocitů, jež k ní autorka chová. Najdeme v ní příznaky „komplexu začlenění“, rozkolísávajícího vědomí vlastního „já“ a způsobujícího, že když se autorka obrací k mateřské postavě své předchůdkyně, hledá u ní péči a lásku obávající se současně její zneklidňující moci?

Z cyklu „Achmatovové“

Stojím s hlavou v dlaních –
Vari, pikle zrudné!
Zpívám s hlavou v dlaních,
západ slunce rudne.

Nic už, nic mě nespasí,
vysoká je vlna.
Zpívám, že jen jedna jsi
jak na nebi luna.

Nos orlí, spár havraní.
Sekneš, vzlétneš k výši.
Něha na smrt poraní,
hněv jenom smrt ztiší.

Rudý Kreml zastřelas
mně svou hebkou nocí,
jak oprátkou mi tvůj hlas
hrdlo něžně rdousí.

Šťastná jsem. Jak čistě zem
v ohni slunce plane.
Šťastná jsem. Rozdám tě všem –
mně nic nezůstane.

V mlze slastné závratě
dech zdušený slzou.
To já první zvala tě
Carskoselskou Múzou.³⁰⁾

29) Gilbertová – Gubarová, *No Man's Land*, díl 1, s. 195.

30) Cvetajevová, *Lichý střevíc*, Praha, Melantrich 1996, přel. H. Vrbová, s. 93.

Domnívám se, že idea komplexu začlenění nám tuto obtížnou, ale vášnivou báseň může do určité míry osvětlit. Zřetelně se v ní odráží autorčin obdiv k básnickému talentu Achmatovové, přecházející až k jeho zbožštění: přesvědčivá upřímnost její poezie proniká až do srdce, hněv, jenž se v ní ozývá, „jenom smrt ztiší“. Věřilo se, že měsíc probouzí básnickou inspiraci i božské zanícení a Achmatovová je „na nebi luna“. Z básně je také patrné, že Achmatovová vytvořila podmínky, které Cvetajevové umožnily najít vlastní básnický hlas; noc starší básničky dala vzniknout dni mladší básničky: „Šťastná jsem. Jak čistě zem / v ohni slunce plane.“ Na chválu Achmatovové a přiznání dluhu vůči ní nicméně dopadá stín strachu a pocitu zranitelnosti vyvolaný jejím talentem. Hlas starší básničky je „závratí“, která po sobě zanechala „dech zdušený slzou“: „tvůj hlas / [mi] hrdlo něžně rdousí“. Přes své rozporné pocity se však mladší básnička nakonec necítí Achmatovovou ochromena. Báseň končí prohlášením, v němž láska a rivalita splývají v jedno: „To já první zvala tě / Carskoselskou Múzou.“ Cvetajevová v podstatě říká: můj hlas — který jsi mi dala — dal tobě básnickou identitu.

Zdá se tedy, že pojem komplexu začlenění může být užitečný pro výklad alespoň některých literárních děl žen. Přesto by však určitě bylo skličujícím paradoxem, kdyby všechny vědecké práce, jejichž cílem je vytvořit ženskou tradici či ženský kánon, pouze nahradily pocity zranitelnosti a osamocení, pocíťované ženami v rámci mužského kánonu, pocity úzkosti a rozpolcenosti v souvislosti s nedávno nalezenými mateřskými postavami literárních předchůdkyň. Kam se poděl pocit spřízněnosti, o němž hovoří Moersová, opěťovaný v hlase jiných žen? Zapudila jej tak snadno rivalita a soutěživost? Analýza komplexu začlenění, již provedly Gilbertová a Gubarová, je užitečná především jako varování před nediferencujícím či příliš idealistickým chápáním reálných vztahů mezi spisovatelkami. Woolfová má asi pravdu, když říká, že myšlení žen prochází přes jejich matky, ale jejich vliv je vždy záležitost nesmírně složitá a zdaleka ne vždy bezproblémová.

Musíme mít rovněž na paměti silný vliv, který na smýšlení amerických feministických kritiček, jako je Gilbertová a Gubarová, mají starší kolegové jako třeba Harold Bloom. Jak jsme si ukázali v kapitole druhé, Bloom literární tvořivost chápe jako výsledek nevraživosti podbarveného pocitu znepokojení vyvolávaného

vlivnými předchůdci. Právě z potřeby vytlačit či překonat soupeřovu tvorbu vzniká nové dílo, neboli, řečeno Bloomovými slovy, významně posunutá interpretace či přetvoření, respektive znetvoření dříve napsaného díla. Gilbertová a Gubarová dokumentují, jak pocity úzkosti, jež spisovatelky zažívají tváří v tvář silné mužské tradici, která ženy líčí buď jako „nestvůry“, nebo jako „anděly“, daly vzniknout tvůrčím způsobem deformovaným interpretacím těchto dřívějších děl, jejichž účelem bylo rozvinout dříve skryté dějové linie vypovídající o hněvu, uvěznění, šílenství a rozpolcenosti. Interpretací postupy založené na identifikaci tohoto pocitu úzkosti, ovlivňujícího tvůrčí proces autorek a projevujícího se pak v jejich dílech, nám ukázaly, že bychom si v jejich tvorbě měli pečlivě všimnout možných dvojznačností, odboček a technik zatajení. Feministické kritičky by se přesto měly vyvarovat příliš ukvapeného přistupování na poetiku opírající se o mužský model rivality a soutěživosti coby hlavního zdroje tvůrčí energie. Kromě toho hrozí nebezpečí, že „gynokritika“ zdůrazňující patologický charakter vzájemného působení na ose spisovatelky — patriarchální kánon (a dokonce i na ose spisovatelky — ženský literární kánon) projevující se rozpolceností a šílenstvím se stane poetikou utrpení a diskriminace. Musíme si zároveň položit otázku, zda existují i jiné, pozitivnější způsoby, jak z pozice ženy reagovat na hroživou mužskou tradici misogynních mýtů a nestvůrných žen, jež u žen ohrožuje tvůrčí inspiraci. Nalezneme v dílech žen i skrytý smích a hněv, rozvratného ducha ženského šelmovství schopného parodovat, přivlastňovat si nebo přetvářet mužské příběhy, styly a formy?

OSVOBOZENÍ SE OD STRACHU: LITERATURA JAKO PŘIVLASTNĚNÍ

Příkladem ženského šelmovského smíchu, jenž se automaticky nabízí, je parodie a zesměšnění v eseji Virginie Woolfové *Vlastní pokoj*, který vznikl na základě jejích dvou přednášek proslovených na nových ženských školách v Newhamu a Girtonu. O institucích a tradicích mužských škol hovoří Woolfová v celém eseji tónem výsměšné pokory a uctivosti, aby zesměšnila s nimi spojené patriarchální představy o autoritě a vzdělanosti. V úvodu eseje popisuje své setkání s tímto světem privilegovaného elitářství, kdy ji pobouřený pedel zahnal zpět na cestičku sypanou štěrkem, poté co ji

přistihl, jak si dovolila jít po měkkém trávníku pěstovaném pro chodidla profesorů a učenců. Když se pak ocitne uvnitř kolejního nádvoří uzavřeného „kolem starobylých síní“, s podvratnou neviností poznamená, že „drsnost přítomnosti je shlazená: tělo bylo jako uzavřené v zázračné skleněné skřínce, kterou nepronikal žádný zvuk, a mysl [byla] osvobozena od styku se skutečností“.³¹⁾ Paroduje učené formy rozprav pěstované v těchto akademických skleněných kabinetech a pohrává si s akademickými poznámkami a učenými odkazy. I když se takto vysmívá starobylým a účtyhodným pedagogickým způsobům, svými odkazy a statistickými údaji se nicméně snaží tyto dlouho „shlazované“ mozky „osvobozené od styku se skutečností“ konfrontovat s tvrdou pravdou ekonomické a sociální nerovnosti žen.

Prestižní formu přednášky, spojovanou s představou autoritativního neosobního a pravdivého diskursu, si shodou okolností přivlastnila a přetvořila i jiná žena obdobného jména, německá spisovatelka Christa Wolfová. Když v roce 1982 Wolfová získala pozici hostující profesorky na univerzitě ve Frankfurtu, byla požádána o přednesení pěti „Přednášek o poetice“. Celou sérii zahájila parodickým napodobením „přednáškového“ tónu, aby vzápětí popřela její autoritu: „Dámy a pánové: tato série přednášek je sice nazvána, Přednášky o poetice, ale mohu vám rovnou říci, že poetiku vám zde předložit nemohu. Jediný pohled do *Lexikonu klasického starověku* stačil, aby se potvrdilo mé podezření, že já osobně žádnou nemám.“³²⁾ Wolfová se poté přiznala ke své potřebě zaujmout „osobní přístup“ a „využívat různých subjektivních forem vyjadřování“.³³⁾ Aby přednášku uzpůsobila hlasu a záměru ženy, jako „subjektivní formy“ využívá dva neformální záznamy z cest, v nichž popisuje osobní dojmy z první cesty za hranice Německé demokratické republiky, kdy navštívila Řecko. Tvoří je série citátů z pracovního deníku, jež popisují, „z čeho se skládá život a sny“.³⁴⁾ Výsledkem je složitý spletenec úvah o denních domácích záležitostech, mezinárodní politice (rozhovory o odzbrojení) a dávné historii (trojská válka, minojská kultura). Obdobně obsažný, plný odkazů a formálně otevřený je dále citovaný dopis přítelkyni. Zá-

31) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 8.

32) Wolfová, *Cassandra*, s. 141.

33) Tamtéž, s. 142.

34) Tamtéž, s. 225.

věrečná pátá přednáška má podobu konceptu románu, jež Wolfová nazvala *Kassandra*.

Samotný román pak představuje další způsob literárního přivlastnění, neboť Wolfová zde přetváří klasický mýtus o pádu Tróje, na nějž nahlíží z ženského pohledu Kassandry, trojské princezny a věštyně, která neuposlechla Apollóna a je za to stížena (pro ženu příznačným) trestem: mají ji za bláznivou a nikdo jí nevěří. Vyprávění v první osobě, k němuž Wolfová sáhla, je silně subjektivní, aby se čtenáři zcela vžili do Kassandřina postavení a nezbylo jim než pocítit zanícenou bezmocnost ženského hlasu a zření, vydaných napospas výsměchu a lhostejnosti světa, ve kterém vládne násilí mužů, války a politika moci.

K tomu, jak ženy využívají parodie a přivlastnění, se ještě vrátím v šesté kapitole, ale jako na závěrečný příklad toho, jak odvážně spisovatelky vstupují na trávník uctívaného mužského pozemku a jak si posvátné mýty přetvářejí ve vlastní literární prostor, se opět podívejme na *Zlatá jablka* Eudory Weltyové. Weltyová si vybrala báseň jedné z největších mužských osobností poezie dvacátého století, „Zpěv bludného Aenguse“ od W. B. Yeatse, aby pak její řádky a obrazy protkala svou vlastní prózou. Yeatsova báseň pomocí irských mýtů líčí známou literární představu básníka pronásledovaného múzou v svůdné ženské podobě. Aengus, hnán tvořivým „ohněm [...] myslí“, zaslechne, jak „dívka z mlh“ zavolá jeho jméno a posléze „roztaje ve vzduchu“. Tak začíná jeho celoživotní pouť za krátké zablýsknutí krásou, na níž jej pohánějí odhodlání nakonec otrhat „stříbrné plody měsíce / a zlaté plody sluneční“.

Řadu povídek Weltyové spojuje tatáž nevyslovená otázka: Co se stane, pohánějí-li tvůrčí impuls hrdinku, nikoliv hrdinu? Co se stane, bude-li hořet plamenem právě ona „dívka z mlh“ — dívka, již nebude snadno dopřáno strávit život putováním za svou vidinou? S těmito mlhavými dívkami, které se rozplynou ve vzduchu, se setkáváme i ve *Zlatých jablcích*, protože jak chlapec Loch říká o osudném ohni slečny Eckhartové, „měla hlavně udělat průvan [...] Ať si zkusí zapálit oheň v pokoji bez vzduchu. Ale právě o to se ženy domýšlivě pokoušejí“.³⁵⁾ Weltyová zachovává krásu i britkost básně a mění ji v bolestný úžas nad duchem básnické svobody a básnickým zřením, jež vzplanou v řadě příběhů jejích hrdinek, aby slábly, uhasly a poté se opět rozhořely v celé své kráse.

35) Weltyová, *Zkamenělý muž*, s. 284.

To, jak si Weltyová představuje nezlomný zápal ženské fantazie, je možná lepší metaforou tvořivé energie spisovatelek než metafora šílené ženy z podkroví. Čím více toho díky feministickému literárnímu výzkumu víme a čím lépe ženy chápeme, tím jasnější je, že navzdory jejich složitému postavení i všemožným překážkám jejich produktivita a umělecká vynalézavost vytrvale vzdorují všem omezením. Nedávná studie Jane Spencerové *Vzestup autorky románů* (1986) je dobrým příkladem toho, jak i ty napohled nejkonzervativnější formy mohou v rukou spisovatelek sloužit progresivním účelům. Na první pohled by se mohlo zdát, že didaktizující díla vzniklá v osmnáctém století a popisující přeměnu původně svěhlavé hrdinky, která nakonec pochopí, jak bláhové byly její nekonvenční a „neženské“ postoje, zcela dávají zapravdu patriarchálním autoritám. Mohla by se tak jevit jako typické příklady etapy vývoje literatury psané ženami, již Showalterová charakterizuje přijímáním a napodobováním mužských hodnot. Spencerová však přesvědčivě dokazuje, že mezi těmito díly spisovatelek za prvé nalezneme ukázky mimořádné formální vytrživosti, a za druhé se v nich objevují znaky, které jejich prvoplánový morální konzervatismus zpochybňují.

Ačkoliv děj, líčící postupný vývoj sebeuvědomění hrdinky, která, obvykle díky nezištné a s věcmi morálky spojené asistenci svého budoucího manžela, rozpozná, jak se ve své dřívější marnosti a bláhovosti mýlila, je poselstvím o potřebě podřídit se a přizpůsobit, současně v literárních kruzích nastolil zvýšení zájmu o hrdinčin vnitřní svět. Spencerová prokazuje, že psychologický realismus, jenž se stal ústředním a nejvíce vyzdvihovaným rysem románu devatenáctého století, byl téměř výhradně dílem ženské spisovatelské tradice. Ta vyvrcholila v románech Jane Austenové. Vytvoření složitého, intelektuálně pestrého a citově bohatého vnitřního života hrdinky bylo, byť nevysloveně, v rozporu s obvyklými předpoklady doby, jež ženám zcela upírala odpovědnost při výběru životního partnera a trvala na přirozené podřadnosti ženského ducha. Spencerová uvádí: „Bez ohledu na to, jak základní fabule odporovala duchu feministického protestu, tradice hrdinčiny nápravy vždy vycházela ze základního předpokladu, že morální vývoj žen je důležitější a zajímavější, než se dříve myslelo [...] [Emma] je první z postav v anglickém románu, včetně postav mužských, která má opravdu bohatý morální život, byť je kome-

nován ironicky. Charakterizace mužských románových postav dosáhla stejné úrovně až poté, co svým příkladem vytyčila směr Jane Austenová.“³⁶⁾

Studie Spencerové dokazuje, že spisovatelky devatenáctého století, z nichž většina je dnes již zapomenuta, sehrály ústřední roli ve formování složitého vnitřního života postav, jež mnozí čtenáři považují za největší vymoženost realistického románu devatenáctého století. Tyto romány se soustředí na podrobný popis vzájemných interakcí mezi morálním a psychickým vývojem hlavních postav a jejich sociálním prostředím. Mají-li však realistické formy zachovat iluzi pravdivého zachycení skutečného života, nesmějí překročit rámec skutečnosti. To může spisovatelkám působit problémy: jestliže se na životy skutečných žen vztahovala řada omezení, omezená musela být i zkušenost přípustná pro hrdinku realistického románu. Tento problém je ještě naléhavější u spisovatelek, které by chtěly upozornit na alternativní osudy a způsoby ženské existence. To je také důvod, proč vždy tolik spisovatelek přitahovala romance, milostně-dobrodružný žánr, který jim umožňoval legálně se vyhnout svazujícím konvencím.

Na rozdíl od realismu se v tradici gotické prózy a romance vždy vyskytovaly zázračné změny identity, vypravěčské skoky v prostoru i v čase i zájem o vše iracionální, vášnivé a divoké. Není vyloučeno, že autorky prvních románů jako Ann Radcliffová, či dokonce Emily Brontëová využívaly oblíbenou formu gotického románu proto, že jim poskytovala literární prostor pro zkoumání vyhraněných emocí, jež byly jinak jak u hrdinek, tak u spisovatelek nepřipustné. Ellen Moersová v *Ženách spisovatelek* přichází se zajímavou myšlenkou číst román Mary Shelleyové *Frankenstein* jako zastřený rozbor bolesti a strachu, jež ženy zakoušejí při porodu a pro něž ve sterilním idealizovaném diskursu nesusoucím se výhradně ve znamení mateřské lásky není místo. Když se Mary Shelleyová narodila nemanželská dcera, bylo jí pouhých šestnáct let. Předčasně narozená a neduživá dívka nežila déle než měsíc, během něhož Mary opět otěhotněla. Moersová píše: „Ve svých denících a dopisech nám Mary Shelleyová odhaluje tvůrčí dílnu, v níž kousek po kousku vybudovala nový druh romantické mytologie.

36) Spencerová, *The Rise of the Woman Novelist*, s. 177. Další studie ženské literatury do devatenáctého století viz Toddová, *The Sign of Angellica*; Hobbyová, *Virtue of Necessity*.

Najdeme tu hrůzný příběh mateřství, s jakým se v žánru literární biografie znovu setkáváme až u Sylvie Plathové.³⁷⁾

Moersová také poukazuje na to, že spisovatelky, jejichž vlastní svoboda pohybu byla často přísně omezena, na gotických románech přitahovala i možnost využití exotického prostředí.³⁸⁾ Tento radikální odklon od dobře známého světa domácnosti spisovatelky dosud významně láká, přičemž rozhodně nejde pouze o exotické pozadí v románech typu červené knihovny. K takovému řešení se v utopické próze, často feministicky laděné, uchylují i seriózní autorky, aby zde zkoumaly zcela nové možnosti ženských osudů. Spisovatelkám jako Marge Piercyová, Margaret Atwoodová, Doris Lessingová a Ursula Le Guinová příklon k nenaturalistickým žánrům, jako jsou science fiction a fantastika, umožnil oprost se od omezujících realistických postav a zápletek. V knize *Doris Lessingová* (1989) zachycuje Jeanette Kingová narůstající rozhořčení Lessingové nad omezeními, jimiž realistické konvence snižovaly její schopnost zkoumat a vytvářet jiné příběhy žen, a její přechod k science fiction, která jí pro její umělecké záměry poskytuje větší volnost. Tímto způsobem již spisovatelky významně přispěly ke zrušení některých omezujících hranic mezi kulturou horních vrstev a kulturou lidovou a otřásly vírou v některá hierarchická rozdělení žebříčku kanonické literatury.

Také feministické kritičky se vyslovily na obhajobu eklekticismu v literárních studiích. Podrobily zevrubnému kritickému zkoumání žánr gotického románu i prozaické romance a obhajují tvůrčí přínos spisovatelek, jako byly například Louisa May Alcottová nebo Harriet Beecher Stoweová, jež kritika i přes rekordní prodejní úspěchy – nebo právě kvůli nim – přezírala.³⁹⁾

Jak o tom svědčí tato kapitola, feministické kritičky se při svém úsilí o vytvoření a analýzu ženské literární tradice nejprve zaměřovaly ponejvíce na román. Jsou pro to dva zjevné důvody. Sou-

37) Moersová, *Literary Women*, s. 95. Dílo Gilbertové – Gubarové *Šílená žena v podkroví* obšírně popisuje román Mary Shelleyové *Frankenstein* jako reakci na *Ztracený ráj* (s. 221–247).

38) Neměli bychom však přehánět. Současná vydání cestopisů autorek devatenáctého století naznačují, že možnosti ženské části populace byly méně omezené, než se domníváme.

39) Viz např. Kaplanová *The Thorn Birds in Sea Changes*, srov. 117–146; Spacksová se ve svém díle *Ženská představitost (The Female Imagination)* vyjadřuje k *Malým ženám (Little Women)* stejně jako Heilbrunnová (*Hamlet's Mother and Other Women*, s. 140–147).

středění na mužská zobrazení žen, typické pro počátky feministické kritiky, přirozeně vedlo k tomu, že jako zdroj příspadných kladných alternativních zobrazení ženských životů byly zkoumány romány a povídky. Ještě důležitější je však skutečnost, že právě román byl pravděpodobně literární formou, již si spisovatelky přivlastnily nejdříve a nejúspěšněji. V této oblasti již existovala významná ženská tradice – Austenová, sestry Brontëovy, George Eliotová –, na níž mohly feministické kritičky stavět, převážně proto, že román byl jako poměrně nový žánr nejméně prestižní literární formou. Jako forma postrádající antické kořeny byl po většinu osmnáctého a zčásti i v devatenáctém století považován víceméně za nenáročnou zábavu určenou zejména ženské čtenářské obci. Z tohoto důvodu se ženy píšící romány setkávaly s menším odporem, než tomu bylo u kterékoliv jiné formy. Woolfová uvádí ještě jiný, pozitivnější důvod: „Avšak všechny starší literární formy byly v době, kdy se žena stala spisovatelkou, již ztuhlé a dané. Jedině román ještě nezestárl, takže jej mohla měkce hníst – možná o důvod víc, proč psala romány.“⁴⁰⁾

PŘISVOJENÍ BÁSNICKÉ TRADICE

Dnes se zdá, že tento pohled na ženskou literární historii bude muset být revidován. Novější výzkum dokazuje, že stejnou měrou, byť ještě nepozorovaněji, ženy přispěly do dlouhé básnické tradice, především tradice ústních a zpívaných forem: balad, dětských říkanek, zaříkáadel, hádanek a lidových písní.⁴¹⁾ Lze očekávat, že z dalšího výzkumu vyplyne nejen to, že ženy zaujímají v této oblasti dominantní postavení, ale také, že ústní tradice sloužila a slouží jako obrodný zdroj představitosti a vitality pro prestižnější formy národní literatury. Přinejmenším až do doby Woolfově

40) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 68–69.

41) Viz úvod Kerriganové k *An Anthology of Scottish Women Poets*. Katherine Reinová popisuje dědictví po své matce: „[...] skotské písně a balady [...] jež jí zpívala a recitovala matka, tety a babičky, které se je naučily od svých matek a babiček.“ Jenny Couzynová popisuje, jak dětství strávené v Africe ovlivnilo její poezii: „Pro mě byla Afrika plná hudby. Pamatuji si, jak jsme s mámou, služkami a sestrami seděly v kuchyni, čistily houby nebo vyloupávaly hromady hrášků a čtyřhlasně zpívaly.“ Tyto citace pocházejí z Couzynové (ed.), *Contemporary Women Poets*, s. 57, 217.

dávali muži ženám pocítit jejich slabost, dokonce až nekompetentnost pramenící z nedostatku klasického vzdělání. Ve *Vlastním pokoji* Woolfová líčí svůj pohled na nespravedlivý útlak žen pomocí hypotetického osudu Shakespearovy nadané sestry Judith: „Byla stejně dobrodružná, oplývala stejnou představivostí, stejně lačně dychtila poznat svět. Ale neposlali ji do školy. Neměla šanci naučit se mluvnici a logiku, o četbě Horatia a Vergilia nemluvě.“⁴²⁾ Jakkoli měli muži lepší přístup k pokladům klasické literatury, přesto na nás při čtení Spensera, Shakespeara, Milтона, Wordswortha a vůbec většiny významných básníků často dýchne živoucí obraznost ústní lidové tradice – tradice, již možná utvářely, živily a obnovovaly neviditelné básničky.

Mnoho z dosud probraných přístupů k ženské literatuře lze aplikovat jak na prózu, tak na poezii. Mají však kromě toho básničky nějaké specifické problémy?⁴³⁾ Myslím, že odpověď je částečně dána už tím, co si Woolfová myslí o vyloučení žen z klasického vzdělání. Poezie měla vždy mezi žánry západní kultury výsadní postavení a funkci. Více než kterýkoliv jiný žánr bývá spojována s představou univerzálnosti literatury coby nejvhodnější formy vznešeného zpracování velkých nadčasových témat. Pro ženy byl vstup do tohoto diskursu stojícího vysoko v hierarchii nepochybně zvláště traumatizující.⁴⁴⁾ V mnoha kulturách, včetně kultur západních, byly veřejné řečnické projevy považovány za výlučně mužskou doménu, zatímco řeč žen se omezovala na sféru domácnosti a soukromí.⁴⁵⁾ Tato jazyková bariéra u žen ještě znásobovala pocit nedosažitelnosti „univerzálního“ jazyka poezie. Jednou z básnířek, jež vytrvale a statečně bouraly hranice „vysoké“ kultury, byla Elizabeth Barrett Browningová, což je nejpatrnější v její epické básni *Aurora Leighová*. Cora Kaplanová ve svém úvodu k této básni píše: „Tato v první osobě napsaná epická báseň promlouvající hlasem význačné básničky narušuje velmi zvláštní ticho, rovnající se téměř jakési napsané dohodě mezi spisovatelkami a arbi-

42) Woolfová, *Vlastní pokoj*, vydala Marie Chřibková, Praha 1998, přel. M. Pokorný, s. 43.

43) Velmi dobrý úvod do feministického pohledu na poezii je uveden v Jan Montefiore, *Feminism and Poetry*.

44) Tento problém je podrobněji rozebrán v Kaplanová, „Language and Gender“, in *Sea Changes*, s. 69–93.

45) Zajímavým a poměrně současným příkladem byl silný odpor k televizním hlasatelkám zpravodajství v Británii.

try vysoké kultury ve viktoriánské Anglii, že ženy mohou psát pouze pod podmínkou, že o tom pomlčí.“⁴⁶⁾ *Aurora Leighová* vyvrátila tvrzení, že ženy nejsou schopny epického hlasu a zření. Báseň, podstatně delší než *Ztracený ráj*, se z ženského pohledu vyslovuje k Wordsworthovu velkému osobnímu tématu zrodu básníka a zároveň vášnivě komentuje závažná témata veřejného života své doby.

V první kapitole jsme si mohli povšimnout, že takzvaná univerzálnost básnického jazyka často předpokládá vyjádření z výhradně mužského pohledu. Dokonce i pokud chce básník vzdát ženě hold, jím stvořená ženská postava je většinou pasivní: buďto hraje roli múzy, nebo narcisticky odráží básníkovu útlou, intenzitu *jeho* emocí, obdivuhodnost *jeho* úsudků a *jeho* muka nad ztrátou, což je nejpatrnější právě v slavné tradici milostné poezie. I to je pro básničky zdrojem nemalých problémů. Jakým způsobem má básnička zabývat jazykový prostor „já“ promlouvajícího milostnou básničkou řečí? Elizabeth Barrett Browningová se tímto problémem nejenže nedala zastrašit, ale naopak svou vášní nechala promluvit nejpřesvědčivější formou milostné poezie – prostřednictvím sonetu.

Zde je ukázka jednoho z jejích *Sonetů portugalských*. Výsledný dojem by mohl být poměrně zajímavý, vzpomenete-li si při čtení básně na náš rozbor Wordsworthovy „Lucie“ z první kapitoly. Zaměřuje se jazyk Barrett Browningové spíše na její citlivost a na její „já“ milující básničky než na Roberta Browninga, námět básně a milovanou osobu?

Sonet XXIX

Na tebe myslím! – myšlenky mé jen
kol tebe pnou se jak pne réva divá,
list velký k stromu a vše záhy skrývá,
že nezřít strom, jak v houšti je zahalen.
A přec, má palmo, pochop obraz ten:
já tebe jsem, ne snů svých žádostiva,
tys lepší, dražší! Jako silný kmen
svou větví třes, až budeš holý, nech
tu zeleň, která poutá tě a stiská,
jen padat... pukat, lítat po větrech!
Neb když ples: zřít tě, slyšet – v srdci výská,
když v stínu tvém vzduch nový ssaje dech,
nemyslím na tě – jsou ti příliš blízka.⁴⁷⁾

46) Barrett Browningová, *Aurora Leigh and Other Poems*, s. 10.

47) Barrett Browningová, *Sonety portugalské*, Praha, Nakladatelství J. Otto 1914, přel. Antonín Klášterský, s. 42.

Z básně je patrné, že autorka si je nebezpečí básnického egoismu v milostné poezii vědoma. Barrett Browningová kriticky označuje své myšlenky (báseň) za „houšť“ révy, jejíž divoce se pnoucí úponky mohou zastínit krásnější strom. Volá po přítomnosti toho, kdo je „lepší, dražší“ než její báseň. Označíme-li Roberta Browninga za básnířčinu mužskou múzu, obrátí se nám i obvyklý vztah básníka a múzy. Tato múza vyvolává v básnířce takové nadšení, takový „ples“, že s její přítomností končí i její básnická inspirace: „Nemyslím na tě – jsouc ti příliš blízka.“

Vyhnu se zde Barrett Browningová egoistickému prosazování vlastní milující osoby, jež je typické pro mužskou milostnou poezii, pouhým přijetím vzorové ženské podřízenosti? Nachází masochistické potěšení v oddanosti a podřízenosti svému milenci, Robertu Browningovi? Myslím, že tvrdit něco takového by znamenalo popírat z básně zaznívající sebedůvěru i žádosti určené milované osobě: „pochop obraz ten: / já tebe jsem, ne snů svých žádostiva“. * Tato slova nevyřkla podřízená, pasivní žena, ale svrchovaná básnířka. Báseň také téměř nepokrytě popisuje radostnou ženskou erotiku a orgasmus: „svou větví třes, až budeš holý, nech / tu zeleň, která poutá tě a stiská, / jen padat... pukat, lítat po větrech!“ Kromě toho bychom si také měli povšimnout, jak si autorka skrytě dělá legraci sama ze sebe. Přestože zavrhuje „divou révu“ slov, která mohou zastínit přítomnost milované osoby, jsou to samozřejmě právě tato slova, která tuto přítomnost vytvářejí. Navíc autorka tuto „houšť“ vytvarovala do podoby sonetu – básně s nejprísnejšími pravidly. Angela Leightonová, jejíž vynikající kapitole o milostné poezii Elizabeth Barrett Browningové za mnohé vděčím, píše:

I přes veškerou pokoru *Sonety* dokazují, že si autorka moc svého díla uvědomuje. Barrett Browningová ví, že ovládá-li mistrně

* Zde je potřeba si připomenout, že český čtenář nečte text Barrett Browningové, ale od něj odvozený text mužského překladatele omezeného navíc svou dobou. Sebedůvěra zaznívající z hlasu Barrett Browningové je tak poměrně výrazně oslabena, stejně jako v překladu nenacházíme přímá imperativní oslovení, na něž Pam Morrisová upozorňuje, doslova: „věz, že se nespokojím se svými myšlenkami místo tebe“, „obnov svou přítomnost“. Lze vyslovit domněnku, že právě nekonvenčnost básnického vyjádření, nikoli požadavky metra a rýmu, byla rozhodujícím faktorem, který Antonína Klášterského ovlivnil při formulaci konečného znění jeho překladu. Podobně zastřené jsou i narážky na orgasmus. [Pozn. překl.]

„moc ve špičce svého pera“, vstupuje tak do politické hry subjektu a objektu, kdy jeden vítězí na úkor druhého. Navzdory veškerým protestům se v praxi svého ženského práva na vyjádření nevzdává.⁴⁸⁾

Moersová tvrdí, že svou řadou *Sonetů portugalských* Barrett Browningová učinila významný vklad do bohaté tradice ženské poezie: „Zdá se, že před Annou Achmatovou i po ní dominuje tradice ženské milostné poezie tvorba paní Browningové.“⁴⁹⁾

Od počátku dvacátého století se k ideálu univerzality a neosobnosti básnického jazyka hlásí i další významná literární tradice, modernistická avantgarda, jejíž poetiku vyložil T. S. Eliot ve své velmi vlivné studii „Tradice a individuální talent“. Eliot požaduje, aby autor ve své tvorbě nevycházel z osobních pocitů, ale z „evropského myšlení“, historického vědomí, které „se nevzdává ničeho *en route*, které nedává do penze Shakespeara, ani Homéra, ani skalní kresbu magdalenského umělce“.⁵⁰⁾ Podle kritiků se Eliotovi ve formálně novátorské básni *Pustina* podařilo vytvořit neosobní hlas historie, především prostřednictvím klasických i literárních odkazů. Gilbertová a Gubarová ve své knize *Země bez mužů* uvádějí, že ideologické pojmy historie a kultury vznikly jako reakce modernistických autorů, jako byli Eliot, Ezra Pound a James Joyce, na strach ze spisovatelek. Modernisté trvají na básnické „neosobnosti“, čímž mužskou tradici, která ženy vylučuje z „evropského myšlení“, povyšují na tradici univerzální. Eliot své odkazy například čerpá výhradně z mužského kánonu – ze Shakespeara, Spensera, Danta, svatého Augustina, řeckých bájí – a tak konstruuje elitářskou a patriarchální tradici.

Jak jsme však viděli u románové formy, vedle couvnutí před mužskou tradicí je u autorek stejně častou reakcí i její dobývání a postupné přivlastňování. Čteme-li jejich díla, měli bychom se aktivně snažit rozpoznat rozsah a ambice ženských literárních projektů, neboť ženy je ne vždy otevřeně vyslovují. Například gyanáská básnířka Grace Nicholsonová napsala cykly básní s názvy jako *Já je žena, na niž se dlouho vzpomíná* (I is a long memoried woman), *Básně tlusté černošky* (Fat Black Woman's Poems), *Líné myšlenky líné ženy*

48) Leightonová, *Elizabeth Barrett Browning*, s. 110.

49) Moersová, *Literary Women*, s. 55.

50) T. S. Eliot, „Tradice a individuální talent“, in *O básnictví a básnicích*, Praha, Odeon 1991, přel. Martin Hilský, s. 12.

(*Lazy Thoughts of a Lazy Woman*). Tyto názvy jsou pro feministickou kritiku signálem, že Nicholsová v nich vytváří určitá lyrická „já“. V tomto případě by měl být každý cyklus čten jako souvislý celek a chápán jako dramatické zobrazení kolektivní kultury, spleť tragické karibské historie, vzdoru, smíchu i hněvu černošek, které kdysi bývaly otrokyněmi. Vytrhneme-li pro účely antologizace jednu či několik málo básní z kontextu sbírky, nutně tak ochudíme jejich celkové vyznění. Pouze uvědomíme-li si bytostný kulturní zájem básnířek, jako je Grace Nicholsová, budeme schopni jejich dílům věnovat stejnou pozornost, jakou si nárokují spisovatelé muži, například karibský básník Derek Walcott, který se nepokrytě hlásí k modernistickému kánonu a využitím tajemných narážek předčí dokonce i Eliota.

Adrienne Richová v básni „Kultura a anarchie“ vyjadřuje konfrontační postoj vůči modernismu ještě otevřeněji než Nicholsová. Její název je ironickou narážkou na stejnojmenné dílo Matthewa Arnolda a Richové v ní jde o převrácení Arnoldovy hierarchie vyzdvihující vysokou kulturu nad „anarchii“ těch, komu zůstala její privilegia upřena. Eliotovo chápání „kultury“ zosobněné *Pustinou* kopíruje Arnoldovy tradiční hodnoty; jeho historické, mytologické a literární narážky jsou tu předkládány jako zlomky někdejší slávy vytvářející nostalgický protiklad k nevkusné přítomnosti. Aluze Richové navozují představu sešívání vzorované příkrývky z kousků odložených látek, tradiční ženské práce. Na rozdíl od Eliota a Arnolda v její básni ženské ruce s láskou a fantazií přešívají minulost na přítomnost, podobné rukám „stařeny z Alabamy šijící příkrývky i v devadesáti“. Zatímco Eliotovy narážky se váží k velkým postavám literárního kánonu, fragmenty, které používá Richová, mají původ v zamlčovaných a opomíjených dějinách žen, v „záznamech obvykle nepovažovaných / za dostatečně hodnotné, / aby byly oficiálně uchovány“. Tradicí, již v této básni Richová vyzdvihuje, jsou „DĚJINY LIDSKÉHO UTRPENÍ: snášeného, / drženého v mezích, utišovaného, neutralizovaného / potlačovaného, odháněného, vstřebávaného, zdolávaného / ženami“.⁵¹

51) Richová, *The Fact of a Doorframe*, s. 275. I když zde uvádím, že Nicholsová a Richová protestují proti mužským modernistickým požadavkům poměrně nenápadně, zároveň s Poundem a Eliotem tvořila také řada spisovatelek, jejichž dílo je ve výkladech modernismu často přehlíženo. Viz Scottová (ed.), *The Gender of Modernism*.

Nejpřiléhavější metaforou pro spisovatelky se zdá být obraz Penelopy, soustřeďující v sobě nekonečnou vynalézavost, tvořivost, mazanost a troulalost žen spisovatelek. Tváří v tvář nepříznivé kulturní tradici spisovatelky svůj hněv proměnily v zdroj tvůrčí energie, smíchem odbyly nestvůrné ženy ohrožující je z děl spisovatelů, důmyslně přetvořily literární formy typické pro mužský literární kánon, přepracovaly staré mýty, zdánlivou přizpůsobivost přetavily v novou uměleckou metodu a nebojácně napadly vysokou kulturu v jejím lůně. Díla spisovatelek budeme náležitě chápat tehdy, pokud si tyto četné počiny uvědomíme a necháme se jimi cele oslovit.

ŽENSKÁ ESTETIKA?

V této kapitole jsem se zatím pokusila v nástinu odpovědět na některé z otázek, jež jsem položila na začátku: Proč bychom se měli těšit z rostoucí dostupnosti literárních děl žen a jak bychom k nim jako čtenáři měli přistupovat? Jelikož se jedná o stále velmi plodnou oblast feministické kritiky, mohu pouze poskytnout omezený výčet nedávno vydaných děl zabývajících se tímto tématem. Ještě jsem se však nevyslovila k závěrečné otázce: Je literatura psaná ženami ze své podstaty jiná než literatura psaná muži? V naší diskusi jsme se zabývali stylem, formami a tématy, jež lze vysledovat v literárních dílech žen. Měli bychom mít tedy za to, že tyto prvky zakládají samostatnou, identifikovatelnou ženskou estetiku, nebo bychom na ně měli pohlížet spíše jako na elementy estetiky definované opozičním vztahem k převládajícím literárním konvencím? Představují literární znaky, o nichž jsme hovořili v této kapitole, určitou strategii, o níž lze předpokládat, že se bude vyskytovat v literatuře jakékoliv menšinové kultury reagující na chování převážně nepřátelsky se projevující většinové skupiny, i když v případě žen tato menšinová kultura zahrnuje polovinu lidského druhu? Myslím, že odpověď na tuto otázku zní ano. V této kapitole jsme si všímali literárních forem, témat a oblastí zájmu, které lépe pochopíme, budeme-li na ně nahlížet jako na elementy estetiky opozice než jako na univerzální znaky, jimiž se vždy vyznačovala literatura psaná ženami.

Vyskytly se pokusy vytvořit výhradně ženskou estetiku založenou na intimních, výlučně ženských zkušenostech a biologických

pochodech, jako jsou například porod, kojení, menstruace, znásilnění a sexuální násilí. Problém spočívá v tom, že ženská estetika je pak zobrazována jako estetika utrpení.⁵²⁾ Příliš je pak také kladen důraz na obsah oproti otázkám stylu a formy. Jako zajímavější se jeví přístup, který s ženským tělem spojuje ženami používané metaforické a symbolické prostředky. Kaplanová poukázala na opakující se metaforiku menstruace v *Auroře Leighové*, která je výrazně zastoupena také v poezii Sylvie Plathové. Časté použití obrazů moře a přílivu a odlivu v dílech spisovatelek bývá také spojováno s působením menstruačního cyklu. Moersová si zase všimá častých případů, kdy s ženským tělem nějak souvisí tajemná symbolická krajina, jako je tomu například v případě Maggie Tulliverové a jejího pouta k „Červené hlubině“ v románu George Eliotové *Mlýn na řece Floss*. Moersová analyzuje celkem několik příkladů podobné ženské symbolické krajiny a dochází k závěru, že taková krajina je obvykle „drsná a pahorkatá“, kamenitá, „šlehaná větrem“, posetá „stržemi a svahy“.⁵³⁾

Tento přístup k literatuře psané ženami a jejich metaforické dikci nabízí zajímavé možnosti, ale zároveň přináší spoustu problémů. Zde máme například báseň skotského básníka Hugh MacDiarmida; předpokládejme však na chvíli, že tuto báseň napsala žena. Jaké aspekty čistě ženské estetiky bychom pak mohli nalézt v tématech a obrazech MacDiarmidovy básně?

Prázdná nádoba

Tam za kamennou stezkou
spatřil jsem rozcuchanou dívku,
jak zpívá děťátku
v zemi ležícímu.
Větr, který světem vane,
nezpívá tak sladce,
světlo, jež se nad ním sklání,
není tak soucitné.⁵⁴⁾

52) Tomuto nebezpečí se dle mého názoru nevyhnula Spacksová v knize *Ženská představivost (The Female Imagination)*, když tvrdí, že přijetí neštěstí a utrpení hrdinkami románů napsaných ženami znamená „dalekosáhlé a mnohostranné [potvrzení] důležitosti jejich vnitřní svobody“ (s. 320). Novější příklad vývoje ženské estetiky utrpení viz Lawrence Lipking, „Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment“, in *Critical Inquiry*, 10 (září 1983) s. 61–88.

53) Moersová, *Literary Women*, s. 262.

54) *The Hugh MacDiarmid Anthology*, s. 15.

Téma básně se nepochybně váže k ženské problematice – hovoří o pocitu bolestivé ztráty, jež zakouší matka, které se narodí mrtvé dítě. Báseň vyjadřuje soucitný postoj, jenž je v protikladu k postoji odsuzující společnosti; ženina bezútešná situace a označení „dívka“, jež pro ni básník zvolil, naznačují, že je mladá a svobodná. Její zármutek lze uvést do souvislosti s motivem šílenství v dílech žen, který Gubarová a Gilbertová chápou jako transformaci obrazů sexuální zkaženosti žen v dílech mužů. Kamenná stezka zase vyvolává představu „drsné“ krajiny „šlehané větrem“, jaká je jedním z tajných, symbolických míst vyskytujících se v literatuře psané ženami.

Nechci zde zlehčovat názory Moersové ani jiných feministických kritiček a už vůbec si nechci tropit posměch z básně, jež nápaditým způsobem pojednává o zármutku a lásce mladé matky ve vztahu ke kosmickým silám, přičemž převrací jejich tradiční postavení. Tato báseň nicméně dokládá, že určitý způsob vyjadřování nelze jednoduše spojovat s tím či oním biologickým pohlavím. Cožpak můžeme tvrdit, že báseň, jíž by se k tomuto tématu vyjádřila žena, by byla nezbytně pravdivější? Osobně si to nemyslím, ale zdá se, že podobné myšlenky se vetřely do některých děl feministické kritiky, o nichž jsme v této kapitole pojednali. Přestože se Showalterová zabývá materiálními a historickými podmínkami ovlivňujícími ženskou literární tvorbu, občas naznačuje, že její kategorie – femininní, feministická a ženská – lze stejnou měrou uplatnit u všech literárních děl žen v každém historickém období a že ve vývoji románu psaného ženami můžeme zaznamenat pohyb směrem k „pravdě“. Jakmile ženy přestanou pociťovat nutnost reagovat na patriarchální nátlak, dokáží v sobě svobodněji nalézt, a tedy i vyjádřit „pravdivou“ skutečnost „ženské“ zkušenosti. Také Gilbertová a Gubarová hovoří o nezprostředkované „pravdě“ skrývané se pod povrchem literatury psané ženami. Rozpolcenost autorky se projevuje rozpolceností hrdinek a jazyka v jejich dílech. Toto reflektivní chápání literatury však opomíjí skutečnost, že jazyk je vždy místem ideologických sporů. Další problém spočívá v tom, že nestačí na adekvátní posouzení literárních děl žen, která se zcela záměrně odklánějí od realistického zobrazení skutečnosti, a přitom neztrácejí přitažlivost pro mnohé spisovatelky a čtenářky nacházející zalíbení v literárních formách stojících mimo realismus, jako jsou fantastika, science fiction, surrealistické a jazykové

experimenty.⁵⁵⁾ Ne vždy navíc „gynokritika“ bere v potaz složitost pojmu autorského záměru. Ne všechna díla zaobírající se ženskou tematikou lze pokládat za uvědomělá feministická díla naplňující určitý politický program (viz předmluva).⁵⁶⁾ Tvrdit, že mnohé z dřívějších spisovatelek byly feministky, by bylo anachronismem; spousta autorek by navíc toto zařazení odmítla. Mohli jsme si však povšimnout, že i otevřeně konzervativní díla mohou sloužit progresivním cílům. Jak si pak v těchto případech máme vykládat autorský záměr? Označení „autor“ může působit jako příliš úzce vymezený pojem, který nezahrnuje množství protichůdných významů, jež literární text často obsahuje.⁵⁷⁾

Feministická kritika smí oprávněně tvrdit, že odhalením všudypřítomného propojení literatury se strukturami patriarchální moci zahájila proces zásadního přehodnocování kulturní významnosti „literatury“ jako nositelky uctívaných univerzálních hodnot lidské existence. Literární díla jako konkrétní literární „produkty“ naopak zpochybňují jakékoliv zjednodušující hypotézy, jež by feministky mohly chtít vyvozovat z vrozené povahy a identity ženské tvořivosti, neboť nás nutí všimnout si vzájemných složitých vztahů mezi jazykem, pohlavím a identitou.

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Jedním z kladných následků zpřístupnění ženské literární tradice je, že přibližuje ženskou zkušenost, již literární tradice hlavního proudu dosud vylučovaly nebo zkreslovaly.
2. Toto zpřístupnění ženské zkušenosti dává ženám možnost sebepoznání, uvědomění si společného hlasu a identity; literatura však nemůže být přesným odrazem skutečnosti – jedná se vždy o slovesný útvar, který je výsledkem procesu selekce.
3. Gynokritika se zabývá literaturou psanou ženami a jejich profesionálními problémy v rámci tradice ovládané muži. Showalterová rozlišuje tři vývojové etapy: etapu femininní (období napodobování), feministickou (období protestu) a ženskou (období sebepoznávání).

55) Moiova, *Sexual / Textual Politics*, s. 50–88, rozebírá tuto kritiku podrobněji.

56) Viz Cowardová, „Are Women's Novels Feminist Novels?“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 225–239.

57) O plurální autorské identitě pojednávám ve druhé části.

4. Gilbertová a Gubarová poukazují na existenci potlačovaného hněvu a strachu, zakoušeného spisovatelkami v důsledku působení misogynní literární tradice a projevujícího se v podobě obrazů šílenství, uvěznění a nemoci typických pro literární díla žen. Se vznikem ženského literárního kánonu přichází strach z mocných literárních předchůdkyň, který vede ke „komplexu začlenění“.
5. Gynokritika se ocitá v nebezpečí, že poetika, kterou vytváří, je poetikou utrpení a obětování se. Konstruktivní reakci žen na dominantní mužskou tradici představují parodie, zesměšnění, přisvojení si mužských literárních forem a příběhů. Spisovatelky jsou eklektičky: pro vlastní účely využívají konzervativních literárních forem, gotických románů a románů vycházejících z tradice romance, stejně jako populární literatury.
6. Navzdory odrazujícímu renomé poezie coby vysokého žánru Elizabeth Browningová svou tvorbou vstupuje na pole epické a milostné poezie a nechává v ní zaznít ženský hlas.
7. Aby vyloučili konkurenci ze strany žen, modernističtí básníci tvrdí, že sami vyjadřují univerzální vědomí dějin; básničky však přesto ve svých básních prosazují ženský obraz kultury a historie.
8. Jsou vlastnosti literatury psané ženami, jež uvádíme v této kapitole, základními vlastnostmi ženské estetiky, nebo „estetiky opozice“? Určit základní souvislost mezi ženskostí a literárními formami není zdaleka jednoduché.

ČÁST II
FEMINISMUS?

4. KONSTRUKCE GENDERU: SIGMUND FREUD A JACQUES LACAN

V předchozích kapitolách jsem se literaturou psanou ženami zabývala poněkud odděleně od literatury psané muži, jako by mezi projevy příslušníků obou pohlaví v literatuře existoval přirozený a zcela evidentní předěl. Objasnili jsme si, že v postavení mužů a žen coby autorů je jeden zřetelný rozdíl: nezávisle na době a kultuře se ženy vždycky musely prosazovat v prostředí větší či menší mužské nevraživosti a předpojatosti. Z toho důvodu jsem vyslovila tezi, že řadu znaků a kvalit, které v literatuře psané ženami nacházíme, je nejlépe posuzovat z hlediska estetiky opozice. Kromě toho jakýkoli pokus autora nebo autorky promítnout své subjektivní prožívání genderové identity do formy či obsahu literárního díla obnáší bezpočet obtíží a rozporů. Spousta autorek se kategoricky staví proti tomu, aby byla jejich díla řazena do „literatury psané ženami“, a trvá na tom, že jejich tvůrčí představivost přesahuje čistě ženský úhel pohledu. Básnířka Anne Stevensonová například není „přesvědčena, že k tomu, aby ženy popsaly svou ženskou zkušenost, potřebují svůj vlastní ženský jazyk [...] Dobrý autor by měl mít bisexuální nebo transsexuální představivost“.¹⁾ Podobně i někteří muži spisovatelé tvrdí, že v jejich dílech promlouvá ženskost. Snad nejvýstižnějším a nejslavnějším prohlášením tohoto druhu je Flaubertovo ztotožnění se s vlastní hrdinkou: „Paní Bovaryová jsem já.“ K těmto komplikacím přistupuje ještě

1) Stevensonová, „Writing as a Woman“, in Jacobusová (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, s. 174. Stevensonová dále píše: „Ať už na to máme názor jakýkoli, ženy i muži píšící na Západě na konci dvacátého století sdílejí totéž vědomí. Jeho odrazem, či dokonce definicí je jejich jazyk.“

vysoký počet žen, které píšou romantickou prózu v souladu s konvenčními ideály ženskosti a mužskosti a k těmto ideálům se také energicky hlásí. Je zřejmé, že pokud se máme zabývat psaním ve vztahu k otázkám genderu, budeme muset genderovou identitu chápat složitěji než na základě automatického předpokladu, že příslušnost k ženskému pohlaví zaručuje ženské vnímání. Už jenom představa, že se shodneme na tom, co „ženské vnímání“ obnáší, je dosti odvážná.

Feminismus se velmi brání spojování jakýchkoli vlastností kulturně hodnocených jako ženské s ženskou biologii. Jak jsme řekli v první části knihy, biologický esencialismus představuje geologické podloží převážné části tradičního nazírání na ženy: slouží jak k jejich snižování, tak k jejich idealizaci, ale vždy ospravedlňuje status quo stávajících mocenských struktur. Ženské atributy „přirozené“ vysvětlené biologii se mění v osud: co je vrozeno, musí být trpěno, protože to nelze změnit. Čistě sociologická vysvětlení genderu jako výsledku diktátu sociální výchovy však nejsou coby teorie identity spojené se sexualitou dostatečně přesvědčivá ani komplexní.²⁾ Selhávají, pokud jde o neoddělitelnost genderu od subjektivního „vnitřního“ prožívání sebe sama, jak jej zná většina lidí. Nedokáží uspokojivě vysvětlit ani podobně silný pocit většiny lidí, že jejich sexualitu nelze úhledně rozčlenit na jednoduché protiklady mužského a ženského. A konečně sociální teorie genderu pracující s pojmy jako sociální výchova a modely rolí nemají vysvětlení ani pro skutečnost, že patriarchální konfigurace byt v rozdílných kulturách nabývají nejrůznějších forem, jsou zcela všeobecným jevem, ani pro jejich schopnost přizpůsobovat se a přežít ostatní jinak sociálně revoluční změny. Feudalismus sice ustoupil kapitalismu, ale patriarchální moc se znovu zabydlila v nových strukturách a institucích.

Z těchto důvodů se řada feministek přiklonila k teoriím psychoanalytické povahy, které mechanismus vzniku našeho subjektivního vnímání vlastní genderové identity vysvětlují zatím nejpersvědčivěji. Tento „obrat“ k psychoanalýze se neobešel bez

2) Významnou teorii využívající spojení sociologie a psychoanalýzy k vysvětlení genderové identity na základě ženské mateřské role v protikladu role čistě reprodukční předkládá kniha Nancy Chodorowové, *The Reproduction of Mothering*. Chodorowová vyslovuje názor, že genderové identity lze změnit, ujmou-li se muži stejně jako ženy „mateřské role“.

značné neochoty, podezření a vzdoru, které v nezanedbatelné podobě stále přetrvávají. V *Sexuální politice* (1970) Kate Millettové vystupoval Sigmund Freud v roli propagátora reakční teorie sexuality, která má potvrdit a udržet dominantní postavení mužů a nordinovat ženám vrozené podřadné postavení. Polemika Kate Millettové měla takový úspěch, že řada feministek, zejména ve Spojených státech, na Freuda pohlížela jednoduše jako na nepřítele, kterému je potřeba vzdorovat na všech frontách. Prvním pokusem o překonání této nevraživosti byla *Psychoanalýza a feminismus* (1974) Juliet Mitchellové: „Větší část feministického hnutí ve Freudovi spatřovala nepřítele. Má se za to, že psychoanalýza o ženách tvrdí, že nedosahují kvalit mužů a že skutečné ženskosti lze dosáhnout jedině v roli manželky a matky [...], ale v této knize chci předložit tezi, že zavržení psychoanalýzy a Freudova díla má pro feminismus neblaze osudné důsledky. Ať už byla psychoanalýza používána jakkoli, tato teorie patriarchální společnost nijak nedoporučuje, ale analyzuje ji. Chceme-li útlak žen pochopit a zpochybnit, nemůžeme si ji dovolit přehlížet.“³⁾ Otázka, na kterou Juliet Mitchellová upozorňuje, tedy zda by freudovská teorie a psychoanalýza měly obecně být chápány jako deskripce nebo preskripce patriarchálních struktur, je i nadále jádrem diskuse o psychoanalýze a feminismu.

V počátcích své akademické kariéry tíhla Juliet Mitchellová k anglické marxistické tradici, která je dosud významným prvkem britského feminismu oproti americkému, přiklánějícímu se spíše k tradici individualismu. Nechala se silně ovlivnit novými intelektuálními proudy původem z Francie konce šedesátých a počátku sedmdesátých let, zvláště spojením marxismu, psychoanalýzy a feminismu vytvořeným radikální ženskou skupinou známou pod názvem „Psychoanalyse et Politique“, obvykle zkracovaným na „Psych et Po“.⁴⁾ Z toho, co bylo napsáno o feministické literární kritice a teorii, by se mohlo zdát, že americký feminismus na jedné straně a francouzský feminismus na straně druhé proti sobě stojí v poměrně nevraživé opozici. Třebaže jsou mezi nimi, jak bychom asi očekávali, výrazné rozdíly co do kulturní orientace, podobný

3) Mitchellová, *Psychoanalysis and Feminism*, s. xv.

4) Různá francouzská feministická uskupení v sedmdesátých letech včetně „Psych et Po“ viz Marksová — de Courtivronová (eds.), *New French Feminisms*, s. 28–38; Jouveová, *White Woman Speaks with Forked Tongue*, s. 61–69.

názor se vystavuje riziku přílišného zjednodušení.⁵⁾ Mezi americkým a francouzským feminismem od počátku existuje tradice vzájemného vlivu a ani v jedné z obou zemí nevládne žádná monolitická národní verze feminismu. Předmětem diskuse je tu naopak množství různých přístupů k feminizmu. Musíme však podotknout, že francouzský feminizmus je silně ovlivněn spekulativní intelektuální povahou francouzské akademické kultury, a proto se budeme v jednotlivých kapitolách druhé části knihy věnovat složitým teoretickým koncepcím.

SIGMUND FREUD

Vliv Freudova díla o sexualitě je tak velký, že porozumění současnému feministickému myšlení není bez jisté znalosti jeho prací ani možné. Podle Juliet Mitchellové mají pro feminizmus význam zejména dva aspekty freudovské teorie: jeho interpretace sexuality jako sociálního konstruktu, nikoli biologické danosti, a jeho teorie podvědomí. Freudovým nejradikálnějším a pro mnohé jeho současníky i nejskandálnějším tvrzením byla jeho teze, že sexualita není vrozeným a až do puberty latentním instinktem, ale že děti se rodí bisexuální a, jeho slovy, „polymorfně perverzní“. Jinak řečeno, Freud tvrdí, že sexualita odvíjejší se v rámci existujících genderů není biologickým pudem, který se „normálně“ vyvíjí jako reakce na potřeby heterosexuální reprodukce a zajišťuje, že muže přitahují ženy a naopak. Juliet Mitchellová dále uvádí, že Freud „zjistil, že cesta, jíž „normální“ sexualita dospěla k své podobě, než se konečně, a i pak pouze nejistě ustavila, byla dlouhá a křivolaká [...] při vstupu do společnosti lidí musíme projít úkolem spočívajícím ve vyhranění se [tj. v přechodu od bisexualy k orientaci na jedno pohlaví] a příklonu k „normálnosti“.“⁶⁾ Tento aspekt freudovské teorie má pro ženy nepochybně naprosto největší význam. Podle Freuda se rodíme biologicky utváření jako ženy či muži, ale bez odpovídající typizované ženské či mužské genderové identity. Jako nemluvnata jsme nejprve bisexuální a naše erotické prožívání je polymorfní, neomezené na žádnou konkrétní tělesnou oblast. Atributy toho, co je pokládáno za „normální“ ženskou nebo

5) Tyto názory pravděpodobně souvisejí s nadměrně zjednodušující argumentací Toril Moiové v *Sexual/Textual Politics*.

6) Mitchellová, *Psychoanalysis and Feminism*, s. 17.

mužskou sexualitu, nejsou v žádném případě přirozené nebo vrozené, ale jsou bolestně konstruovány v procesu interakce dítěte se sociálním okolím. Naše subjektivní genderová identita naprosto není neměnná, ale naopak je křehká a nestabilní.

Právě Freudův popis „křivolaké“ cesty od bisexualy nemluvnat k dospělé genderové identitě je z hlediska feminismu diskutabilní. Jádrem mechanismu tohoto psychického procesu je podle Freuda koncept kastrace. První bezvýhradnou láskou je pro novorozence mužského i ženského pohlaví matka. V tomto nejranějším, předoidipovském stadiu života dítě nemá vědomí žádné tělesné ani psychické identity. Tělo matky prožívá jako prodloužení svého vlastního těla, jako kontinuum autoerotické rozkoše a plnosti. Proto je také sexualita dítěte pasivní a aktivní současně. Jako součást této všeobjímající jednoty by dítě nikdy nemohlo získat vědomí vlastní identity. Subjektivita musí být konstruována ve vztahu k objektivnímu světu: mám-li si uvědomovat vlastní „já“, musím vnímat odlišnou „jinakost“. Je tedy zapotřebí nějakého mechanismu, který by dítě od jeho narcistické první lásky násilím oddělil.

Podle Freuda řeší tento problém oídipovský komplex. Chlapci zjistí, že ne všichni lidé mají penis, což u nich vede k traumatickým obavám z kastrace otcem jako trestu za incestní touhu po těle matky. Pod tlakem těchto kastrálních představ chlapec zakázanou touhu potlačí a identifikuje se s otcem coby osobou zastupující autoritu a zákony morálky. Tím syn přijímá dědictví otců: až bude stejně velký jako otec, snad také bude mít svou vlastní ženu a právo ji vlastnit. Podle Freuda je takováto identifikace s otcem řešením oídipovského komplexu u chlapců. Jejím prostřednictvím si konstruují aktivní mužskou identitu a mohou dál toužit po sexuálním protějšku opačného pohlaví.

U děvčátek je tento problém, jak Freud přiznával, ještě složitější. Zjišťují totiž, že už byla „kastrována“, že nemají penis. Podle Freuda je to traumatické uvědomění si vlastní nedostačivosti: „Její úsudek a rozhodnutí jsou věcí okamžiku. Viděla to, ví, že to nemá, a chce to.“⁷⁾ Podle Freuda malá dívenka viní matku z toho, že na ni uvalila tuto fyzickou méněcennost, a když zjistí, že i matka byla „kastrována“, přesune svou prvotní lásku z matky coby objektu na

7) Sigmund Freud, „Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes“ [1925], in *On Sexuality*, s. 336. Tento svazek obsahuje většinu Freudových klíčových textů o sexualitě.

otce. Tím, že si přeje získat od otce jako náhražku penisu dítě, přijímá „normální“ pasivní ženskou sexualitu. Tuto závěrečnou fázi nahrazení aktivní sexuality pasivitou Freud spojuje s přechodem od klitorické erotiky, kdy klitoris je jakýmsi miniaturním penisem, k vagině coby lokalizaci dospělého ženského orgasmu. Přestože dívka matku zavrhně jako podřadnou bytost, i nadále se s ní identifikuje jako s rivalkou v boji o lásku otce. Proto, tvrdí Freud, žena neustále trpí „narcistickou ranou, jakousi jizvou, pocitem podřadnosti“.⁸⁾

Spousta žen v první reakci na tyto teze buďto propukne v ironický smích, nebo vybuchne vztekem. Neměli bychom však zapomínat na tvrzení Juliet Mitchellové, že to, co nám zde Freud předkládá, je interpretace psychického mechanismu struktury patriarchy, nikoli její obhajoba. Cílem jejího velmi podrobného popisu Freudova díla je ukázat jeho vlastní nerozhodnost v užívání pojmů jako „pasivita“ a „aktivita“ a to, že i Freud sám si byl vědom jejich neoddělitelnosti od konvenčních představ o genderu. Freud také přiznává, že u obou pohlaví nalezneme „směsíci charakterových vlastností [...] patřících opačnému pohlaví“.⁹⁾ Pro feminismus je v jeho teorii podstatné kategorické tvrzení, že „ženskost“ a „mužskost“ nemají biologický základ, ale jsou konstruovány pomocí vztahů v rodině dítěte. Proto lze jeho popis oidipovského boje a jeho rozřešení číst nikoli jako preskripci, ale jako deskripci sociálněpsychického procesu reprodukce mocenských vztahů patriarchální autority symbolizovaných otcem v každé nové generaci při konstrukci subjektivní představy vlastního já. Pouze pochopíme-li tento proces, tvrdí Juliet Mitchellová, dokážeme začít nacházet způsoby, jak čelit mechanismu internalizovaného útlaku a jak jej rozrušit.

Potlačení polymorfní touhy u dítěte v oidipovském stadiu, zvláště incestní touhy po matce, vytváří základ nevědomí. Přijetím zákona otce dítě uznává platnost tzv. „principu reality“, jak jej Freud nazývá, tedy přistupuje na nutnost přizpůsobit se a pozměnit své libidinózní pudy tak, aby v reálném světě našlo (často nepřímé) způsoby, jak je uspokojit. V tomto stadiu je také zvnitřněna autorita otce, která se stává superegem a funguje jako vnitřní síla prosazující sociální a morální zákazy. Kromě těchto omezujících

8) Tamtéž, s. 337.

9) Tamtéž, s. 142.

kódů je však nevědomí nadále ovládáno prvotní touhou a bisexuálními pudy. Pokud není nevědomá touha usměrněna principem reality, strukturuje ji obrazotvornost a představy nesoucí silný libidinózní náboj. Nevědomí tak navždy zůstává potenciálně rozvratnou silou skrývajícím se za naší vědomou genderovou identitou.

Práce se sny Freudovi umožnila odhalit dva prvotní mechanismy, jejichž prostřednictvím nevědomí uspořádává v něm obsažené představy a pokouší se najít způsoby, jak se zbavit potlačené libidinózní energie a současně se vyhnout cenzuře superega. Prvním z nich je proces *zhuštění*, kdy se jedna představa nebo obraz v nevědomí stávají jakýmsi průsečíkem celého shluku asociovaných pocitů, potlačených prvotních vzpomínek a touhy. Zvláště ve snech jeden obraz, slovo nebo zvuk mohou pomoci takové kondenzace probudit celou škálu potlačených přání, emocí a myšlenek. Druhým mechanismem nevědomí je mechanismus *přesunu*, kdy je libidinózní energie spojená s konkrétní nevědomou touhou prostřednictvím řetězce zdánlivě neškodných představ a myšlenek přesunuta, takže může proniknout hradbou cenzury. Pojmy *zhuštění* a *přesun* jsou přínosem i pro literární kritiku, jelikož nápadně podobně se často chová i jazyk poezie.

Dvě hlavní metafory „růže“ a „červa“ v básni Williama Blakea „Nemocná růže“ můžeme například interpretovat jako způsob, jak se vyhnout explicitnímu pojmenování zakázaných témat. Metafora „růže“ navíc funguje převážně jako zhuštění různých významů a pocitů, zatímco proměnlivější metafora „červa“ přechází od změny ke změně.

Ó růže, to ten červ!
Ten neviditelný,
co vylétá jen
za bouře a tmy,

už si tě našel,
a kde spíš, ví:
A temnou láskou tě
skrytě umoří.¹⁰⁾

Nelze si nevšimnout, že zdánlivá témata básně, nemocná růže a neviditelný červ, hrají roli metaforických substitutů nepříteli

10) Blake, *Napíšu verše kytkám na listy*, „Červ v růži“, Praha, Paseka 1966, přel. Z. Hron.

zamaskovaného popisu tělesné lásky, případně ženských a mužských genitálií. Falický symbol červa už sám o sobě naznačuje, že růží ohrožuje mužská sexualita, ale pocit hrozby v nás nevyvolává ani tak metafora červa, jako spíš její *přesun* prostřednictvím sledu obrazů, které její význam problematizují, znepřehledňují a dodávají mu na nepostižitelnosti. Asociovat přídatné jméno „neviditelný“ s „červem“ je obtížné. Pak se metafora posouvá k „co vylétá jen za bouře a tmy“, kde se implikuje představa tmy a čehosi nehmotného. (Namítnete, že červi nelétají?) Červ létá „za bouře“ — temnota je tu spojena s asociací bolesti a násilí — a přesto mu jeho moc nebo zrak umožňují vyhledat intimní místo, kde spí růže, kde opět působí „temně“ a destruktivně. Báseň však na nás nejsilněji působí díky použitému *zhuštění*. Metafora nemocné růže v sobě nese intenzivní potlačené emoce. Jejím prostřednictvím se nám současně evokují ženská sexualita, smyslnost tělesné lásky, ženské pohlavní orgány a bohatství a krása skutečné růže, ale chápeme ji i jako narážku na přesládlý pach nemoci, rozkladu a snad i hříchu, či strach ze smrti tušený v hlubinách ženského těla. Báseň si neklade za cíl tyto protikladné představy racionálně řešit, ale kondenzuje je do jediné intenzivní metafory nemocné růže.

Žádná báseň přirozeně není čistým výplodem nevědomí; jsou to vysoce uspořádané, pečlivě sestrojené struktury sestávající ze slov. Přesto doufám, že nám Blakeova báseň může pomoci zachytit potenciální schopnost procesů *přesunu* a *zhuštění* vytvářet a uvolňovat intenzivní libidinózní síly nevědomí a dávat jim průchod. Právě existence těchto anarchických nevědomých energií a nevyzpytatelnost a rozkladnost jejich působení s cílem vymknout se vědomé kontrole svědčí o tom, jak nejisté je udržování stabilní jednotné genderové identity. V tomto smyslu je „já“ vždy mnohostí sil sdružených pod jednotným jménem: „já“, „žena“, „muž“.

Feminismus vítá nestabilitu naší vědomé genderové identity ve freudovské teorii sexuality. Uvedená interpretace se však nakonec bohužel stejně spoléhá na biologický rozdíl — či spíše biologickou nerovnost. Mechanismem, který dítě žene vstříc sociální identitě, je penis a podřízené postavení žen ve společenském řádu přímo souvisí s tím, že tento orgán postrádají. Čteme-li Freuda, je těžké vyhnout se závěru, že právě toto pro něj byl determinující faktor sexuálních vztahů: že ženy nemají penis, má za následek jejich neustávající podřízenost mužům.

Právě z tohoto důvodu feministky usilující o psychoanalytické vysvětlení genderové subjektivity sáhly po díle Jacquese Lacana. Lacan je pro feministickou literární vědu významný tím, že Freudovy myšlenky převádí do teorie jazyka. Lacan oidipovské stádium spojuje se vstupem dítěte do systému jazyka, který nám podle něj propůjčuje sociální a genderovou identitu. Poznáváme se pouze v protikladech, které máme k dispozici (například chlapec — dívka). Pro Lacana má tudíž sociální identita vždy povahu iluze — je to omezující jednotný význam vnucený skutečné mnohočetnosti našeho bytí. Protože jazyk nás takto podrobuje (angl. „subjects“) svému zákonu, pojem „subjekt“ se v tomto myšlenkovém rámci používá především jako označení pro „jednotlivce“. Lacanova dílo je proslulé svou složitostí. Možná se tedy rozhodnete následující kapitoly zatím přeskočit a pokračovat četbou páté a šesté kapitoly. Feministické myšlenky v nich obsažené lze číst i samostatně, přestože Cixousová, Irigarayová i Kristevová ve svém díle reagovaly na Lacana.

JACQUES LACAN

Třebaže Juliet Mitchellová v *Psychoanalýze a feminismu* navenek bránila Freuda, její knihu zřetelně ovlivnily myšlenky Jacquese Lacana. Není to nijak překvapivé, neboť radikální francouzské feministky z „Psych et Po“ se lacanovské filozofii intenzivně věnovaly, třebaže jejich vzájemný vztah byl často bojovné povahy. Lacanovým hlavním přínosem je nový pohled na Freudovy myšlenky prizmatem intenzivního zájmu o jazyk, kolem nějž se ve Francii během posledních tří desetiletí soustředila převážná část intelektuálního života. V knize *Jacques Lacan: Feministický úvod* vysvětluje Elizabeth Groszová přitažlivost Lacanova díla následovně: „Jeho interpretace zdůrazňuje Freudovu originalitu a rozvratnost a pomáhá psychoanalýzu rehabilitovat v očích feminismu, čímž umožňuje, aby byla použita jako model k vysvětlení sociálních a politických vztahů. Lacana lze použít k vysvětlení proslulých pojmů, například ženské ‚kastrace‘ nebo ‚závislosti penisu‘, prostředky sociální historie a lingvistiky, tj. prostředky politicky přijatelnějšími než Freudův biologismus.“¹¹⁾

11) Groszová, *Jacques Lacan*, s. 9.

Lacanův názor na jazyk se odvíjí od strukturální lingvistiky Ferdinanda de Saussura, jehož práce na počátku dvacátého století vyvolaly intenzivní zájem o jazyk v celé škále oborů lidského zkoumání.¹²⁾ Saussurovi šlo o to pochopit, jak jazyk jako systematická struktura znaků produkuje význam. Všechny znaky podle něj sestávají ze dvou aspektů: označujícího a označovaného, signifikantu a signifikátu. Každý znak se skládá z vizuální nebo zvukové složky (signifikant) a s ní spojené myšlenky, obrazu nebo konceptu (signifikát). Vizuální signifikanty „p“, „e“, „s“ nebo jejich fonetické (zvukové) ekvivalenty vyvolávají u českých mluvčích představu označovaného konceptu malého domácího zvířete, pro něž je typický štěkot. Saussure upozorňuje, že mezi znaky (slovy) a objekty reálného světa, které zastupují (referenty), není žádný přirozený nebo nutný vztah. Spojení znaku (slova) a referentu (objektu) je celkem nahodilé, a proto znaky „pes“, „dog“, „chien“ a „Hund“ odkazují ke stejnému referentu – pobíhajícímu štěkajícímu zvířeti vrtícímu ocasem. Kdyby mezi znaky a referenty byl nutný či inherentní vztah, na celém světě by k jednomu referentu patřil vždy jediný znak.

Odtud vyplývá jedno převratné zjištění: svět reality a svět jazyka jsou navzájem odděleny propastí. Realita nedodává jazyku smyslu, naopak právě náš jazykový systém je prostředek, kterým se ve světě dobíráme smyslu. Zkušenostní kontinuum pokrýváme souřadnicovou sítí znaků, jejichž význam je produkován jejich vzájemnými strukturálními vztahy v této síti. Pojem „malý“ má například význam pouze v diferenčním vztahu k „velký“ a podobně na vztahu vzájemného protikladu závisejí i znaky „východ“ a „západ“ nebo „dobrý“ a „špatný“. Méně zřejmé už je, že „žlutá“ má význam pouze jako něco, co není modré, zelené, oranžové atd. Ve zvukové a významové rovině se jazyk chová výhradně jako diferenční struktura. Význam slov nespočívá v nějaké konkrétní vnitřně dané vlastnosti každého z nich, ale v jejich odlišnosti od ostatních slov. Už nyní upozorníme na to, že produkce významu prostřednictvím situování znaků v signifikační diferenční struktuře tvoří jádro Lacanovy teorie sociální identity.

12) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique generale* (Paříž 1916), (1974). *Kurs obecné lingvistiky*, přel. J. Čermák, Praha 1989. Užitečné úvody do Saussura viz Hawkes, *Structuralism and Semiotics*. (*Strukturalismus a sémiotika*, přel. O. Trávníčková, Brno, Host 1999); Jefferson — Robey (eds.), *Modern Literary Theory*; Selden, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*.

Než však obrátíme pozornost k Lacanovým myšlenkám, nebude od věci, když si poznamenejme, že význam je produkován opozicemi či rozdíly, upevníme pomocí názorné ukázky z básně od Maya Angelouové „Pták v kleci“. Odhalit binární opozici (dvojici protikladných pojmů), na jejímž základě je báseň strukturována, není nijak obtížné, ale všimněme si, jak je v básni vyjádřena námi právě uvedená myšlenka, že význam je odvozen od rozdílů či rozdíly produkován.

Volný pták poskakuje
větru na zádech
a nechá se unášet potokem
dokud jej nese proud
a křídlo si omočí
v oranžových slunečních paprscích
a směle si přivlastňuje oblohu.

Ale pták který chodí
po úzké kleci
sotva kdy vidí
skrz mříž zlosti
křídla má přistřižená a
nohy svázané
a tak otevře zobák a zpívá.

Pták v kleci zpívá
hlasem z něhož mrazí
o věcech nepoznaných
které touze schází
a jeho píseň se nese
po větru světle vodě
protože pták v kleci
zpívá o svobodě.¹³⁾

Je zřejmé, že báseň „Pták v kleci“ je založena na binární opozici svobody a uvěznění. Prostor, pohyb a otevřenost zachycené v první sloce jsou zitenzivně kontrastem omezeného pohybu, uzavřenosti a vězení ve druhé a třetí sloce, jejichž palčivost zároveň samy stupňují. Maya Angelouová však v básni současně říká, že ačkoli pták, který nepoznal klec, prožívá svobodu naplno („poskakuje“ a „plyne“), nedokáže ji konceptualizovat. Pouze pták uvězněný v kleci zná význam svobody, protože ji prožívá jako rozdíl či absenci. Jedině pták v kleci dokáže svobodu konceptualizovat, „zpívat o svobodě“.

13) Angelouová, *And Still I Rise*, s. 72.

Vraťme se nyní k Lacanovi a věnujme se nejprve interpretaci prvního předoidipovského stadia raného dětství, stadia narcistické identifikace s tělem matky. Lacan toto stadium přejmenovává na „imaginárno“ (*the Imaginary*), čímž zdůrazňuje nereálný charakter vztahu dítěte ke světu kolem něj před osvojením si jazyka, získáním představy o sobě či ustoupením požadavku principu reality. V diskusi tohoto stadia Lacan dále rozvíjí Freudovy teze o tom, jak nesmírně obtížného a riskantního úkolu se dítě musí zhostit, když si buduje představu o sobě samém. Jak k oddělení vlastního já od matky, nutnému k vnímání rozlišitelné identity vůbec, u dítěte dochází? Lacan tvrdí, že tento dlouhý proces začíná takzvanou „fází zrcadlení“ (*the mirror stage*), nastupující někdy kolem šestého měsíce.¹⁴ Během této fáze dítě získává imaginární představu o sobě jako potenciálně samostatné jednolitě bytosti. Jde o intelektuální a vizuální chápání sebe sama jako zrcadlového obrazu, které mohlo vzniknout prostřednictvím skutečného zrcadlového obrazu nebo odrazu v matčiných očích nebo dokonce jako obraz sebe sama promítnutý do jiného malého dítěte.

Je to však vždy poznání nedokonalé, protože vztah dítěte ke světu je dosud imaginativní, fantazijní. Dítě tento obraz sebe sama odívá do narcistické touhy a toužebných projekcí vlastní dokonalosti a všemocnosti. To vše je v příkrém rozporu s jeho skutečnou naprostou fyzickou závislostí na matce a úplnou absencí koordinované motoriky. Výsledkem identifikace prostřednictvím zrcadlení je imaginární obraz sebe sama, otevírající možnosti utvoření pozdější sociální identity. Je draze zaplacen: ideální imaginární identita a skutečné „já“, které vnímalo promítnutý zrcadlový ideál, jsou v příkrém rozporu. Podle Lacana je tedy subjektivní identita od prvních náznaků konstruována na základě preludu, který nazývá ideální ego. Toto imaginární „já“ obklopené narcistickou touhou se jako přízrak zabydluje v nevědomí coby sen o jednotě a soběstačnosti „já“. Za tímto preludem „pravého“, „autentického“ „já“ se pak celý život ženeme a hledáme, ale nenacházíme jej v řetězci dislokovaných projekcí kulturních ideálů, jako jsou hodné holčičky, neohrožení hoši, supermatky, podnikaví muži, sexuální idoly. Identita je podle Lacana sledem dislokací touhy směřujících k opětovnému splnutí s imaginárním narcistickým ideálním egem.

14) Lacan, „The Mirror Stage as Formative of the Function of the I“, in *Ecrits*, s. 1–7.

Tento proces konstrukce vlastní sociální identity, započatý ve stadiu zrcadlení, se naplňuje až rozřešením oidipovské krize. Podle Freuda strach z kastrace přinutí dítě podříditi se principu reality, a tak vstoupit do sociálního řádu. Podle Lacana k tomu nutně dochází současně se vstupem dítěte do systému jazyka, jelikož, jak plyne ze saussurovské lingvistiky, právě souřadnicový systém jazyka vnáší řád do toho, co by jinak bylo jen nediferencovaným proudem zkušenosti. Víme jen to, co dokážeme reprezentovat (vyjádřit symboly), a proto Lacan o jazyce hovoří jako o „symbolickém řádu“. Pojem „symbolický řád“ označuje úhrn našich významových struktur.

Dokud dítě zůstává uzavřeno v jednotě s matkou, všechny jeho potřeby jsou uspokojeny, takže nemá potřebu řeči. Potřeba slov se rodí z deprivace a jediné ztráty matky požene dítě vstříc jazyku, aby mohlo (v symbolech) požadovat to, co už mu nepatří. Dokud je řád matky součástí světa totožného s ním samým, nemá potřebu o ně žádat. Slova nám umožňují reprezentovat nepřítomné objekty. Strach z kastrace ztělesněný autoritou otce odděluje dítě od těla matky a vyvolává absenci nutící dítě vyjádřit své potřeby, pudí je směrem k symbolickému řádu. Proto je jazyk podle Lacana založen na absenci či ztrátě. Lacan tvrdí, že označujícím této absence je falus, symbolizující zákon otce, který vedl ke ztrátě matky (a nazývá jej transcendentní signifikant). Jazyk je tedy Zákon Otce: v lingvistickém systému je naše sociální a genderová identita vždy již strukturována. Jazyk nás „očekává“, ještě než se narodíme, říká Lacan, už před narozením máme v jeho diferenčním souřadnicovém systému svou pozici jako „syn“ nebo „dcera“, „chlapec“ nebo „dívka“ atd. Vstupem do symbolického řádu se ocitáme v restriktivní a represivní subjektivní pozici, respektive pozici subjektu v rámci významové struktury kódující patriarchální zákon.

Podle Lacana se vstupem do jazyka zakládá existence nevědomí. Falická autorita potlačuje touhu po matce spolu se všemi anarchickými libidinózními perversitami předoidipovské fáze. Jazyk se stává prostředkem k přeměrování zakázané touhy na uskutečnitelné sociální cíle, ale v tomto smyslu také naše slova vždy nespřímně pojmenovávají, co chceme. To, co skutečně chceme a po čem toužíme, je od tohoto okamžiku tabu. Trhlinou v naší řeči mezi tím, co říkáme, a tím, co nelze nebo nesmí být pojmenováno, proudí nevědomá touha. Lacan tuto trhlinu či průrvu dává do

souvislosti se saussurovským dělením znaku (slova) na označující a označované. Upozorňuje, že označující klouže po řadě označovaných, což vysvětluje Freudovy prvotní mechanismy zhuštění a přesunu z hlediska lingvistiky. O básni „Nemocná růže“ bychom například mohli říci, že označující „růže“ tu uvolňuje celý řetězec označovaných (významů). Pokud dítě nebo dospělý říká, co chce, pojmenovává některý objekt, jenž je součástí sociálního řádu, zatímco nevědomá touha o svůj objekt (předoidipovské tělo matky) již přišla, takže nemůže být uspokojena. Proto také význam slov (přesněji bychom měli mluvit o označujících) nikdy není stálý ani jednotný; jejich významy (označovaná) se bez ustání smekají po nekonečném sledu dislokací. Říkám-li „já“, kromě zdánlivě soudržné sociální identity, již znám a kterou se označuji, tímto znakem vyjadřuji také anarchický, neurčitý řetězec touhy, své nevědomí.

Demonstrujeme si některé z těchto teoretických myšlenek na příkladu z literatury. Při psaní románu *K majáku* Virginii Woolfovou téměř nepochybně ovlivnila její znalost freudovské psychoanalýzy a v mnohém zde předjímá i Lacanovo jazykovědné zaměření. Úvodní strany románu zobrazují dvě ústřední postavy, pana a paní Ramsayovy, v oidipovském konfliktu s nejmladším synem Jamesem. James je dosud vázán předoidipovskou mateřskou imaginární fází, a tak nedovede „oddělovat jeden pocit od druhého“.¹⁵⁾ Ve svém světě ještě nemá pevně ustavenou diferenční souřadnou soustavu jazyka. Třebaže slova již používá k substituci realitických sociálních cílů — „výlet k majáku“ — za zakázané incestní touhy, předěl mezi označujícím a označovaným je pro tuto touhu dosud snadno proniknutelným rozhraním. Jamesův „výlet k majáku“ je velmi průhledným přesunem imaginárního incestního splynutí s matkou, stojícího nad principem reality a vždy jej přesahujícího. Proto jej matčina kladná odpověď na jeho vyslovené přání vypravit se k majáku okamžitě zaplaví „ohromnou radostí“. Matčinu slibu extatického naplnění se ale okamžitě postaví do cesty otcovský zákaz:

„Jenže,“ ozval se jeho otec a zvenčí přistoupil k oknu obývacího pokoje, „zítra nebude hezky.“

Mít po ruce skeru, pohrabáč nebo nějakou zbraň, která by se otci zafála do prsou a na místě by ho zabila, James by se jí byl chopil.¹⁶⁾

15) Woolfová, *K majáku*, Praha, Československý spisovatel 1965, přel. J. Fastrová.

16) Tamtéž, s. 7–8.

Virginia Woolfová v celém příběhu rozpracovává proti sobě stojící významové systémy, v nichž se pohybují pan a paní Ramsayovi, a ukazuje, jak moc a autorita náležejí pouze k diskursu nárokovatému panem Ramsayem. Mužský jazyk v textu neustále postuluje své výlučné vlastnictví „pravdy“, „rationality“, „fakt“ a „poznání“. Když se paní Ramsayová odváží tuto privilegovanou oblast zpochybnit tím, že se manžela zeptá, jak si může být tak jist, že druhý den bude pršet, napadá samotný základ patriarchálního řádu — jeho monopol na „pravdu“ a „poznání“. Příkrost odpovědi pana Ramsaye vypovídá o tom, jak vážný útok na tuto autoritu to byl.

Její hrozně nerozumná námitka, tak žensky pošetilá, ho navztekala. [...] ona si úplně navzdory faktům troufá dávat dětem naději na něco, co vůbec nepřichází v úvahu, čili lže. Dupl si na kamenném schůdku. „Dej pokoj, k dasu!“ okřikl ji.¹⁷⁾

Po větší část románu zůstává James spoután rivalskou nevraživostí vůči otci. Jeho oidipovský konflikt je rozřešen až na konci příběhu, kdy pan Ramsay Jamese a jeho sestru Cam vezme na výlet k majáku, a naplní tak synovu touhu. James se na cestu vydává v zlostné a odhodlané opozici vůči otci a ve vzpomínkách se vrací ke svému dětskému toužení po majáku jako symbolu svůdné touhy. „Tehdy byl maják stříbrný, zamlžená věž se žlutým okem, které se večer znenadání a polehoučku otvíralo.“ Teď, když se k němu blíží, „viděl [...] věž, strohou a strnou; viděl, že je černě a bíle pruhovaná; [...] Tak tohle je tedy ten maják? Ale i to druhé byl maják. Protože nic není jednoduše jen jedno a totéž. To druhé byl také maják“.¹⁸⁾

Virginia Woolfová tu zachytila, jak James intuitivně cítí dvojmyslnost jazyka ve službě nevědomí. Přestože je maják označením fyzického objektu v reálném světě, představuje současně jeho dlouho potlačovanou touhu po matce, respektive jinakosti. V tomto okamžiku cesty Jamese dosud přitahuje spíše imaginární maják se svým „okem“, které se „otvírá a zavírá“ a podobá se pulzující touze.¹⁹⁾ Na vrcholu plavby k majáku se však konečně identifikuje s otcem a novou orientací současně získává i jeho vztah k významu

17) Tamtéž, s. 31.

18) Tamtéž, s. 167–168.

19) Tamtéž, s. 168.

majáku. Dualita označujícího, kterou předtím vnímal, je opět potlačena a on v rámci symbolického řádu dospívá k jednotné, definované identitě tohoto objektu i svého „já“:

Takovýhle tedy je, pomyslí si James, ten maják, na který se člověk léta díval přes záliv; je to strohá věž na holé skále. Nezklamal ho. Naopak, shodoval se s nějakým rysem jeho vlastní povahy [...] Pohlédl na otce, zuřivě pohrouženého do čtení, nohy pevně stočené pod sedátkem. Tohle si přece uvědomují oba.²⁰⁾

Odynějška James jako dědic Zákona Otce zaujme své místo v symbolickém řádu a jeho jazyk bude potvrzením diskursu pravdy, nedvojznačných fakt a absolutizujícího poznání, neboť potlačí tušení označujícího klouzajícího tak, že „nic není jednoduše jen jedno a totéž“. Co říci o jeho sestře Cam? Je příznačné, že Virginia Woolfová neuvádí žádná její slova, která by zachycovala její vztah k symbolickému řádu. James se se symbolickým řádem může identifikovat skrze svou identifikaci s otcem, s falem. Podle Lacana u žen žádná podobná identifikace nepřichází v úvahu, zůstávají v jazyce a jazykem marginalizovány jednou provždy. Text Virginie Woolfové nasvědčuje témuž, protože paní Ramsayová tu nemá jiné jméno než to odvozené od manžela. V textu románu *K majáku* označující „Paní Ramsayová“, dokonce ještě výrazněji než „maják“, vystupuje jako bohatý kondenzát mnoha konotativních významů či mnoha označovaných. Přesto její jméno v sociálním světě románu denotuje pouze pozici vytvořenou řádem otců – je manželkou pana Ramsaye.

Dospěli jsme k závěru, který je pro ženy stejně nepříznivý jako závěr, k němuž dospěl Freud. Freud i Lacan zastávají názor, že gender je sociální konstrukt, nikoli vrozený osud. Lacan ještě důrazněji než Freud poukazuje na nestálost a provizorní povahu jakékoli subjektivní identity. Jeho teoretické závěry však ženy osvobozují od biologie, aby je vzápětí spoutaly jinou formou determinismu. Namísto chybějícího penisu u žen, majícího za následek jejich nevyhnutelně podřízené postavení, v Lacanově teorii totéž podrobení žen, před nímž není úniku, zajišťuje symbolický řád. Proces konstrukce sociální identity je procesem, jímž nám jazyk sám přiřazuje místo v Zákonu Otce. Lacan zdůrazňuje, že falus jako symbol či označující tohoto řádu nemá být ztotožňován se skutečným penisem, neboť je pouhým symbolem (matčiny)

20) Tamtéž, s. 182–183.

absence (*the maternal lack*), která je původem veškerého jazyka, a tedy i původem nás coby subjektů. Koncept kastrace, s nímž pojem absence souvisí, je však zřejmě odvozen od skutečného vlastnictví onoho mužského orgánu.

V následujících dvou kapitolách nastíním, jak se k Lacanovým tezím postavil feminismus, jak je zpochybnil a jak si je přisvojil. Připomeňme si však znovu, že teorie psychoanalýzy je spíše deskriptivního než preskriptivního charakteru. Je nesporné, že Lacanova interpretace marginalizace žen symbolickým řádem nám může pomoci pochopit pocity výrazného odcizení jazyku a kultury, které vyjádřilo už tolik žen. To může našim úvahám o jazyce a psaní žen pomoci, aniž bychom museli v plném rozsahu souhlasit s Lacanovým jazykovým determinismem. Báseň Sylvie Plathové „Kolos“ například vybízí, abychom ji četli jako rozšířenou metaforu marginalizace žen v tradici patriarchální kultury a jazyka. Ženský subjekt za textem (lyrické já) tu vyslovuje pocit marnosti nad svým vyloučením z obrovského a nesrozumitelného starobylého řádu. Jazyk a metaforika básně (tj. jazyk Sylvie Plathové) jsou však voleny tak, že z nich nutně zaznívá určitá neúcta, která údajně zoufalství a spoluvinu ženského lyrického já zpochybňují. Některé metafory a formulace sice vypovídají o odcizení ženy a svědčí o její touze po smíření a sounáležitosti se skupinou, ale najdeme tu i opačný jazyk a tón, které celou záležitost ukazují v posměšném a ironickém světle.

Kolos

Nikdy se mi tě nepodaří úplně poskládat,
složit, slepit a správně skloubit.
Z tvých obrovských rtů vychází
oslí hýkání, prasečí chrochtání a oplzlé kejhání.
Horší než chlívěk.

Možná si myslíš, že jsi zjevení,
hlásná trouba mrtvých, nějaký bůh či co.
Už třicet let se lopotím,
abych ti vylovila ten nános z úst.
Nejsem o nic chytřejší.

Pokrývám žebříčky plechovkami lepidla a kbelíky s lyzolem,
lezu jako mravenec ve smutku
přes zaplevelené lány tvého obočí,
abych opravila nedozrnlé lebeční pláty a očistila
lysé, bílé mohyly tvých očí.

Nad námi se klene modrá obloha
z Oresteie. Ó otče, tak sám a sám,
jsi pádný a dějinný jako Forum Romanum.
Na černém cypřišovém kopci si vybalím oběd.
Až k obzoru je zem posetá starou anarchií

tvých žlábkovaných kostí a akantových vlasů.
Na takovou ruinu by bylo zapotřebí
víc než jen úderu blesku.
Po nocích vysedávám v tvém širém
levém uchu, za větrem,

počítám červené hvězdy a ty švestkové.
Slunce ti vychází pod pilířem jazyka.
Druhem mých hodin je stín.
Už nečítám, kdy zaslechnu škrábat kýl
o prázdné kameny v přístavišti.²¹⁾

Báseň zcela nepochybně vyjadřuje nepatrnost jediné ženy proti obrovskému netečnému řádu, který ji vylučuje, rozpínajícímu se od klenby nebe až po čáru obzoru. Z básně vyčteme, že žena strávila celý život (třicet let) svědomitým, ale bezvýsledným úsilím porozumět záhadnému jazyku vycházejícímu z „obrovských rtů“ mužské autority, ale není „o nic chytřejší“. Přestože se celou dobu lopotně snažila „starou anarchii“ opravit a slepit, je jí poskytnut jen provizorní nocleh „za větrem“. Přestože zde zaznívá smířlivá touha po komunikaci a vztahu, Kolos je i přes svou zahánějící velikost hloupý a jeho jazyk není než „oslí hýkání“ a „prasečí chrochtání“. Kolos patří minulosti a je čas, aby žena přestala s jeho opravováním, aby hledala jiný svět, nečekala, až zaslechně „škrábat kýl / o prázdné kameny v přístavišti“. Ironická vyváženost básně vyvěrá právě z neobyčejné originality, s níž Sylvia Plathová dokáže dramaticky verbalizovat ženami prožívaný pocit bezmocnosti. Lyrické „já“ se cítí neúspěšné, ale Sylvia Plathová rozhodně uspěla. Báseň je dramatizací marginalizace žen v symbolickém řádu v lacanovském smyslu a současně jejím uměleckým popřením. Pro někoho možná trýznivý vztah žen k jazyku přesněji zachycuje závěrečný úryvek z Hélène Cixousové, jejímž dílem se budeme zabývat v páté kapitole.

Každá [žena] zakusila ta muka, když na ni přišla řada a ona měla začít mluvit; ten pocit, kdy se srdce rozbuší, div že se neutrhne, za-

21) Plathová, *Collected Poems*, s. 129.

kusila, co je to ztratit řeč, půdu, ztratit řeč pod nohama; tak velkou troufalostí, tak velkým přestupkem je pro ni skutečnost, že má promluvit – a řeknu dokonce: jen otevřít ústa – na veřejnosti. Zdvojeným utrpením; neboť i když se dopustí tohoto přestupku, její slova se téměř vždy propadají do hluchoty mužského ucha, které slyší v jazyce jen to, co promlouvá maskulínem.²²⁾

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Biologické interpretace genderu spojují ženský osud s ženským tělem, kdežto psychoanalytické teorie nabízejí dosud nejpřesvědčivější výklad genderu jako sociálního konstruktů, nikoli vrozeného atributu.
2. Významné Freudovo zjištění: rodíme se bisexuální; „mužskost“ a „ženskost“ jsou obtížně konstruovány a nikdy nejsou stabilní. První velkou láskou je pro obě pohlaví matka, kterou dítě vnímá jako součást tělesného kontinua, nikoli jako samostatnou bytost.
3. Oddělení od matky je nezbytným krokem pro získání vlastní identity. Strach z kastrace u chlapců vede k potlačení incestní touhy a k identifikaci s otcem. Toto „řešení“ oidipovského konfliktu je základem pro vytvoření chlapcovy „normální“ aktivní mužské identity.
4. Dívka „objevuje“, že byla „kastrována“, obviňuje z toho matku a místo k ní se přikloní k otci jakožto objektu lásky. Tak vzniká „normální“ pasivní ženská identita.
5. Druhým Freudovým zásadním objevem je nevědomí. Incestní touha a libidinózní pudy jsou v oidipovské fázi potlačeny, ale později vědomé cenzuře unikají prostřednictvím procesů „zhuštění“ a „přesunu“. Tyto nevědomé energie jsou příčinou neustálé vratkosti a nestability naší sociální genderové identity.
6. Lacan Freuda reinterpretuje ve světle strukturální lingvistiky, která jazyk chápe jako síť významů (diferenční strukturu) vnucenou zkušenostnímu kontinuu.
7. Lacan ve své teorii předpokládá existenci fáze „zrcadlení“, jíž začíná oddělení od matky: její podstatou je projekce narcistického obrazu vlastního „já“. Oddělení je dokončeno v oidipovské fázi, kdy se dítě učí jazyku a hledá žádoucí „já“ v sociálních ideálech nabízených významovým systémem.
8. Jazyk je vyjádřením falické autority zakazující incestní touhu po matce. Proto se ženy nikdy nemohou s jeho autoritou identifikovat a jejich vztah k jeho významovému řádu, symbolickému řádu, je vždy vztahem odcizení.

22) Cixousová, „Smích medúzy“, *Aspekt*, 2–3, Bratislava 1995, přel. H. Hájková, s. 14.

9. Oddělení od matky vytváří nevědomí „obývajících“ jazyk. Slova jsou „dvojaká“: pojmenovávají sociální cíle, ale současně z nich „promlouvá“ naše touha. „Já“ je sociální identita (nesprávně) pojmenovávající toužící podvědomí.

5. PSÁT JAKO ŽENA: HÉLÈNE CIXOUSOVÁ, LUCE IRIGARAYOVÁ A ÉCRITURE FÉMININE

V předcházející kapitole jsme viděli, že Freud a Lacan sice roztáli esencialistický uzel svazující genderovou identitu s biologickým pohlavím, ale to, co ženám jednou rukou nabízeli, jim druhou rukou vzali. Jakkoli je identita jako sociální konstrukt choulostivá (a podle Lacana je jakékoli pojetí vlastního „já“ jako koherentního celku iluzí), jakkoli je ošidná a roztržštěná, právě proces produkce sociální genderové identity podle něj nezrušitelně nastoluje strukturální podřízenost žen. Zatímco ženy vstupují do jazyka a učí se samy sebe pojmenovat, je jim přidělováno příslušné místo v sociálním významovém řádu.

Je-li tomu tak, proč se feminismus vůbec zaobírá mužskou teorií psychoanalýzy? Domnívám se, že to má své dobré důvody, jelikož zájem feminismu o psychoanalýzu přinesl některé obohacující originální pohledy na jazyk a konstrukci ženské identity. Jsou dva body, v nichž zastánci feminismu s Lacanovou filozofií polemizují a zpochybňují ji: jeho negativní pohled na ženskou subjektivitu a jeho koncepce jazyka jako totalizujícího a určujícího – symbolického – významového řádu. Právě skutečnost, že ústřední roli v této diskusi hraje jazyk, ji činí pro feministickou literární kritiku tak významnou. Snaha nalézt alternativu k patriarchátu vede zastánce feminismu zabývající se touto problematikou k soustředění na intenzivní předoidipovskou vazbu dítěte k matce namísto na oidipovský vztah se zakazujícím otcem, jemuž se věnují Freud a Lacan. Základnu pro alternativní jazykový řád se snaží nalézt v prvotním zážitku mateřské lásky, a konkurují tak falocentrismu Freudova a Lacanova výkladu symbolického řádu.

Hovořím zde o „zastáncích feminismu“, ale všechny tři teoretičky, jejichž odpověďmi na mužskou teorii psychoanalýzy se budu zabývat v této a následující kapitole, s pojmem „feminismus“ zacházejí obezřetně. Reakce na teorii psychoanalýzy dokonce i jen ve Francii jsou pestré, takže tím, že jsem se zaměřila na dílo Luce Irigarayové, Hélène Cixousové a Julie Kristevové, se nevyhnutně dopouštím zjednodušení.¹⁾

DEKONSTRUKCE SYMBOLICKÉHO ŘÁDU: IRIGARAYOVÁ A CIXOUSOVÁ

Radikální protest Luce Irigarayové proti psychoanalýze má dvojí cíl: odhalit mužskou ideologii nesmazatelně poznamenávající celý náš systém významů (symbolický řád) a konstruovat ženský významový řád, který by ženám umožnil konstrukci pozitivní sexuální identity. Aby dosáhla prvního z obou cílů, Irigarayová upozorňuje na takzvanou „logiku stejného“ (*logic of sameness*) uplatňující se ve všech dominantních diskurzech. Pojmem „logika stejného“ označuje skutečnost, že sociální realita zahrnující dvě genderově specifické entity (muže a ženu) neustále tíhne k jednomu a témuž: „Měřítkem všeho je muž.“ Teorie psychoanalýzy je jen jedním z dokladů tohoto jevu, ale pro její účely je to příklad užitečný – velmi zřetelně totiž vystihuje falocentrismus „logiky stejného“. Ve svém hlavním díle *Zrcadlo jiné ženy* (1974) Irigarayová v podrobném, často výrazně ironickém komentáři k Freudovým textům ukazuje, jak jeho teorie sexuality ve skutečnosti vychází jen z jednoho pohlaví. Freud zná jen maskulinitu a její absenci:

„Ženskost“ se tu zásadně popisuje jako deficit nebo atrofie [Freud chápe klitoris jako atrofovaný penis], jako protiklad k pohlaví, které jediné má monopol na hodnoty: k mužskému pohlaví. Odtud tedy ona příliš dobře zná „závist penisu“. Jak se můžeme smířit s myšlenkou, že celý sexuální vývoj ženy je určen tím, že nemá [...] mužský orgán, a tudíž po něm touží? Znamená to, že ženský sexuální vývoj nikdy nebude možné popsat ve vztahu k ženskému pohlaví samotnému? Všechny Freudovy teze popisující ženskou sexualitu přehlížejí skutečnost, že ženské pohlaví by snad mohlo mít svá vlastní „specifika“.²⁾

1) Dílo mnoha dalších francouzských feministek představuje antologie Marksová — de Courtivronová (eds.), *New French Feminisms*. Viz také Moiová (ed.), *French Feminist Thoughts*.

2) Irigarayová, *The Sex which is not One*, s. 69.

Irigarayová upozorňuje, že Freud se nikde nezabývá důsledky atrofie prsou u mužů. Jeho myšlení o pohlaví se odehrává výlučně v rámci mužského vnímání: je to logika stejného.

„Jako typický zastánce ‚ideologie‘, o níž naprosto nepochybuje, s jistotou tvrdí, že takzvaný mužský požitek ze sexu je paradigmatickým veškeréhožitku ze sexu.“³⁾ Jeho teorie ženskosti vytváří model ženské sexuality, jehož jedinou funkcí je potvrzení nadřazené povahy mužskosti. Jeho koncepce ženskosti proto není než prázdným zrcadlem odrážejícím přítomnost mužské sexuality. Protože první stadium dětství je bisexuální, Freud popisuje předoidipovskou dívku jako „malého muže“; myšlenka popisovat předoidipovského chlapce jako „malou ženu“ je mu však cizí. Dívčinu aktivní sexualitu v tomto stadiu označuje jako „maskulinní“, jinými slovy, sexualita je pro Freuda *a priori* maskulinní. Ženino odhalení vlastní „nedostatečnosti“ (*lack*) v psychoanalytickém diskursu funguje jako potvrzení a zhodnocení plnosti dané vlastnictvím falu a moci s ním spojené. V rámci této logiky stejného se ženě upírá jakákoli reprezentace, která by byla její přítomností, žena je pouze negací muže: „malý muž, kterým dívka je, se musí stát mužem bez jistých atributů.“⁴⁾ Irigarayová uznává, že Freud tyto myšlenky rozvíjí s odzbrojující otevřeností a že díky jeho přítomnosti je pro nás snadné rozpoznat logiku strukturující nejen psychoanalytický diskurs, ale i velkou část západního myšlení.

Irigarayová v *Zrcadle jiné ženy* tuto vše prostupující logiku stejného v historii vysledovává až k tradici filozofického myšlení počínající Platónem. Tato logika neustále redukuje dvě genderově specifické entity (muže a ženu) na jednu entitu a její negaci (muže a negaci muže), symbolicky A a negaci A (A—) vystupující místo logiky dvou různých, ale autonomních výrazů, např. A a B. V první dvojici se kladná hodnota připisuje pouze prvnímu z výrazů, význam druhého výrazu (A—) může být jedinečně amorfní, totiž to, co není A.⁵⁾ Velmi to připomíná tvrzení Simone de Beauvoirové v *Druhém pohlaví*, že „muž“ je vždy kladný pojem (norma), zatímco „žena“ tvoří „protějšek“ k tomuto kladnému mužství coby absolutnímu subjektu.⁶⁾ Logika stejného je v tradicích západního myšlení

3) Irigarayová, *The Speculum of the Other Woman*, s. 69.

4) Tamtéž, s. 27.

5) Zde jsem čerpala z Groszové, „Luce Irigaray and Sexual Difference“, in *Sexual Subversions*, s. 104–107.

6) De Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, Praha, Orbis 1966, přel. J. Kosto-hryz a dr. H. Uhlířová, s. 9–10.

natolik všudypřítomná, že Irigarayová o naší kultuře mluví jako o homosexuální, založené na výlučném upřednostňování muže jako normy: „Tato dominance filozofického logosu pramení všeobecně z jeho schopnosti *redukovat všechny ostatní na ekonomii Stejněho* [...] z jeho schopnosti *vymýcovat rozdíly mezi pohlavími* v systémech, které sebeprezentují ‚maskulinní subjekt‘.“⁷⁾ Z tohoto pohledu lze na symbolický řád nahlížet jako na ploché zrcadlo odrážející mužům přítomnost a plnost mužské identity. Připomíná to fungování milostné poezie, jak jsme je analyzovali v první kapitole. Údajný objekt lásky, žena, není v básni ve skutečnosti přítomen; prostřednictvím jazyka je tu konstruována vnějšková reprezentace vlastní subjektivní citlivosti muže básníka.

Logika stejného uplatňující se v symbolickém řádu brání ženám v sebeprezentaci. V dominantním diskursu jsou vždy „mimo jeviště, mimo hru, mimo reprezentaci, mimo vlastní identitu.“⁸⁾ Irigarayová kritizuje falocentrismus v dominantních formách diskursu, zvláště ve filozofii a psychoanalýze, s cílem vyvrátit nároky tohoto jazyka na nezaujatost a na status evidentního poznání a pravdy. Poukazuje na podezřelou formální podobnost mezi přičítáním hodnoty jedinému mužskému orgánu, falu, v reprezentacích maskulinity a protežováním centralistického pojetí pravdy v patriarchálním jazyce. Toto protežování jednotlivin není v souladu s růzností forem ženského těla.

Pokud se rozhodneme na dekonstrukci patriarchální logiky pohlížet jako na negativní projekt Luce Irigarayové, její pozitivní snaha naopak směřuje k nalezení možnosti kladně teoreticky uchopit a reprezentovat specifika „femininity“ – ženské sexuální identity. Jde jí o autonomní vyjádření pohlavních rozdílů pomocí protikladů A a B, nikoli A a A–. Snaží se konstruovat, co zatím v psychoanalytickém diskursu vystupovalo pouze jako absence: pojetí ženského *imaginárna* (*imaginary*) a ženského *symbolického* (*symbolic*), které by ženám umožnily vlastní reprezentaci. K tomuto směřování k ženskému jazyku se ještě vrátím v dalším odstavci této kapitoly.

Kritika psychoanalytického a filozofického diskursu, s níž přišla Luce Irigarayová, ukazuje význam vlivu filozofa Jacquese

7) Irigarayová, *The Sex which is not One*, s. 74.

8) Irigarayová, *The Speculum of the Other Woman*, s. 22.

Derridy a jeho metod dekonstrukce na francouzský feminismus.⁹⁾ Význam Derridova stejně jako Lacanova díla spočívá v jeho revolučním pojetí jazyka a identity. Lze říci, že jeho dílo odhalilo a plně využilo nejrevolučnější aspekty strukturální lingvistiky, která na počátku dvacátého století vzešla z díla švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura.¹⁰⁾ Saussure ukázal, že mezi slovy a světem se klene propast; význam je produkován jazykem a jazyk jej produkuje pouze jako systém diferencí. Podle Derridy je však západní myšlení od počátku založeno na opačném předpokladu: že význam závisí na takzvané „metafyzice přítomnosti“. Derrida tento pojem zavádí, aby zdůraznil naše neustálé nutkání věřit či předpokládat, že nahodilost existence je podložena imanentním smyslem či pravdou. Derridovy dekonstruuující interpretace tradice filozofického myšlení počínající Platónem ukazují, že náš pojmový systém je založen na řadě binárních protikladů (dvojic protikladných pojmů), z nichž jednomu je vždy nezbytně připisována vyšší hodnota než druhému. Upřednostňování jednoho pojmu před jeho protějškem udržuje víru v přítomnost. Jedním z Derridových hlavních příkladů je protiklad mezi řečí a psaním. Derrida upozorňuje, že řeč je tradičně vnímána jako „opravdovější“ než psané slovo, protože přítomnost mluvčího jako by nám zaručovala konkrétní, a tedy jednotný záměr či význam skrytý za slovy. Neviditelná myšlenka údajně imanentně existující „za slovy“ nebo „ve slovech“ je pak chápána jako ještě „pravdivější“ vzhledem k přítomnosti subjektu, který ji počal či zamýšlel, než materiální slova sama: mysl je hierarchicky nadřazená tělu. I Saussure sám upřednostňoval obsah čili myšlenky (signifikáty) před slovy čili formami (signifikanty). „Na počátku bylo slovo,“ ale chce se nám věřit, že za slovem je přítomen Bůh, autor či jiné jedinečné původcovské „já“, které je zárukou zamýšleného smyslu či pravdy.

Derrida tuto víru v zamýšlený jednotný smysl, charakterizující západní pojmové myšlení, nazývá logocentrismus. Jeho strategie dekonstrukce je cílena na rozrušení hierarchických binárních protikladů tím, že ukáže, jak upřednostňovaný pojem ve skutečnosti závisí na protikladu, který je mu podřízen. Pojem dobra, jehož původcem je Bůh, má například prioritu před pojmem zla. Co však

9) Klíčovými texty, v nichž Derrida rozpracovává tyto myšlenky, jsou *Of Grammatology* a *Writing and Difference*. Uvedení do Derridy viz Norris, *Derrida*.

10) Přehled Saussurových tezí viz 4. kapitola.

mohlo zakládat pojem „dobra“ v jednotné existenci bytí před Luciferovým prapůvodním hříchem? Mohli bychom argumentovat, že právě konané zlo je předpokladem pojmu dobra, právě jako jedině pták v kleci dokáže zpívat o svobodě. Derridovi samozřejmě nejde o to, aby etabloval převrácenou hierarchii binárních protikladů, tím by pouze došlo k nahrazení jedné zakládající přítomnosti jinou. Jeho cílem je aktualizovat pohyb *différance* (tento pojem razí jako spojení francouzského slovesa *différer* – odkládat, zdržovat – s představou rozdílu) a ukázat tak nestálou, proměnlivou povahu významu – jemuž je jakákoli jednotná definující stálost cizí. Tím, že se binární protiklady ocitají ve hře nekončících obrátů, je neustále odkládána jakákoli volba upřednostňující jeden význam před druhým. Najdeme tu zřetelné styčné body s Lacanovým upřením stálého významu signifikátu „já“. Subjektivní identita podle Lacana nemá žádný autorizující původ ve „skutečném“, jednotném „já“; má původ v iluzi, přeludu. „Já“ je stručně řečeno neustálý odklad identity zprostředkovaný těkáním touhy od jednoho sociálního ideálu ke druhému. Descartovské „myslím, tedy jsem“ Lacan nahradil tvrzením „myslím, že jsem, kde nejsem“.

Irigarayová ukazuje, že ve šlépějích „logocentrismu“ kráčí falocentrismus. Přítomnost falu funguje jako záruka koncepce jednotné maskulinní identity, která se v západních myšlenkových koncepcích složitě prolíná s koncepcemi jednotné pravdy a jednotného původu (logocentrismem). Přítomnost falu však závisí na jeho podřazeném binárním protějšku; významu jako plnost nabývá teprve s definicí femininity jako absence nebo neúplnosti. Maskulinita vnímaná jako celost se tyčí nad femininitou chápanou jako zející otvor.

Projekt Héléne Cixousové je stejně jako u Luce Irigarayové dvojrozměrný a ovlivněný Jacquesem Derridou. Cixousová předkládá dekonstruující kritiku symbolického řádu jako falocentrického a obhajuje pozitivní program objevování *écriture féminine* – ženského způsobu psaní. Dílo Héléne Cixousové je však rozmanitější než dílo Luce Irigarayové. Přestože v Británii proslula nejprve svými teoretickými texty, je především spisovatelka, literární kritička, autorka románů a nověji také dramatička. V jednom z raných esejů, „Sorties“, který vyšel jako součást antologie *Nově zrozená žena* (1975), se pouští do typicky radostného útoku proti fungování binárních protikladů na podporu maskulinity coby

zdroje a původu tvořivosti. Všude v diskursu, tvrdí Cixousová, nastoluje řád binární hierarchie. Binární vazba je navíc vždy násilným vztahem; jazyk je „jedno velké bitevní pole [...], na němž působí smrt“.¹¹⁾ A v onom smrtícím objetí nutně hyne nebo je vymýcen právě femininní pojem. Protože logocentrismus spatřuje počátek ve falu, život a tvořivá síla jsou konstruovány jako mužské, tvrdí Cixousová. „Záměr: touha, autorita – studujte je, a okamžitě vás zavedou [...] zpět k otci. Může nám dokonce uniknout, že v těchto úvahách není pro ženu místa.“¹²⁾ V předcházejících kapitolách jsme viděli, jak logika vyloučení či stejného upírá ženám jakoukoli tvořivou roli: v křesťanské mytologii se plození interpretuje jako stvoření muže Bohem, také mužem; Harold Bloom mytologizuje literární historii jako předávání žezla z otců na syny.

Cixousová svou teorii usouvztahuje s politickou realitou pomocí vlastních zkušeností. V „Sorties“ dává násilí binárních protikladů do souvislosti se svým dětstvím prožitým v Alžírsku, tehdejší francouzské kolonii: „Takže jsou mi tři nebo čtyři roky a první, co vidím na ulicích, je to, že svět je rozdělený napůl, hierarchicky uspořádaný, a že toto rozdělení je udržováno pomocí násilí.“¹³⁾ Její osobní zážitek jí v praxi ukázal „mechanismus boje na život a na smrt“ pramenící z binárních protikladů. Aby mohl tento systém logiky fungovat, „musí existovat nějaká ‚jinakost‘ – není pána bez otroka, není hospodářskopolitické moci bez vykořisťování, není dominantní třídy bez dobytka ve jhu, ‚Francouzů‘ bez černocho, nacistů bez Židů, majetku bez jeho upření“.¹⁴⁾ Cixousová falocentrický jazyk spojuje s kulturním řádem založeným na vlastnictví a majetku. V takovém řádu je výměna součástí mocenského systému; nic nelze darovat. Patriarchát je udržován předáváním žen jako majetku otcí manželům, vždy s cílem něco ovládnout nebo získat. V takové ekonomii, tvrdí Cixousová, „je tím, o co muži jde, [...] umocnění vlastní maskulinity: více mužnosti, autority, moci, peněz nebo rozkoše, což vše současně posiluje jeho falocentrický narcismus. Právě k tomu navíc slouží společnost – tak je utvářena; [...] Zisk mužů se téměř vždy pojí s úspěchem, jak jej

11) Cixousová, „Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/ Forays“, in Cixousová – Clémentová, *The Newly Born Woman*, s. 63.

12) Tamtéž, s. 64.

13) Tamtéž, s. 70.

14) Tamtéž, s. 71.

traduje společenská definice".¹⁵⁾ S „maskulinní“ libidinózní ekonomikou „majetku“ kontrastuje „femininní“ libidinózní ekonomie „daru“: „Žena se nesnaží pokrýt své náklady. Je schopna nevrátit se sama k sobě, neusadit se, rozdávat se, všude vycházet vstříci. [...] Pokud má žena nějaké já, které ji charakterizuje, je to paradoxně její schopnost vzdát se nezištně sebe samé: nekonečné tělo, bez konce.“¹⁶⁾

KONSTRUKCE FEMININNÍHO ZPŮSOBU PSANÍ: CIXOUSOVÁ A IRIGARAYOVÁ

Z uvedených citací je jisté patrné, že styl psaní Héléne Cixousové vzbuzuje dojem proudění, vzdouvajících se vln energie. Podle jejího názoru „definovat praxi ženského psaní není možné; nikdy to nebude možné, neboť nikdy nebude možné vytvořit teorii praxe, uzavřít ji, zakódovat ji; to však neznamená, že praxe neexistuje.“¹⁷⁾ Ve svých vlastních textech se Cixosová snaží ztělesnit ženský způsob psaní a k témuž vybídnout i ostatní ženy. I zde je pro ni důležitá osobní zkušenost. Je autorkou působivých textů o hledání sebe samé jako cesty ven (*sortie*), jako úniku z obklopující sociální identity, do které se narodila jako alžírská Francouzka židovského původu: „Musí být něco jiného, říkám si [...] Všichni vědí, že musí existovat místo, které není ekonomicky nebo politicky zavázáno vší té špatnosti a kompromisům. Které nemusí reprodukovat systém. Je to psaní. Jestli existuje nějaké jinde, které se může vymknout tomu ďábelskému opakování, tím směrem leží.“¹⁸⁾

Nejvášnivější výzvou Héléne Cixosové ženám, aby následovaly jejího příkladu a prostřednictvím psaní objevily kladnou ženskou identitu, je „Smích medúzy“ (1975). Sdílí a vyjadřuje vzrušení a pocit síly prožívané v sedmdesátých letech a na počátku let osmdesátých spoustou žen ve Francii a Spojených státech. Více než kterýkoli jiný text je manifestem ženského způsobu psaní. Je zřejmé, že ženský způsob psaní musí u Cixosové vycházet z významového řádu výrazně odlišného od falocentrického symbolického řádu. Musí ztělesňovat libidinózní ekonomii „daru“, nikoli

„majetku“. Zde je tedy několik typických pasáží ze „Smíchu medúzy“. Při vědomí obtížnosti překladu stejně jako varování Cixosové samé, že *écriture féminine* nikdy nelze uchopit teorií, dokážeme rozpoznat znaky stylu, jazyka, tónu a syntaxe i hodnoty, které femininní způsob psaní ztělesňuje a obhájí?

My, nedochůdčata, my, psankyně kultury, my, krásná ústa ucpaná roubíkem, pylem, vyraženým dechem, my, labyrinty, žebříky, pošlapané plochy; okradené houfy — jsme „černé“ a jsme krásné. Rozbouřené; to, co je naše, se od nás odpoutává a my se nebojíme, že nás to oslabí; naše pohledy odcházejí, naše úsměvy mizí, smích ze všech našich úst, teče naše krev, nešetříme se a nevysiluje nás to, neuchováme své myšlenky, své znaky, své písemnosti a nebojíme se, že nám budou chybět.

V ženské promluvě a v ženském psaní stále rezonuje prvek, který nás kdysi prostoupil, nepostižitelně a hluboce nás zasáhl a od té doby si uchovává schopnost vzrušovat nás; tím prvkem je *zpěv*, první hudba, hudba prvního hlasu lásky, který žije v každé ženě. Proč tento privilegovaný vztah k hlasu? [...] Žena nemá nikdy daleko k „matce“ [...] Stále v ní přežívá alespoň kapka toho dobrého mateřského mléka. Píše bílým inkoustem.

Krást a létat, to je gesto ženy, krást v jazyce, dát mu křídla. Za ta staletí, kdy jsme jej mohly vlastnit jen díky tomu, že krademe, jsme se všechny naučily umění létat, jeho různým technikám. Žily jsme a žijeme v letu a z krádeží [...]

Není možné, aby ženský text nebyl víc než subverzní: je vulkanický; když se píše, zvedá starou znehybnělou kůru, nositelku mužských investic; jiné cesty není; cožpak pro ni není místo, není-li ona on? Jestliže ona je ona, je to jen proto, aby vše rozbila, aby smetla rámec institucí, aby vyhodila zákon do vzduchu, aby se smíchem překroutila „pravdu“.¹⁹⁾

Nejsnadněji identifikovatelným aspektem těchto odstavců je jejich tón, oslavný a sebejistý. Je zřejmé, že cílem Héléne Cixosové je vytvořit radostné prožívání ženské identity, které by paralyzovalo staletí smrtícího vymývání mozků, kdy se ženy učily nenávidět samy sebe. Opakované použití zájmena „my“ v prvním úryvku je potvrzením blahodárné kolektivní přítomnosti. Domnívám se, že Cixosová se svým jazykem a syntaxí snaží tuto kolektivní ženskou identitu ztělesnit jako košatou, velkorysou a blahodárnou. Její dikce velkoryse přechází od poetického modu („krásná ústa ucpaná roubíkem, pylem“) k teoretickému („nositelku mužských

15) Tamtéž, s. 87.

16) Tamtéž.

17) Cixosová, „Smích medúzy“, *Aspekt*, 2–3, Bratislava 1995, přel. H. Hájková, s. 15.

18) Cixosová — Clémentová, *The Newly Born Woman*, s. 72.

19) Cixosová, „Smích medúzy“, *Aspekt*, 2–3, Bratislava 1995, přel. H. Hájková, s. 13, 14, 17.

investic“) a hovorovému („cožpak pro ni není místo, není-li ona on? Jestliže ona je ona“). Neustále si pohrává se vztahem mezi zvukem a významem a implikuje tak přítomnost hovořícího hlasu. Vyhledává slovní hříčky, nachází mezi slovy ozvěny asociací a razí své vlastní termíny. Výrazným příkladem je její skvělé využití dvou významů francouzského slovesa „voler“: letět a krást. Ženy současně dopřávají slovům let – nechávají je uniknout ze starých kotvišť – a kradou je. Ženy však také poznaly let jako čarodějnice, stvoření obdařená tajemnou mocí, v strachu mužů. Jazyk Hélène Cixousové je tedy silně metaforický a jeho významy jsou mnohočetné, heterogenní. Tyto stylistické rysy pochopitelně velmi znesnadňují překlad jejích textů.

Syntax Hélène Cixousové je v citovaných pasážích poměrně uspořádána. Používá však otázky, zvolací věty a potvrzující odpovědi, aby navodila pocit bezprostřednosti mluvčího hlasu. Stejně tak mnoho jejích vět začíná slovy „a“ nebo „ale“. Taková syntax má ani ne tak hierarchický, jako spíše kumulativní účinek. Výpovědi nejsou strukturovány gramatickou logikou hlavních a vedlejších vět a nejsou jí nijak podřízeny; slovní spojení a věty se namísto toho kupí a myšlenky přecházejí jedna v druhou: „naše pohledy odcházejí, naše úsměvy mizí, smích ze všech našich úst, teče naše krev, nešetříme se a nevysiluje nás to“. Taková syntax ztělesňuje bez hranic rozdávané libido. Místo ženskosti coby neúplnosti a absence styl Hélène Cixousové použitý ve „Smíchu medúzy“ ztělesňuje hojnost, tvůrčí štědrost, nestřídmou hravost, fyzickou materiálnost ženského těla.

Asociace jazyka s mluvčím hlasem u Hélène Cixousové není jen věcí stylu, ale má hlubší význam. Freudova i Lacanova teorie sexuality se ve věci registrace neúplnosti výrazně spoléhají na zrak. Freud o dívence říká: „Viděla to, ví, že to nemá, a chce to.“²⁰⁾ Když Cixousová spojuje jazyk se zvukem, vrací se zpět před oedipovskou fází k předoidipovskému vztahu mezi matkou a dítětem, k období, jemuž mnohem více než zrak dominují doteky, zvuky a rytmus. Je to fáze imaginární hojnosti, kdy se zdá, že tělo ani jeho požítky nemají hranic a mezi dítětem a matkou/jinakostí (*mother*) není rozdíl, takže dítě může „Milovat sebe samu a v lásce ode-

20) „Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes“, in *On Sexuality*, s. 336.

vzdat tělo, které se jí ‚narodí‘ [...] Jestli chceš, dotýkej se mne, laskej mne, dávej mi mé Já jako mne samu, ty živá bezejmenná.“²¹⁾ Taková je podle Cixousové „píseň“ nevědomí zpřítomňující touhu, potlačené vzpomínky na první smyslové poznání těla v podobě erotického potěšení, jazyk jako rytmus, strukturu zvuků a důvěrnou blízkost. Právě tato píseň zašifrovaná do materiálnosti těla musí napájet a utvářet ženský způsob psaní.

„Smích medúzy“ bývá obvykle řazen k teoretickým textům, ale je zřejmé, že Hélène Cixousová se vzpírá klasifikacím. Její záměrnou stylistickou bohatost nelze vtěsnat do hranic, které obvykle dělí takzvané „tvůrčí“ psaní od akademického. Většina jejích próz a dramatických textů zatím bohužel není dostupná v překladech. Zde je krátký úryvek z jejího románu *Strach*. Můžeme i ten číst jako příklad autorčina pojetí ženského stylu psaní?

Náhle víš, že všechno je ztraceno. Všechno. Najednou všechno víš. Už žádná scéna, ale konec ještě ne. Stříh. Řekneš Já. A já krvácím. Jsem venku. Krvácím. Bez tvaru, bezbranná, téměř netělesná. Do svého těla a ven. Bolí to. Tak, už nemám, co jsem kdysi měla; už nevíš, co jsi kdysi věděla. Už tam nejsi. Venku, zmrzlá. Bez hnutí. Deportovaná. Vyšinutá. Pořád ještě chci mít; pořád ještě chci vědět. Napadnutá. Chci být na cestě za láskou. Za smrtí. Držet se toho, co brzy zmizí. Zase prohrávám. Nejsem mrtvá, je to horší. Moje tělo, tady. Oddělit se. Tělo; rozdělení.²²⁾

Je jasné, že tady tón není oslavný; jsou tu vyjádřena fyzická muka a strach ze ztráty. Ale ztráty čeho a v čí prospěch? Syntax je tu mnohem fragmentovanější než v úryvcích ze „Smíchu medúzy“. Tam přesahy větných struktur jako by ztělesňovaly rozlehlost bez hranic, kterou Cixousová charakterizovala ženskou identitu. Zde fragmentace syntaxe podtrhuje zobrazené násilí a odtržení. Ani v jednom z obou případů však syntax nepodléhá logice nebo racionálnímu řádu; větná struktura je tu odvozena od silného rytmu pocitů v hloubce. Pasáž ze *Strachu* se vzpírá interpretaci zejména svým kolísáním mezi zájmeny „já“ a „ty“; jde tu o jednu, nebo dvě osoby? Nemůžeme si být jisti. Cixousová píše zásadně v přítomném čase. Právě tento rys dodává jejím textům na energii a spontánnosti, ale kromě toho může být využit, jako například zde, i k popření lineárního časového uspořádání. Každá věta se nás zmocňuje svou simultánní bezprostředností, takže ji nedokážeme

21) Cixousová, „Smích medúzy“, *Aspekt*, 2–3, Bratislava 1995, přel. H. Hájková, s. 14.

22) Cixousová, *Angst*, s. 7.

zařadit jako smysluplné před a potom. Podobně dezorientující jsou i střídající se určení místa, „uvnitř“ a „venku“, „tady“ a „tam“. Ačkoli tento styl psaní působí silně subjektivně, odmítá vydat koherentní jednotné „já“ postavy nebo vypravěče. Cítíme pokušení interpretovat tuto pasáž jako dramatizaci bolesti z oddělení dítěte od matky v okamžiku zrození, ale může odkazovat i na jiné zážitky žalu a ztráty. Odmítnutí jednotného významu nebo jediné identity, pokus přiblížit jazyk tělesné materiálnosti emocí a zachytit syntaxí rytmus libidinózního pudu by Cixousová, jak se domnívám, pokládala za součást ženského způsobu psaní.

Ve „Smíchu medúzy“ Cixousová nachází spojitost mezi femininním textem a rozvratností: „Je vulkanický,“ říká. Proč by měly výše uvedené rysy představovat hrozbu statu quo stávajících mocenských struktur, zvláště patriarchátu, nebo je jinak zpochybňovat?

Domnívám se, že tato hrozba spočívá ve výzvě, kterou takový způsob psaní vyslovuje určující moci v Lacanově pojetí symbolického řádu. Podle Lacana je systém jazyka řád totalizující kulturu a řád ztělesňující represivní Zákon Otce: Cixousová v této souvislosti používá pojem falocentrismus. Vstup do tohoto řádu je u všech lidských bytostí vynucen ztrátou (matky) a popřením jejich zkušenosti coby bisexuálních bytostí bez hranic. Ženy tuto ztrátu nemohou kompenzovat identifikací s otcovskou autoritou; jako subjekty jsou v patriarchálním řádu vždy marginalizovány.

Cixousová ženský způsob psaní nabízí jako prostředek odporu; slovní hříčky a metafory typické pro její styl podřývají (smíchem tříští na kusy) jakékoli dogma jednotného významu a logiky stejného a místo toho tvrdí, že „nic není jen jedna jediná věc“. Cixousová se svou syntaxí snaží vystihnout libidinózní pulzaci potlačené touhy; rytmické a zvukové struktury tu neslouží k racionálnímu uchopení toho, co je jiné a odlišné, ale zato dokáží zachytit bezprostřednost smyslových doteků. Identita se vymaňuje z jednotného „já“ a zapojuje se do polyvalentní hry mnohočetných možností: „já“ a „ty“, nikoli „já“ nebo „ty“. Tato různorodost je výsměchem jakémukoli autoritativnímu nebo dominantnímu jazyku, který vždy musí lpět na své verzi „pravdy“, „identity“ a „poznání“, výlučných a nezpochybnitelných. Podvratnost ženského způsobu psaní má pak za cíl vykořenit logiku zaštiťující ta-

kovýto jazyk, samo vnímání reality, na němž je postavena současná struktura kulturního řádu. Proto Cixousová nachází zalíbení v metafoře žen coby krtek hloubících chodbu v temnotě, do níž byly uvrženy: „Žijeme v éře, kdy miliony krtek podřývají koncepční základ starobylé kultury. Pokud by se to povedlo, všechny příběhy by bylo třeba převyprávět znovu a jinak, budoucnost by se stala nevypočitatelnou.“²³⁾

Plánu na konstrukci ženského jazyka pro účely psaní obecně a jeho obhajobě z úst Héléne Cixousové konkrétně se dostalo kritiky jako utopickým a antihistorickým. Pokud symbolický řád chápeme jako totalizující systém významů, který beze zbytku určuje naše vnímání reality, pak by jakýkoli jemu konkurující „jazyk“ musel existovat mimo sociální a kulturní realitu. Musel by být situován v nějakém ideologicky čistém prostoru mimo otcovský zákon, ale pak by také existoval mimo historickou realitu. Je obtížné představit si, jak by takový jazyk mohl vůbec přijít do styku se symbolickým řádem, aby s ním mohl materiálně účinným způsobem soupeřit. Právě takový konkurující lingvistický prostor pro mimosociální „jinakost“ nevyhnutelně konstruuje už sama Lacanova konceptualizace symbolického řádu jako všudypřítomného represivního zákona. V tomto ohledu by se o Cixousově dalo říci, že když se uchyluje k použití binárních hierarchií, které nazývá „obcováním se smrtí“, je dosud v zajetí patriarchální logiky symbolického řádu. Nedělá nic jiného, než že vyzdvihuje mimosociální, libidinózní „jiný“ jazyk nad represivní společenský zákon.

Podobnou výtkou namířenou proti pojmu *écriture féminine* je, že když ženy nabádá, aby se obrátily zpět k libidinózním tělesným pudům a „psaly sebe samy“, nezbytně se tím uchyluje k jistému druhu biologismu či esencialismu. Její lyrická obhajoba návratu k matce, psaní „bílým inkoustem“, toto podezření spíše potvrzuje. Navíc by se dalo namítnout, že emoční spontánnost a zavržení syntaktického uspořádání v jejích vlastních textech se mohou jevit jako potvrzení „ženskosti“ těch druhů vlastností – emocionálnosti, iracionality, nepořádnosti –, kterými ženskou identitu a způsob psaní se zadostiučiněním charakterizují muži.

Héléne Cixousová si je obou nebezpečí vědoma. Důvodem, proč neúnavně tvrdí, že ženský způsob psaní nelze definovat, je

23) Cixousová — Clémentová, *The Newly Born Woman*, s. 65.

snaha zabránit jeho zaškatulkování pomocí binárních opozic symbolického řádu. Část její dekonstruktivistické kritiky symbolického řádu se zaměřuje na konstrukci ženy jako „přírody“ v opozici „kultura/příroda“, která ženy vymazává z historie. Je proto nepravděpodobné, že by obhajovala ženský způsob psaní, který by znamenal totéž vymazání. Ve snaze najít nový významový řád se přirozeně může uchýlovat pouze k opotřebovaným slovům zatíženým tradičními kulturními významy: „muži i ženy jsou uvězněni v síti tisíciletých kulturních vymezení vyznačujících se již prakticky neanalyzovatelnou složitostí: stejně jako o „mužích“ ani o „ženách“ nemůžeme mluvit, aniž bychom uvízli na ideologickém bojišti, kde mnozí se reprezentace, metafory, odrazy, mýty a definice neustále přeměňují, deformují a pozměňují imaginární řád každého z nás a už předem anulují a ruší veškerou konceptualizaci.“²⁴⁾

Cixousová v celém svém díle spojuje psaní a teorii s politickou realitou. Zdá se tudíž přiléhavé pohlížet na její obhajobu ženského způsobu psaní jako na strategický tah. Na „ideologickém bojišti“ falocentrismu vede partyzánskou válku za reformu deformovaného pojmu „matka“. Říká, že slovo „Matka“ používá jako metaforu;²⁵⁾ tato praxe je součástí jejího konstruktivního projektu restaurace ženskosti jako hojnosti. Cíl objevit formu psaní, která by umožňovala únik z prostoru ovládaného symbolickým řádem k potlačenému předoidipovskému vztahu s matkou je podle Cixousové navíc i únikem z vnucené jednotné pohlavní identity směrem k uvolnění potenciální bisexuality v každém z nás. Dívky i chlapci prožívají předoidipovskou fázi stejně; čerpat ze svých libidinózních energií a konstruovat ženský způsob psaní tedy mohou obě pohlaví. V současné době Cixousová z historicko-kulturních důvodů vnímá situaci tak, že v protikladu k mužům „se otvírá a těší této prorocké bisexualitě spíše žena, která rozdílnosti neanuluje, nýbrž naopak probouzí, hledá a sčítá“.²⁶⁾ Jako příklad muže-autora otevřeného anarchické síle bisexuální touhy, a tudíž i ženskému způsobu psaní, uvádí Jeana Geneta.

Tím se dostáváme k jiné kritické námitce vůči Cixousové a ostatním francouzským feministkám: že jsou elitářky. Jimi obha-

24) Tamtéž, s. 83.

25) Cixousová, „Smích medúzy“, *Aspekt*, 2–3, Bratislava 1995, přel. H. Hájková, s. 14.

26) Tamtéž, s. 15.

jovaný literární styl je často náročný a literární texty, které obdivují, patří bez výjimky avantgardním autorům, jako jsou například Jean Genet nebo James Joyce. Budeme-li trvat na významové heterogenitě, narušování syntaktických vazeb a pluralitní identitě, nikdy nedospějeme ke snadno čtivým textům, a revoluční potenciál takové literatury je pak sporný. Působivost úryvku ze *Strachu* je nepopíratelná, ale je tento text přístupný stejnému počtu žen jako třeba text Agnes Smedleyové *Dcera země* (viz kap. 3)? Důvodem k nesouhlasným pohledům bylo i tvrzení Héléne Cixousové ve „Smíchu medúzy“, že „jsme černé“. Narodila se v Alžírsku, ale opravňuje ji to, aby mluvila za černošky? Jsou zde důvody pro nesouhlas a kritiku, k nimž se ještě vrátím v sedmé kapitole.

Myšlenky Héléne Cixousové nám na druhou stranu mohou sloužit jako užitečná vodítka pro širší okruh textů, než jakým se zabývá ona sama. D. H. Lawrence je například spisovatel, kterého není snadné zařadit. Ve své próze, a ještě výrazněji v ostatních textech obhajuje podřízenost žen maskulinní falické moci a její rozplynutí v ní jako jediný „přirozený“ naplňující a vyvážený vztah mezi pohlavími. V souvislosti s jeho falocentrickými názory Lawrence kritizovaly jak Kate Millettová, tak Simone de Beauvoirová. Zaměříme se však na následující úryvek z jeho povídky „Lišák“. Emocionální a sexuální vyrovnanost hrdinky Marchové narušilo nejprve setkání s divokým lišákem a pak náhle se objevivší mladík jménem Henry, který jí nějakým záhadným způsobem lišáka připomíná. Nenajdeme tady nějakou spojitost s některou z vlastností nebo metafor, které Cixousová spojuje s ženským nevědomím?

Tu noc měla Marchová živý sen. Zdálo se jí, že slyší venku nesrozumitelný zpěv, zpěv se nesl kolem domu, v polích, ve tmě. Dojímal ji až k pláči. Vyšla ven a najednou věděla, že to zpívá lišák. Byl žlutý a světlý, jako obilí.²⁷⁾

Lawrenceova syntax je rytmická a jeho jazyk metaforický. Osobně mě fascinuje i to, že Lawrence tu nevědomí Marchové zobrazil prostřednictvím metafory písně, hudby linoucí se z prostoru mimo sociální řád domu. Zvuky na ní působí jako nostalgia po něčem ztraceném; zpěv ji „dojímal až k pláči“. Později v textu

27) Lawrence, „Lišák“, in *Panna a cikán*, Praha, Odeon 1966, přel. H. Skoumalová, s. 36.

Marchová „v jakémsi polosnění“ slyší lišáka zpívat „divoce a sladce a šíleně“.²⁸⁾ Tento zpěv v textu není nijak uveden v souvislost s Henrym ani liškou samotnou. Lišák a píseň ze sna v těchto pasážích souvisejí pouze s nevědomím Marchové, a vypovídají tak o současně pasivní a aktivní sféře sexuality nemající hranic. Tato metaforika zpěvu pro mě vždy byla hádankou. Je tu marginalizována, ba ocitá se až v rozporu s hlavním tokem vyprávění, ve kterém Henry Marchovou pronásleduje jako kořist a podrobuje ji své maskulinní vůli lovce. Je možné, že Lawrence zde dal chvilkový průchod (*sortie*) alternativní senzibilitě, směřující k neohraničené a náruživé libidinózní ekonomii „daru“ místo libida vlastnění a ovládnutí? Snad bylo toto „otevření se“ vlastní bisexualitě a „těsnění se z ní“ pro Lawrence natolik zneklidňující, že se stává důvodem v rámci logiky vyprávění zbytečné okolnosti, že Henry lišáka zabije. Tato okolnost tu pouze hraje roli epizody, kterou je opět ovládnuta do textu náhle se deroucí sexualita potenciálně překračující normy chování. Když Marchová vidí mrtvého lišáka, není už nejmenší pochybnosti o tom, že identita zvířete je maskulinní a že se tak fundamentálně odlišuje od ní coby ženy. Binární opozice ohrožovaná divokým zpěvem se opět zcela obnovuje:

Lišákovu hlavu v ruce, stála Marchová jako ve snách. Dumala, dumala, dumala nad jeho dlouhým hezkým čenichem. Zničehonic jí připadal jako lžice nebo lopatka. Nikdy lišákoví neporozumí. Je jí cizí, záhadný, vymyká se jejímu chápání. Má krásné stříbrné fousy jako ledové nitky. A vztyčené, uvnitř chlupaté uši. Což teprve ten předlouhý, úzký a lžicovitý čumák – a pod ním běloskvoucí zuby. Těmi chňapal živou kořist a hluboko, hluboko, hluboko se jimi zakusoval a zakusoval až do krve.²⁹⁾

Luce Irigarayová stejně jako Hélène Cixousová volá po ženském způsobu psaní, který by byl výzvou represivnímu a určujícímu symbolickému řádu. I ona je přesvědčena, že jedine v rámci jiného významového řádu bude možné konstruovat pozitivní reprezentaci ženské identity. I ona se jako Cixousová snaží svým vlastním stylem ukázat, co by takové psaní obnášelo. Proto shrnujeme-li její argumenty, jak jsem to učinila na začátku této kapitoly, nejen zjednodušujeme; ve skutečnosti rušíme hlavní dějiště její provokace: její jazykovou hravost smíšenou s občasnou lyričností.

28) Tamtéž, s. 46.

29) Tamtéž, s. 60.

Stejně jako Cixousová se vyvaruje utopistických tvrzení o možnosti bezprostředně nebo snadno konstruovat naprosto odlišný ženský jazyk jako alternativu k falocentrickému diskursu, i když z nich bývá někdy obviňována. Je si vědoma, že tak by pouze jednu logiku stejného nahradila jinou: „Je důležité zhatit inscenaci reprezentace podle *výlučně* ‚maskulinních‘ kritérií, totiž podle falokratického řádu. Nejde o to tento řád zvrátit za účelem jeho nahrazení – to by ve svém důsledku k ničemu nevedlo –, ale za účelem jeho narušení a změny provedené ‚z vnějšku‘, který falokratickému řádu alespoň zčásti nepodléhá.“³⁰⁾

Její strategie dosažení rozvratného stylu ženského psaní má mnoho společného se strategií, kterou navrhuje Cixousová: je to rozbití jakéhokoli jednotného subjektivního „já“, hra se slovy a rozklad syntaxe. V protikladu k metaforizaci symbolického řádu vrhajícího odraz sebe sama a potvrzujícího plnost a přítomnost maskulinní identity pomocí zrcadla Irigarayová popisuje ženské psaní jako prostupování zrcadlem po vzoru Alenky (Alice – A-Luce) do země divů ženské sebereprezentace:

Alenka má modré oči. A červené. Otevřela je, když prostupovala zrcadlem. [...] Ven chodí jen kvůli učením. Jiných, samozřejmě, hraje roli učitelky. Když nezvratná fakta se píší, kdokoli je slyší. Černé na bílém, nebo bílé na černém, podle toho, jestli do sešitu nebo na tabuli. Barvy se každopádně nemění. To si Alenka nechává na chvíli, kdy je sama. *Za clonou reprezentace*. V domě nebo v zahradě.³¹⁾

V protikladu k metafoře jazyka coby zrcadla mužské přítomnosti Irigarayová metaforu zrcadla spojuje s ženskou formou reprezentace. Jeho zakřivený povrch vytváří deformovaný obraz, který převrací narcistické reflexe falocentrického diskursu. Snad se pak „plocha zrcadla, na níž se odvíjí diskurs, bude jevit ne jako prázdnota nicoty, ale jako třpyt mnohoblošné speleologie [doslova jeskyňářství; zde studia vnitřků, konkávních povrchů]. Jako sršící a žhnoucí prohlubeň“.³²⁾ Zakřivená zrcadlící plocha je navíc v souladu s vnitřní specifičností ženského těla a symbolizuje tak způsob sebereprezentace vycházející z intimity dotyku, nikoli ze vzdalujícího obrazu odraženého zrcadlem.

30) Irigarayová, *This Sex which is not One*, s. 68.

31) Tamtéž, s. 9.

32) Irigarayová, *The Speculum of the Other Woman*, s. 143.

Irigarayová ještě výrazněji než Cixousová kritizuje upřednostňování zraku ve freudovských a lacanovských konstrukcích sexualit. I ona se obrací zpět k důvěrnosti předoidipovské fáze vztahu mezi matkou a dítětem, kdy znalost a zkušenost vycházejí především z dotyku. Zdůrazňuje, že dotýkání v žádném případě nemůže vést k prožívání ženské sexuality jako neúplnosti. V kontrastu s nadřazeností řádu v koncepci jednotné maskulinní identity založené na upřednostňování zraku není ženské tělo neúplné, ale mnohočetné. Irigarayová zesměšňuje freudovské tvrzení, že ženy si musejí v pubertě zvolit mezi klitorickým a vaginálním orgasmem: „Proč by si měla žena mezi oběma orgasmy volit a stát se „maskulinní“, pokud se rozhodne pro první z nich, a „femininní“, pokud na první rezignuje a omezí se na druhý? [...] Ženskými erotogenními zónami nejsou klitoris nebo vagina, ale klitoris a vagina, a také vulva, a ústí dělohy, a děloha samotná, a prsy [...] co by nás mohlo překvapovat, a co by nás mělo překvapovat, je mnohočetnost genitálních erotogenních zón (předpokládáme-li, že adjektivum „genitální“ je tu stále zapotřebí) utvářejících ženskou sexualitu.“³³⁾

Texty Luce Irigarayové tedy aktualizují mnohočetnost, proměnlivost a erotickou důvěrnost dotýkání jako způsob metaforické reprezentace ženské identity, zachycování barevné „zahrady“ ženského imaginárního řádu za „clonou [mužské] reprezentace“. Její soustředění na předoidipovskou fázi má také genderová specifikta. Nejde jí o bisexualitu; její snahou je rekonceptualizace vztahu mezi matkou a dcerou. Důvodem pro to je jí pozorovaná neschopnost žen kladně reprezentovat svou identitu, způsobená z velké části deformací pouta mezi matkou a dcerou v symbolickém řádu. V současné patriarchální kultuře je „mateřství“ ponechán pouze zúžený smysl. Je mu upírán jakýkoli sociální a ekonomický status a jeho smysl je kromě toho přísně oddělován od okamžiku plození – od jakékoli sexuality. Tvořivost tak může zůstat božskou a mužskou doménou, zatímco mateřství se redukuje na funkce výživné a pečovatelské. Tato umenšená hodnota smyslu pojmu „matka“ přináší riziko, že ženy budou kompenzačně nadměrně investovat do sebezapírání, nebytí, nebo do nadměrně vlastnického mateřství.

Aby dcera získala identitu, musí se vydělit z mateřské péče.

33) Irigarayová, *The Sex which is not One*, s. 63–64.

V podmínkách omezeného významu přisuzovaného pojmu „matka“ to znamená naprostou ztrátu, jelikož jiná mateřská identita než identita spojená s pečováním neexistuje. Oidipovská krize tedy dívky zbavuje jejich první historie a identity a zanechává je sobě samým neznámé a nepoznatelné. Je tu zapotřebí nového jazyka, který by matku zachytil jako jinou ženu a v kterém by bylo možné konstruovat mateřskou identitu včetně sexuality coby plnosti. Takový jazyk by matce i dceři poskytl oddělené identity, a jednota lásky plynoucí z mateřského pouta by přitom zůstala zachována. Byl by to vztah k témuž a jinému současně. Irigarayová se o zobrazení takového vztahu pokusila v lyrickém eseji „Když naše rty spolu hovoří“. Všimněte si v následujícím úryvku těch rysů, které má společné s oslavnou konstrukcí ženské identity a jazyka z pera Hélène Cixousové, a zamyslete se i nad tím, co by se mu dalo vytknout.

Miluji tě: naše dva rty se nedokáží oddělit, aby z nich vyšlo *jediné* slovo. Jediné slovo, které by znamenalo „ty“ nebo „já“. Nebo „rovná se“; ta, která miluje, ta, která je milována. Zavřené a otevřené, jeden nevylučuje druhý, oba říkají, že se milují. Spolu [...]

Oddal od sebe rty; neoddaluj je jen tak. Já je jen tak od sebe neoddaluji. My – ty/já – ani otevřené, ani zavřené. Nikdy se od sebe nevzdalujeme jen tak: *jediné slovo* naše ústa nevysloví, nevypustí, nevyřknou. Mezi našimi rty, tvými a mými, donekonečna rezonuje několik hlasů, několik způsobů řeči, tam a zpět. Nelze je od sebe oddělit. Ty/já: vždycky je nás několik [...]

Polib mě. Dva rty líbají dva rty: zase nám patří otevřenost. Náš „svět“. A cesta zevnitř ven, zvenčí dovnitř, cesta mezi námi nemá mezí. Je bez konce. Žádný uzel, žádná smyčka, žádná ústa naše výměny nikdy nezastaví. Dům mezi námi nemá zdí [...] Když mě líbáš, svět se zvětšuje, až zmizí i sám obzor.³⁴⁾

Tento konkrétní úryvek textu, jehož autorkou je Luce Irigarayová, je více smyslně erotický než pasáže ze „Smíchu medúzy“, ale podobně stvrzuje, že ženská identita a sexualita jsou otevřené, plynoucí, štědré, mnohočetné, to vše v protikladu k maskulinní valorizaci jediného orgánu. Irigarayová zde k vyjádření plurality ženské sexuality používá metaforu ženských rtů; říká, že ženské genitálie se navzájem přirozeně laskají, a tak vyjadřuje vytouženou milostnou jednotu při současném oddělení, jaká by měla být

34) Tamtéž, s. 208, 209, 210.

dosažitelná pro matku a dceru, jednu a druhou ženu. Nevystavuje se Irigarayová potvrzením jazyka a identity vycházejících z fyzické smyslovosti ženského těla nařčením, že navrhuje utopický únik ze sociálního řádu a že upadá do esencionalismu? Pokud jde o první námitku, Elizabeth Groszová tvrdí, že „metafora ‚dvou rtů‘ není míněna jako pravdivé zpodobení ženské anatomie, ale jako nový symbol, kterým lze ženskou sexualitu kladně reprezentovat [...] Projekt Luce Irigarayové lze interpretovat jako výzvu patriarchálním reprezentacím *právě v rovině kulturní reprezentace*. Její použití dvou rtů je manévr, jímž nabízí novou metaforu či model ženské sexuality“.³⁵⁾ Dvojice rtů zde funguje jako metafora plurality ženského erotického vzrušení a také jako metafora možností ženského jazyka tuto polymorfní hojnost (*excess*) vyslovit. Je to přesvědčivá argumentace a je také zřejmé, že Irigarayová na lidské tělo pohlíží jako na něco, co je vždy již zašifrováno v síti kulturních významů. Mimo symbolický řád nelze ženské tělo zobrazit; jiný jazyk neexistuje.

Cílem Luce Irigarayové je nicméně vybudovat teorii oddělené pohlavní specifičnosti ženského já; předoidipovská bisexualita není předmětem jejího zájmu. Je obtížné představit si, jak by tato specificky ženská identita mohla být konceptualizována, aniž by v tom sehrála roli některá forma esencionalismu. Měli bychom však mít na paměti, že koncepci pohlavní odlišnosti podle Irigarayové vyjadřují symboly A a B, nikoli A a A —. Je možné, že tato forma odlišnosti nezaložená na snižování podřízeného pojmu by mohla směřovat k esencionalismu, který již pro pozitivně vnímanou ženskou identitu nepředstavuje nebezpečí, jak začínají tvrdit někteří zastánci feminismu.³⁶⁾

To by však mohlo odkazovat na jiný problém: nebezpečí, že sexualita se stane synonymem pro subjektivitu. Což ženská identita není ničím víc než schopností reprezentovat specifičnost ženské sexuality, jakkoli ta je významná? Vztah mezi sexualitou a identitou na jedné straně a sociální a historickou realitou na straně druhé bude tématem šesté a sedmé kapitoly. Ocituje nakonec ještě báseň Grace Nicholsové oslavující specifičnost ženského těla. Do jaké míry vyjadřuje sexuální identita konstruovaná v básni alter-

35) Groszová, *Sexual Subversions*, s. 116.

36) Margaret Whitfordová, „Rereading Irigaray“, in Brennan (ed.), *Between feminism and Psychoanalysis*, s. 106–126. Zde také nalezneme obhajobu Irigarayové proti obviněním z esencionalismu.

nativní významový řád mimo řád symbolický? A nakolik, napadají jej, zůstává jeho součástí?

Můj černý trojúhelník

Můj černý trojúhelník
vklíněný mezi má stehna
jsou bermudy
z droboučkových atomů
navždy se zmocňujících
světa
a propouštějících jej

Můj černý trojúhelník
je tak bohatý
že přetéká
do suchého rozkroku
světa

Můj černý trojúhelník
je černé světlo
na prahu světa
s výhledem na
všechny mé největší pravděpodobnosti

A třebaže
i na historii občas myslí
můj černý trojúhelník
se rozprostřel za tím mužským příběhem
za vyprahlými strachy paprikarchátu

Šíří se a roste
vrhá se a řine se
můj černý trojúhelník
má souhlas
mého nejlubšího já.³⁷⁾

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Feministická kritika mužské psychoanalytické teorie se soustředí na její předkládané negativní konstrukce ženské identity v represivním patriarchálním systému jazyka: feministická teorie své alternativní interpretace formuluje s důrazem na předoidipovský vztah mezi matkou a dítětem.
2. Irigarayová napadá „logiku stejného“ v západním myšlení, spočívající v redukci dvou genderů (mužského a ženského) na

37) Nicholsová, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, s. 25.

mužskou normu, v jejímž důsledku ženy zůstávají v našem významovém systému nereprezentovány. Nejzřetelněji to ukazuje Freudova „závist penisu“: ženská identita je definována pouze jako neúplnost.

3. Irigarayová poukazuje na nápadnou podobnost mezi mužskou valorizací jediného pohlavního orgánu a upřednostňováním pojetí jednotné pravdy.
4. Dekonstruktivistická teorie demonstruje, že každý pojem, jemuž je přisuzována vyšší hodnota, je závislý na jemu podřízeném protikladu. (Pojem „pravda“ nabývá smyslu jedině ve vztahu k pojmu „nepravda“). Irigarayová tvrdí, že maskulinita coby přítomnost falu je závislá na femininitě definované neúplností.
5. Cixousová politické násilí, které je výsledkem myšlení založeného na binárních protikladech, uvádí do souvislosti s mužskou libidinózní ekonomikou založenou na vlastnictví a majetku: není vlastnického vztahu bez jeho upření.
6. Ženská libidinózní ekonomie je založena na „daru“ – rozdávání bez ohledu na návratnost – a takový je i základ ženského způsobu psaní, který Cixousová obhajuje jako prostředek objevování ženské identity.
7. Cixousová tvrdí, že ženské psaní nelze definovat. Ve svém vlastním stylu kladé důraz na hojnost, opak neúplnosti a dále předoidipovský zvuk, rytmus a dotyky, upamatovávající nás na dobu, kdy matka a dítě byly jediná bytost. Pluralizuje významy, a konstruuje tak ženskou identitu jako mnohočetnou, v protikladu k jednotné pravdě nárokové patriarchální jazykem.
8. Irigarayová ve své teorii konstruuje velmi podobný pluralitní ženský jazyk, ale na rozdíl od Cixousové, která je přesvědčena, že předoidipovskou sexualitu mají i muži, a tak mohou psát „femininním“ způsobem, se Irigarayová soustředí na genderová specifika. Oslavuje mnohočetnost forem ženské sexuality a na lásce založenou identitu vycházející z pouta mezi matkou a dcerou.

6. IDENTITA JAKO PROCES: POSTSTRUKTURALISMUS, JULIA KRISTEVOVÁ A INTERTEXTOVOST

Myšlenky nastíněné ve čtvrté a páté kapitole tvoří součást rozsáhlé diskuse probíhající v západních společnostech od konce devatenáctého století a týkající se dvou nejzákladnějších aspektů reality kolem nás: způsobu, jak vnímáme člověka a jazyk.¹⁾ Jak je u významných změn v myšlenkových koncepcích pravidlem, působí zde souhra řady příčin a následků. Prostou důvěrou v zavedená přesvědčení, sociální i duchovní, zničily rozsah a hrůzy první světové války. Kromě toho na počátku dvacátého století předložili své nové revoluční teorie lidské povahy a našeho vztahu k vesmíru Freud a Einstein. Spisovatelé, výtvarní umělci a hudební skladatelé současně produkovali díla, která se zdála podivná a zneklidňující a která rušila tradiční formy a představovala výzvu stávajícím hodnotám a předpokladům. Tento ikonoklastický trend v umění prvních desetiletí dvacátého století je znám jako modernismus, a to pro snahu nahradit všechny staré formy vyjádření a vnímání novými. Na teorie, kterými jsme se zabývali v předcházejících kapitolách, lze také pohlížet jako na konceptualizaci a rozvinutí exploze nových myšlenek a pohledů na svět, k níž došlo na počátku století. Jádrem těchto úvah a zpochybnění jsou některé z našich dlouho používaných „praktických“ předpokladů týkajících se lidského individua a jazyka.

1) O různých aspektech této diskuse pojednává řada knih. Užitečné uvedení do problematiky viz Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*; Belseyová, *Critical Practice*; Nicholsonová, *Feminism / Postmodernism*; Waughová, *Practising Postmodernism / Reading Modernism*.

Celá dlouhá tradice západního humanistického individualismu dostala svůj název proto, že v samém jádru její koncepce reality se nachází lidský jednotlivce. Naše víra v existenci pravdy, poznání a svobody ve svém základu vychází z víry v suverénního jedince, který je autorem svých slov, myšlenek, činů a volných aktů. Ústřední význam pro naši koncepci individuální existence má představa koherentního vnitřního vědomí, subjektivity. Jsme přesvědčeni, že lidé si dokážou svou zkušenost uvědomit, poznat ji, a posléze ji pravdivě vyjádřit. Tato schopnost je podle nás zárukou lidské svobody. Tento soubor předpokladů výstižně shrnuje Descartův slavný výrok „myslím, tedy jsem“. Víru v individuální vědomí coby záruku existence významu a pravdy však zásadním způsobem zpochybňuje Freudova teorie nevědomí.²⁾ Jednotlivcův vědomý záměr a vědomosti však nemohou zakládat sebejistotu a suverénní identitu, pokládáme-li jeho „já“ za roztržité a existuje-li nevědomí, nepoznatelná „jiná scéna“ některých jeho nejsilnějších tužeb, fantazií a sebeprojekcí. V Lacanově rozpracování Freudovy teorie vystupuje identita nikoli jako jednotná a koherentní, ale jako pluralitní, neurčitá, ba až iluzorní.

Pragmatický názor, že jazyk dokáže bez obtíží vyjádřit pravdu lidské existence, byl také zcela zpochybněn. Modernističtí autoři odmítli dále potvrzovat literaturou dosud propagovaný názor, že jejich slova vyjadřují jejich individuální myšlenky a pocity nebo že objektivním způsobem odrážejí skutečnost. Místo toho pozornost čtenářů zaměřovali na jazyk samotný a nutili je vědomě se zabývat vztahem mezi slovy a zkušeností. Zpochybňující úvahy spisovatelů o jazyce ještě hlouběji rozvedla strukturální lingvistika, která poukazuje na skutečnost, že mezi jazykem a světem se vždy klene propast a že naše vnímání skutečnosti je dáno sítí významů, kterou přikládáme na kontinuální zkušenost. Slova náš pohled na sebe samé a svět neodrážejí, ale konstruují. Tento postřeh dále rozvinul dekonstruktivismus, který upozornil na kontaminaci jazyka mocenskými strukturami. Sít významů vlastní jazyku, symbolickému řádu, je nám předepisována v podobě systému konceptuálních rozdílů čili protikladů: mužský a ženský, já a ne-já, dobro a zlo. Jejím prostřednictvím jazyk neustále reprodukuje

2) Kromě Freuda jsou s tímto útokem na humanistické uvažování obvykle spojována ještě jména dvou dalších osobností, Nietzscheho a Marxe.

„skutečnost“ v podobě hodnotové hierarchie udržující v popředí zájmy dominantní moci. Jazyk je prostředkem, který způsobuje, že se nám tato hierarchizace hodnot jeví jako přirozená a pravdivá. Je v zájmu moci nastolit toto ideologické vnímání skutečnosti jako jedinou možnou, jednotnou „Pravdu“. Dekonstruktivní teorie jazyka však také ukazují nemožnost jednotných uzavřených definic. Význam i toho nejvýše kladeného pojmu nutně závisí na jeho zahrnovaném protikladu. K tomu, aby „dobro“ mělo nějaký smysl, je zapotřebí „zla“, a podobně „mužskost“ závisí na „ženskosti“. Kromě toho snaze ovládnout sociální významy brání i nevědomí. Jazyk *zhušťuje a přesouvá* potlačené emoce a slova se v něm pluralizují, stávají se víceznačnými a heterogenními. Oč žádáme, je jen zřídka beze zbytku to, po čem toužíme.

V tomto poststrukturalistickém rámci dochází i k dekonstrukci tradičního pojetí autora.³⁾ Literární text již není chápán jako produkt vědomých záměrů racionálního jednotlivce s určitou genderovou identitou, který utvářel všechny aspekty díla s cílem vyjádřit vlastní jedinečný význam. Poststrukturalistická kritika na literární texty pohlíží jako na křížovatky mnohočetných významů a záměrů. Namísto o „autorovi“ se hovoří o „přísícím subjektu“, aby se zdůraznilo, že vědomý záměr je jen jedním impulsem z mnoha, které význam určují; prostřednictvím slov se ozývá i nevědomá touha a v nich obsažené kulturní implikace. Žádný autor nemůže slova ani literární formy nově razit; každé nové uspořádání v sobě do určité míry zahrnuje řadu předchozích použití a významů. Z tohoto důvodu byl také nově zaveden pojem „intertextovost“, naznačující, že v každém zdánlivě diskrétním jednotlivém díle se setkává řada „textů“ či hlasů (vědomý záměr autora, nevědomá touha, současné a minulé sociální implikace). Vědomý záměr autora se na složité intertextovosti podílí jen malým dílem. Jak tvrdí Julia Kristevová, „nositelem psaní není logicky uvažující subjekt, ale rozštěpený, ba až pluralitní subjekt zaujímající [...] permutovatelné, mnohočetné, ba až pohyblivé pozice“.⁴⁾ V páté kapitole jsme konstatovali, že na autora coby „pohyblivý“ subjekt lze pohlížet jako na někoho v „permutovatelné“ pozici bisexuality.

3) Textem zásadního významu ohlašujícím „smrt autora“ je Barthesova stejnojmenná studie v *Image-Music-Text*. Užitečným úvodem do poststrukturalistického přístupu k literatuře je také Belseyová, *Critical Practice*.

4) Kristevová, *Desire in Language*, s. 111.

Podle poststrukturalní teorie v rámci významu a individuální identity dochází k neustálým střetům mezi represivní společenskou kontrolou na jedné straně a rozvratnými silami na straně druhé. Jazyk je prostředkem, jímž se věcem a lidem předepisují jednotné definice popírající existenci kontinua a mnohočetný potenciál skutečnosti. Tímto způsobem je konstruována a fixována i naše genderová identita: je nám „vymezeno naše místo“ v konceptuálním řádu. Kromě této represivní funkce však jazyk obsahuje i významový přetlak (*excess of meaning*), neustále ohrožující hranice takto definovaných identit a hrozící odhazením fiktivnosti všech vnucených „pravd“. Není těžké uhadnout, čím tyto myšlenky tak silně přitahují feministicky smýšlející lidi a proč feminismus tak podstatně přispěl k poststrukturalní teorii. Tato teorie nabízí zatím nejpřesvědčivější vysvětlení pro neústupnost patriarchálních mocenských struktur. Diktát binárních genderových protikladů, tvrdí Irigarayová, je navíc prubířským kamenem celého konceptuálního řádu.

Do feministické literární teorie začínají poststrukturalistické ideje pronikat od počátku osmdesátých let. Obecně lze říci, že tato teoretická orientace se příliš dobře nesnáší s dřívějšími feministickými přístupy stvrzujícími autoritu a pravdivost textů, jejichž autorkami jsou ženy, na základě subjektivní ženské autorské identity. Jakákoli jednoduchá identifikace autora a významu obnáší zanedbání pluralitní identity písničho subjektu a intertextovosti jako vlastnosti textů. Podobně nacházejí u poststrukturalní kritiky menší ohlas i realistické formy literatury psané ženami a pro pozitivní zobrazování ženské zkušenosti ceněné feministickou kritikou vycházející z humanistické koncepce. „Realistické“ zpodobení postav a implicitní snaha předkládat „život v jeho skutečné podobě“ se jeví jako podpora humanistického pojetí pravdy zaštiťené individuálním vědomím a odrážené jazykem. V terminologii Hélène Cixousové takové texty nepůsobí jako krkci: nepodřívají samotné základy našeho konceptuálního řádu. Přestože realistické texty jako například *Dcera země* palčivě líčí utrpení žen, může se zdát, že potvrzují redukcující koncepci jednotné osobní identity a binární protiklady mužských a ženských kategorií. Nerozbíjejí tudíž genderovou ideologii podporující patriarchální řád coby řád přirozený. Ke sporu mezi realismem a poststrukturalismem se ještě vrátím na konci této kapitoly.

Poststrukturalistická kritika si cení pluralitních textů překračujících hranice stabilních významových systémů. Odpovídající interpretační praxe je zaměřena na dekodování represivní ideologie textu a jeho stranění dominantní moci. Současně je však jejím cílem plně odhalit „revoluční“ potenciál textu, upozornit na místa, kde se jazyk obrací sám proti sobě a odmítá vydat jednotný význam. Jako příklad zde můžeme uvést Shakespearovu hru *Cymbelin*, kterou jsme se zabývali v první kapitole. Připomeňme si, že postava Imogeny je konstruována jako prototyp „hodné ženy“: je věrná, cudná, milující a odpouštějící. Její nevlastní matka je v příkrém kontrastu k ní: falešná, pomstychtivá vražednice. Je to typický příklad represivního binárního uspořádání identity v dominantním diskursu: ženy jsou tu buď hodné, nebo zlé, buď čestné, nebo falešné. Hra charakterové vlastnosti žádné z obou žen nevysvětluje; jejich ctnosti a nečesti jsou tu jednoduše podány jako esenciální vrozené atributy jejich povahy. Tato identita či „přirozenost“ vyličená jako vrozená (přirozená) má ve hře dále význam ve vztahu ke královské a třídní identitě. Mladí princové, Imogenini bratři, jsou jako nemluvnata uneseni z královského dvora a vychováni v jeskyni ve Walesu. I přes primitivnost výchovy se u nich spontánně rozvinou „královské“ vlastnosti – odvaha a vůdcovský duch, které tu jsou chápány jako esenciální atributy královské krve.

V textu se však objevují jisté okamžiky „přetlaku“ (*excess*), podřívající konzervativní esencialistickou ideologii genderové a třídní identity coby vrozené povahy nezměnitelné vnějšími sociálními podmínkami. Imogenu, zoufající si, že ji manžel zavrhl jako nevěrnou, sluha přesvědčí, aby se přestrojila za muže. „[...] zapomeňte na čas, čím jste byla,“ říká a Imogena, která se myšlenky ochotně chopí, souhlasí: „Vidím už, kam míříš. / Už teď jsi ze mne muže udělal.“⁵⁾ Stačí, aby si Imogena oblékla mužský oděv, a všichni ji pokládají za muže. Přestože hra je založena na koncepci vrozené identity, žádná z ostatních postav vůči ní nepojme podezření. Když se přestrojená Imogena konečně setká s oběma ztracenými bratry, které nikdy nepoznala, instinktivně pochopí, že jsou z jedné krve, a vznikne mezi nimi silný cit, aniž by přitom bratři intuitivně vytušili její skutečnou genderovou identitu. Zobrazení ženských postav v Shakespearových textech obecně potvrzuje esencialistické definice ženství, avšak současně prostřednictvím

5) Shakespeare, *Cymbelin*, Praha, Dilia 1964, přel. J. Kraus, 3. dějství, scéna 4, 156, 168–169.

častých převleků a maskování identity prozrazuje neohraničenost sexuality.⁶⁾

Francouzská feministická teorie takovýto významový přetlak spojuje s ženskou libidinózní energií, nakonec se vždy deroucí z binárních genderových identit diktovaných symbolickým řádem. Ženy by se však snad přesto měly vyvarovat příliš ukvapeného předpokladu, že odhalení jim upírané sexuality je vždy nutně cestou (*sortie*) ke svobodě a že nositelem jejího vyjádření je bez výjimky potenciálně subverzní jazyk útočící na dominantní řád. Dílo Michela Foucaulta, především jeho *Dějiny sexuality* (1976), nabízí střídavě varování ohledně toho, jak i zdánlivě „progresivní“ jazyk může být prodloužením represivní moci. Foucault ukazuje, jak od osmnáctého století narůstal počet speciálních „vědních“ oborů (medicína, psychologie, kriminologie, pedagogika) lokalizujících člověka v síti pozorovacích, kázeňských a výchovných struktur. V *Dějích sexuality* předkládá přesvědčivou argumentaci proti optimistické víře, že dvacáté století přineslo osvobození od sexuálního útlaku minulosti. Říká, že jsme pouze svědky změny v metodách sociální kontroly, totiž jejich přechodu od vnější síly k internalizovanému nátlaku. Nejprve upozorňuje, jakou radost nám přináší naše odvaha otevřeně hovořit o tématu považovaném za tabu: „Je-li sexualita potlačována, jinými slovy, je-li vystavována zákazu, je-li popírána její existence a je-li nucena mlčet, pak sám fakt, že se o ní mluví a že se mluví o jejím potlačování, má podobu úmyslné transgrese. [...] [o sexu mluvíme] hlasem, který svědčí o tom, že jsme si oně podvratnosti vědomi [...]“⁷⁾

Poté Foucault ukazuje, že zadostiučinění z podvratné svobody slova je ve skutečnosti vynuceným důsledkem „aparatury, která má produkovat diskursy o sexu, stále víc diskursů“.⁸⁾ Tato „diskursivní aparatura“ vznikla jako důsledek stále osobnějšího a detailnějšího zájmu autority o sexuální chování osmnáctým stoletím počínaje. Sestává ze sítě diskursů a praktik, jejichž autorita se odvozuje od tradičních i nově se vyvíjejících oborů: náboženství, práva, medicíny, psychiatrie, kriminologie a pedagogiky. „Sex byl vypuzen na světlo a donucen k diskursivní existenci. [...] Asi žád-

6) Podrobnější diskuse viz Belseyová, „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies“, in Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, s. 166–190.

7) Foucault, *Dějiny sexuality*, Praha, Herrmann & synové 1999, přel. Č. Pelikán, sv. 1, s. 13.

8) Tamtéž, s. 30.

ný jiný typ společnosti nikdy nesoustředil v tak relativně krátkém dějinném období takové množství diskursů o sexu.“⁹⁾ Foucault také poukazuje na to, že bujení „vědeckých diskursů“ o sexu se soustředilo zvláště na sociální skupiny, které bylo potřeba ovládat za účelem udržení sociálního řádu: na děti, dělnickou třídu a ženy. Výsledkem diskursivního zkoumání je, že „sexualita se konstitovala jako věc pravdy“ a že západní společnost se stala „jedinečně se doznavající společností“.¹⁰⁾ Zvnitřněné nutkání objevovat a popisovat sexualitu jako problém si pleteme s nově nalezenou svobodou říkat „pravdu“.

Povinnost doznaní je na nás nyní svalována z mnoha různých stran, je napříště tak hluboce inkorporována do našich těl, že ji už nevnímáme jako účinek nutkavé moci, naopak se nám zdá, že pravda, to nejtajnější v nás, si jen „žádá“ vyjít na světlo [...]“¹¹⁾

V proměně prózy od líčení dobrodružství ve vnějším světě ke zkoumání skryté „vnitřní“ povahy postav, k níž došlo během devatenáctého století, Foucault spatřuje další z rysů západního nutkání ke zpovědi. Foucaultovo dílo podnětně hovoří o predispozici řady spisovatelek ke „konfesiivním“ literárním formám – autobiografií a vyprávění v první osobě, technikám stavějícím do popředí identitu. Ženy jsou více než kterákoli jiná skupina předmětem nejintenzivnějších a nejpropracovanějších diskursů, jejichž cílem je zviditelnit ženskou sexualitu jako „problém“, který je třeba podrobně prozkoumat, jehož patologii je třeba stanovit a jež je nutno popsát. Nebyla to právě tato skutečnost, která v ženách vyvolala tak intenzivní nutkání zpovídat se? Než se rozhodneme všechnu takovou literaturu oslavovat jako osvobozující formu sebevyjádření, měli bychom se nad tím rozhodně zamyslet. Foucault ve svých pracích týkajících se diskursů jako historicky situovaných praktik systematicky prokazuje, že vůle ukáznovat a ovládat často skryté operuje právě ve formách jazyka, které máme sklon spojovat s progresivním myšlením. Tuto vůli ovládat dokážeme rozpoznat, jedině pokud jazyk lokalizujeme jako konkrétní historickou praxi. Právě z tohoto důvodu se začal používat termín „diskurs“, označující jazykový systém nebo praktiku specifické pro konkrétní sociální skupinu nebo období v historii. „Jazyk“ naopak ozna-

9) Tamtéž, s. 41–42.

10) Tamtéž, s. 67, 70.

11) Tamtéž, s. 71.

čuje spíše univerzální klenutou strukturu významů zahrnující celou kulturu.¹²⁾

Tendence pokládat rovnítko mezi sexualitou a sebeosvobozením přináší ještě jiné nebezpečí: snadno slouží k přesouvání pozornosti z veřejné a historické sféry na sféru soukromou a individuální. Výrok „osobní je politické“ se může snadno stát depolitizačním sloganem. V některých radikálně feministických diskurzech jako by sexualita splývala se subjektivitou – a dokonce i se „svobodou“. Foucault poznamenává, že se zdá, „jako kdyby podstatné bylo to, abychom z tohoto malého zlomku sebe sama mohli získávat nejen slast, ale i vědění [...] Jakmile budeme chtít od nynějška vědět, kdo jsme, bude nám [logika sexu] sloužit jako univerzální klíč“.¹³⁾ Jako ilustrace tohoto tvrzení nám může posloužit román *Otevři dveře!* (1920) od Catherine Carswellové. Odehrává se během prvních dvou desetiletí dvacátého století v Glasgow a Londýně, a jak název naznačuje, sleduje pokusy hrdinky Joanny Bannermanové uniknout z vězení středostavovské kalvínské výchovy a nalézt smysluplnější identitu, než je koncepce identity ženského sebezapření její matky. V úvodu knihy Joanna jako malá dívka zažije okamžik vize, když vlak, ve kterém jede, přejíždí přes Jamajský most přes řeku Clyde, zatímco si současně razí cestu na moře velký zaoceánský parník. Tento pohled jí rámuje a protíná černé kovové mřížoví mostu: „Sluneční paprsky na vyplouvající lodi a silný, trpytící se proud hnědé vody ji naplnily bolestnou, a přece nádhernou touhou.“¹⁴⁾

Po zbytek děje Joanna bojuje proti vězení konvencí a společenských očekávání, aby se dostala do onoho zablédnutého velkého světa. Prosadí si studium výtvarného umění, získá stipendium a začne pracovat na tom, aby se svou prací dokázala uživit a byla finančně nezávislá. Úvodní části románu budí dojem, že půjde o popis konkrétní společenské třídy v Glasgow v konkrétním okamžiku na počátku století. S postupem děje však kulturní konkrétnost textu odeznívá, stejně jako se vytrácí hrdinčin boj za právo pracovat a vydělávat si na živobytí. Potřeba „otevřít dveře“ (nalézt únik, *sortie*) se mění v hledání čistě sexuálního naplnění. V závě-

12) Hovoříme například o „medicinském diskursu“ nebo „diskursu disentu sedmnáctého století“, ale o anglickém jazyce.

13) Tamtéž, s. 91, 92.

14) Carswellová, *Open the Door!*, s. 19.

rečné části, hojně poznamenané lawrenceovským symbolismem, hrdinka nakonec dospěje k „živoucímu poznání“: „Teď pádila vstříc životu.“¹⁵⁾ Ve skutečnosti běží vstříc náruči jediného muže, který jí může nabídnout sexuální realizaci, který jí může nabídnout její „já“. Ve vyprávěcím čase se toto vyvrcholení odehrává právě na začátku první světové války; Joannino hledání osobního prostoru a svobody se navíc časově shoduje s bojem sufražetek, který se v Glasgow soustředil kolem aktivit studentů a učitelů na College of Art. Její hledání sebe samé se však ztotožňuje s její sexualitou.

Nebylo by oprávněné tvrdit, že Cixousová nebo Irigarayová se snaží odklonit politické záležitosti do úzce individuální sféry, ale místy jejich ahistorický důraz na sexualitu coby přetlak stejně jako jejich ztotožňování sexuality s univerzální ženskou subjektivitou nemá k tomuto nebezpečí daleko. Užitečnou protiváhu k občasnému depolitickému a ahistorickému tíhnutí poststrukturalismu v tomto ohledu představují Foucaultovy práce o produkci diskursů v konkrétních okamžicích v historii a jeho analýza jejich fungování coby materiálních strategií ovládnutí a ukázkování (medicína, pedagogika, sexuologie).

JULIA KRISTEVOVÁ

Ze všech tří francouzských feministek, jejichž dílo mělo v anglicky mluvícím světě největší vliv, je Julia Kristevová ve svých tvrzeních nejobezřetnější. Přestože její hlavní raná práce, doktorská disertace, nese název *Revoluce básnického jazyka* (1974), její teorie jazyka a konstrukce identity subjektu jsou méně potvrzující a optimistické než u Cixousové nebo Irigarayové. Kristevová je Cixousově a Irigarayové blízká v tom, že pojetí jazyka u ní vychází z předoidipovského vztahu mezi matkou a dítětem a že celkově přesouvá důraz z freudovského a lacanovského soustředění na oidipovského otce. Práce Kristevové naopak výrazně čerpají z analýzy raného vztahu mezi matkou a dítětem psychoanalytičky Melanie Kleinové. Kristevová první předoidipovskou fází života nazývá sémiotickou, na znamení toho, že právě v tomto stadiu se objevují první náznaky budoucího procesu signifikace prostřednictvím verbálního

15) Tamtéž, s. 394, 395. Lawrence si rukopis románu Catherine Carswellové přečetl a navrhl řadu rozsáhlých změn, ale uznal, že je „úžasně dobrý“ (tamtéž, s. xi).

jazyka. V předverbální sémiotické fázi dítě nezískává žádný pocit vlastní oddělené identity; jeho fyzická zkušenost je součástí kontinua, které tvoří spolu s tělem matky. Jeho fyzickou existenci konstituují vjemy, jako jsou rytmus srdečního tepu a pulzu, tma a světlo, teplo a chlad, pravidelný pohyb dechu a potravy na jedné straně a výkalů na straně druhé. Právě postupně se ustavující řád a struktury těchto fyzických pudů a podnětů jsou nezbytným základem možnosti procesu signifikace – produkce významu. „Archaickými dispozicemi pro objevení se prvních diskretních forem jsou zvuky, hmat a zrak. Podaný a odňatý prs; světlo lampy poutající zrak; přerývaný zvuk hlasu nebo hudby [...] Tehdy se z prsu, světla a zvuku stává *tam*: místo, bod, značka.“¹⁶⁾ Bez počátečního ustavení řádu ve spojitém proudu fyzických vjemů a libidózních pudů omývajících dítě a na ně současně navazujících počátků oddělené identity by jazyk nebyl možný, tvrdí Kristevová. Tyto rytmické sémiotické stopy se stávají a zůstávají základem veškerého jazyka.

Proto Kristevová vyvozuje, že jakmile dítě v oidipovské krizi vstupem do symbolického řádu získá přístup k jazyku, jazyk už napříště obsahuje dvě dispozice či „modalitu“: „První z nich nazvěme *„sémiotičnem“* a druhou *„symboličnem“*. Tyto dvě modalitty jsou v procesu signifikace konstituujícím jazyk neoddělitelně spjaty a dialektické působení mezi nimi určuje příslušný typ diskursu (epika, metajazyk, teorie, poezie atd.).“¹⁷⁾ Modalita Kristevovou označovaná jako *symbolická* představuje aspekt jazyka, který dítě zaměřuje na předmětný svět ostatních lidí a věcí. Je tedy disponován k formulaci pevných a jednotných definic, jejichž cílem je vytvářet základ pro sdílení významů umožňující mezilidskou komunikaci. *Symbolickou* dispozici jazyka však pohání potřeba ovládat prostřednictvím definičního aktu vše, co je jiné, a tudíž potenciálně ohrožující. Původ *sémiotické* modalitty naopak spočívá v negenderových libidózních pudech předoidipovské fáze, takže tato modalita je disponována pro význam coby kontinuum a spíše identifikaci s jinakostí než oddělování se od ní. Kristevová tedy jazyk chápe jako dialektický vztah mezi jeho dvěma modalitami, produkující diskursivní strategii (konkrétní mluvenou nebo

16) Kristevová, *Desire in Language*, s. 283.

17) Kristevová, „Revolution in Poetic Language“, in *The Kristeva Reader*, s. 92. Pokud je to možné, používám citace z této publikace, neboť tu v jednom svazku najdeme poměrně dobrý výběr z Kristevových textů a současně užitečné poznámky na úvod.

zapsanou řeč) v *procesu*, nikoli jako statickou strukturu nebo významový řád. Symbolická dispozice vtiskuje jazyku nezbytnou jednotu co do významu a syntaktických struktur, nutnou pro sociální komunikaci, kdežto sémiotická dispozice toto nutkání směřující ke stálosti trvale destabilizuje a „revolučně“ působí na ovládající síly symbolické modalitty, čímž zajišťuje potenciál pro vznik nových významů.

Kristevová, na rozdíl od Cixousové nebo Irigarayové, tedy nepředkládá teorii nového „jiného“ jazyka přetlaku v protikladu k represivním silám symbolického řádu; místo toho nabízí alternativní teorii jazyka zahrnujícího v sobě řád i rozvrat *coby procesy*. Různé formy diskursu lze pak charakterizovat podle toho, která dispozice v nich převládá; jazyk vědy nebo matematika například poskytují sémiotické dimenzi jen malý prostor, neboť jsou cíleny na přesně vymezené neměnné významy. Jazyk, který dává sémiotické dimenzi největší prostor, nazývá Kristevová „básnický jazyk“. Charakterizují jej rytmičnost, výrazné zvukové struktury, rozklad syntaxe a heterogenost. Jako příklady analyzuje téměř výlučně literární texty. Opakovaně zdůrazňuje, že i tam, kde se sémiotická dimenze projevuje nejvýrazněji, musí být zachována uspořádávající přítomnost symbolické dimenze. Bez její kontroly jazyk zcela zahltní síly nevědomých pudů, takže se stává psychotickou výpovědí. Proto je ohledně teorií ženského jazyka odvozeného od ženského libidózního těla a ekonomie skeptická.

Klíčovým pojmem prostupujícím celým dílem Julie Kristevové je pojem „rozhraní“ či „prahu“, zvláště permutovatelného rozhraní mezi vědomím a nevědomím. Právě zde spolu sociální a psychická sféra vedou dialog či na sebe dialekticky působí, a dávají tak vzniknout komunikačním výrokům. Kristevová tento proces popisuje jako dialog mezi nevědomou touhou („Říkám, co se mi zlíbí“) a sociálními formami („Říkám to tobě, nám, abychom se navzájem pochopili“).¹⁸⁾ Výsledkem této „intertextové“ či dialogické interakce (tj. interakce v dialogu) mezi nevědomím a sociálními formami je podle Kristevové jazyk v podobě výroků, které jsou vždy „procesuálního charakteru“. Význam může být sdílen, avšak neustále zůstává ve stavu generativní nestability. Tato intertextovost či rozhraní mezi nevědomými pudy a sociálními formami je

18) Kristevová, „Psychoanalysis and the Polis“, in *The Kristeva Reader*, s. 316.

současné základem pro konstrukci identity; „já“ je tedy dialogickou interakcí těchto dvou dispozic a příslušný subjekt je také „procesuálního charakteru“ – je to nikdy se neustavující a neukončená pluralitní identita. U Kristevové je skutečností zásadního významu, že toto „já“ zůstává součástí symbolického řádu; zcela vystoupit ze symbolického řádu u ní znamená vystoupit z historie. Pokud se „revoluční“ potenciál sémiotické dispozice od symbolické modality osvobodí, exploduje v nesmysl nebo šílenství.

Kristevová podobně jako Cixousová spojuje mateřskou předoidipovskou fázi s negenderovou sexualitou a je toho názoru, že muži mají k tvůrčím silám sémiotické modality stejný přístup jako ženy. Autory většiny textů, z nichž Kristevová ve svých pracích vychází, jsou avantgardní muži spisovatelé a i její dílo se vystavuje nařčení z elitářství (viz kap. 5). Jaké místo však v její koncepci zaujímají ženy? Ve studii „O Číňankách“ (1974) píše o „významu předoidipovských fází [...] pro následný vývoj chlapců i dívek. Dítě je k matčinu tělu poutáno, aniž by toto tělo pro něj dosud bylo ‚samostatným objektem‘. Tělo matky se naopak chová, jako by s tělem dítěte tvořilo sociálně-přírodní kontinuum“.¹⁹⁾ Kristevová se zamýšlí nad důsledky těsného citového vztahu mezi matkou a dítětem pro dívky a definuje tři pozice, které může dívka zaujmout v oidipovské fázi, kdy vstupuje do sociálního řádu.

Ve studii „Čas žen“ (1979) Kristevová tyto tři pozice uvádí do souvislosti s historickým vývojem ženského hnutí ve dvacátém století. Tvrdí, že jeho jednotlivá vývojová stadia charakterizovala převážně vždy některá z těchto tří pozic či modalit. Aby se žena vůbec mohla stát sociální bytostí, musí se ztotožnit se symbolickým řádem, což pro ni znamená nutnost přijmout systém významů a hodnot ztělesňujících patriarchát. Podle Kristevové obtíže s odpoutáním od předoidipovské matky, které mají dívky oproti chlapcům, mohou dodávat na intenzitě jejich následné identifikaci s patriarchálními hodnotami, a fungovat tak jako určitá pojistka proti matce jako konceptu. Zaujme-li žena tuto pozici, budto si zvnitřní „mužské“ ideály soutěživosti, agresivity a moci a bude se snažit dosáhnout úspěchu a uznání, jako by byla muž, nebo se může ochotně přizpůsobit ideálu „ženskosti“, které si muži na ženách cení. Obě alternativy ji řadí k paternalistické či symbolické modalitě. Právě snaha postavit se zdánlivě všemocné předoidipov-

19) Kristevová, „About Chinese Women“, tamtéž, s. 148.

ské matce svádí ke snadnému ztotožnění se s paternalistickou pozicí.

V „Čase žen“ Kristevová charakterizuje první fázi ženského hnutí až po rok 1968, pro niž byl typický požadavek rovnosti platů, stejně jako sociálních a politických práv, jako převážně zaujímající tuto pozici. Nekritizuje ji v její podstatě, ale upozorňuje, že až do nynějška skutečnost, že ženy těchto požadavků dosáhly, nijak neotřásla stávajícími mocenskými strukturami. Ženy jsou neustále vystaveny riziku přílišné loajality vůči patriarchálním principům, kterým jako jediným tyto systémy připisují hodnotu: „Problémem logiky integrace druhého pohlaví do hodnotového systému, který je mu cizí [...], [je], jak z něj ženy vyjmout a jak pak postupovat, aby se prostřednictvím jejich kritických, diferencních a autonomních zásahů instituce, v nichž jsou přijímána podstatná rozhodnutí, staly pružnějšími.“²⁰⁾

Jindy si ženy mohou uchovat spojení s mateřskou, „sémiotickou“ dimenzí tvořící protiklad k jejich paternalistické „symbolické“ identifikaci. Tyto feministky však Kristevová kritizuje: druhá pozice podle ní vede k utopickým nadějím. Touha navrátit se zpět k matce bude pro ženy vždy svůdnějším a nebezpečnějším impulsem, protože sociální řád je nezbytně více „frustruje, mrzačí a vynucuje si od nich oběti“, než je tomu u mužů.²¹⁾ Druhou generaci ženského hnutí (po roce 1968) Kristevová spojuje s převažující mateřskou modalitou. Pohlíží na ni jako na reakci na tehdejší pocit rozčarování žen z rovnostářských politických cílů první generace. Druhá generace let sedmdesátých, místo aby požadovala rovnost mužům, trvá na odlišnosti žen a potvrzuje mateřství jako základ alternativní společnosti, „která by byla harmonická, bez zákazů, svobodná a naplňující“ – všechno to, čím není sociální řád.²²⁾ Konstrukce idealizovaného všeobecně platného a nadčasového mýtu mateřského ženství poskytuje útočiště před historickou realitou upírající ženám právo dokonce i na přiměřený jazyk, kterým by mohly vyslovit „své vztahy k přirozenosti svého vlastního těla, [...] k dítěti, jiné ženě nebo muži“.²³⁾ Kristevová však tvrdí, že takový sen o mateřství je pouhou utopií. Příklonem k tomuto mytickému

20) Kristevová, „Women's Time“, tamtéž, s. 202.

21) Kristevová, tamtéž, s. 202.

22) Tamtéž.

23) Tamtéž, s. 199.

ideálu se feminismus vystavuje riziku, že bude rezignovat na boj, který tvoří součást jeho historie. Tato forma radikálního feministického separatismu, charakterizující velkou část ženského hnutí ve Francii a Spojených státech let sedmdesátých, se podle Kristevové snadno může stát náhražkou náboženské víry a její diskurs jedním z diskursů „marginálních skupin inspirujících se spiritualitou a mystikou“.²⁴⁾

Kristevová je toho názoru, že touha navrátit se k hypotetickému sémiotickému řádu je pozice nebezpečná pro ženu jako jednotlivce stejně jako pro feministické hnutí. Odmítnutím sociálního řádu, o nějž se opírá sociální identita, se žena vydává napospas vší síle nevědomé touhy, jejíž nejmocnější složkou je vždy puzení ke smrti. Touha navrátit se k matce se může stát touhou po ztrátě identity, touhou rozplynout se v matce/jinakosti – ve smrti. Jelikož básnický jazyk, vznikající na prahu dělicím nevědomí od sociální sféry, je jako forma diskursu sémiotickému pudu nejpřístupnější, tvůrčí estetická aktivita podle Kristevové představuje větší riziko pro ženy než pro muže. Ženám vždy hrozí více, že je ovládnou potlačené síly nevědomí, kterým dávají průchod: „Myslím na Virginii Woolfovou, která bez hlesu zmizela v řece [...] Pronásledována hlasy, vlnami, světly, zamilovaná do barev – do modrozelené [...] Nebo myslím na tmavý kout opuštěné usedlosti na ruském venkově, kde se o několik měsíců později téhož roku 1941 na útěku před válkou oběsila Marina Cvetajevová, nejrytmičtější z ruských básníků.“²⁵⁾ Při podobných příležitostech lze Kristevovou kritizovat za to, že střízlivě odmítající útěšný mýtus o utopické předoidipovské matce životelce upadá do osidel opačného mýtu o pohlcující matce ničitelce, což je představa, kterou známe z řady textů napsaných muži.

Tato kritika je možná částečně neoprávněná, protože Kristevové nejde o skutečné matky, ale o fantazijní obraz matky, který si dítě vytváří během předoidipovské fáze a který, jakkoli je potlačen, zůstává silnou představou uloženou v nevědomí. Je zřejmé, že představivost dítěte zahrnuje obě představy matky – matky ztělesňující hojnost i matky zosobňující zkázu. První z nich Kristevová pokládá za představu znamenající pro ženy iluzorní pokušení,

24) Tamtéž, s. 192. Americkým feministickým separatismem sedmdesátých let se budeme podrobněji zabývat v sedmé kapitole.

25) Kristevová, „About Chinese Women“, s. 157.

vezmeme-li v úvahu tzv. požadavek oběti kladený na ně sociálním řádem. Než se budeme zabývat třetí pozicí, kterou si mohou ženy zvolit, zamysleme se nad tím, jak by se v souladu s myšlenkovou koncepcí Julie Kristevové daly tematicky a stylisticky interpretovat následující úryvky z románu *Probouzení* (1899) od Kate Chopinové, jednoho z prvních „znovuobjevených“ textů napsaných ženami. Hlavní hrdinka Edna Pontellierová postupně zjišťuje, že její pohodlná konvenční sociální identita ženy a matky je ve skutečnosti odcižující a nedobrovolná. Její „probouzení“ se odehrává během dlouhé rodinné dovolené u moře na Grand Isle, kdy prožívá milostné vzplanutí k sousedovu synovi.

Edna Pontellierová nedokázala říci, proč, když chtěla jít s Robertem na pláž, nejprve odmítla a pak poslušně následovala jeden z obou protikladných impulsů, které ji poháněly.

Začínalo se v ní pomalu a neurčitě rozsvěcet jakési světlo – světlo, které ukazuje cestu, a přitom zakazuje po ní vykročit [...]

Stručně řečeno, paní Pontellierová si začínala uvědomovat postavení sebe samé coby lidské bytosti ve vesmíru a chápat vztahy, které jako jednotlivce měla ke světu a k sobě samé. Může se to zdát jako tíživá váha poznání na to, aby ji nesla duše mladé osmdvacetileté ženy – snad větší poznání, než jaké má Svätý Duch obvykle tu čest dopřát kterékoli ženě [...]

Hlas moře je svůdný; neustávající, šeptající, volající, šumící, zvoucí duši, aby se šla na chvíli toulat propastmi samoty; aby se ztratila v bludištích rozjímání.

Hlas moře promlouvá k duši. Dotek moře je smyslný, zahaluje tělo do měkkého, těsného objetí.²⁶⁾

Po přečtení tohoto úryvku nás jistě nijak nepřekvapí, když se dozvíme, že Edna najde nejsmyslnější prožitek svobody ne v Robertově náručí, ale když se učí plavat. Postupně zavrhuje všechny konvenční způsoby chování, očekávané od ženy její třídy a postavení, dokonce předá výchovu svých dětí jejich babičce. Manžel se jí překvapivě nijak nestaví do cesty a nechává ji jít za vlastní intuicí v naději, že Edna nakonec dostane rozum. *Probouzení* není příběhem ženy, která je násilím nucena podříditi se represivní sociální normě. Ednino zavržení dosavadní konvenční identity vrcholí večeří na rozloučenou, kterou pořádá před odchodem z manželovy domácnosti:

26) Chopinová, *The Awakening*, s. 25.

Ale zatímco seděla mezi hosty, pocítila, jak se jí zmocňuje stará apatie, to zoufalství, které ji tak často zachvacovalo, které se jí zmocňovalo jako posedlost, jako nějaká nepatřičná, nezávislá vůle. Bylo to něco, co se ohlašovalo; jako by z nějaké obrovské jeskyně kvilících konfliktů vyšel mrazivý dech. Zmocnila se jí naléhavá touha, která jejímu duchovnímu zraku vždy přivolaala přítomnost milovaného a okamžitě ji udolala pocitem nedosažitelnosti.²⁷⁾

Nakonec se Edna pod vlivem tohoto „mrazivého“ impulsu vrací k moři na Grand Isle:

V tu bezesnou noc se jí zmocnila malomyslnost a již ji neopustila. Na světě nebyla jediná věc, po které by toužila. Nechtěla vedle sebe žádnou lidskou bytost kromě Roberta a uvědomovala si dokonce, že přijde den, kdy se z jejího života pomalu vytratí i on a pomyšlení na něj a zanechají ji samotnou. [...] Rozprostíraly se před ní vody zálivu a zářily milionem odlesků slunce. Hlas moře je svůdný; neustávající, šeptající, volající, šumící, zvoucí duši, aby se šla na chvíli toulat propastmi samoty; aby se ztratila v bludištích rozjímání. [...] Pěňivé vlnky se jí vinuly pod bílýma nohama a obtáčely se jí jako hadi kolem kotníků. Vykročila. Voda byla pronikavě mrazivá, ale šla dál. Voda byla hluboká, ale ona napřímila své bílé tělo a dlouhým rozmáchlým tempem se vrhla dál. Dotek moře je smyslný, zahaluje tělo do měkkého, těsného objetí.²⁸⁾

Je zde zobrazen proces proměny hrdinčina odvržení sociální identity v touhu po naprostém rozplynutí. Začátek románu budí dojem, že půjde o Ednino objevení a vyjádření potlačené sexuality, v podobném stylu jako hledá sexuální naplnění hrdinka v *Otevřete dveře!*. Ve skutečnosti se román zabývá fungováním puzení ke smrti, poté co je prolomena bariéra sociální identity. Smrt je tu popsána jako měkká, všeobjímající blízkost matky.

Stylistické rysy, o nichž bychom mohli říci, že jsou projevem silného sémiotického impulsu textu, jsou tu snad až příliš zřejmé. Najdeme tu kumulaci zvukových efektů („Hlas moře je svůdný“) a v anglickém originálu i výrazné užití aliterace, rytmické frázování a časté opakování slov a větných úseků. Opakující se slovesná přídavná jména („neustávající, šeptající, volající atd.“) a s nimi spojené přechody k přítomnému času vyvolávají pocit hypnotického snového bezčasí. Domnívám se, že nejzajímavějším rysem citovaných úryvků je náhlá a naprostá změna tónu, kdy energický, racionální

27) Tamtéž, s. 148.

28) Tamtéž, s. 188–189.

a praktický tón vypravěče ve třetí osobě použitý v úvodních odstavcích prvního citovaného úryvku („Může se to zdát jako tíživá váha poznání“) vystředá magická poetická intenzita posledních dvou odstavců („Hlas moře je svůdný“). Toto místo v textu opravdu vyvolává dojem, že se zde v jazyce náhle projevila určitá síla nevědomí.

Podle Kristevové potlačenou touhu nelze pokládat za jednoznačné směřování ke svobodě; stejně tak se může stát, že libidózní energie jsou použity k příliš horlivému podrobení se patriarchálním hodnotám nebo k regresivnímu puzení k rozplynutí vlastního „já“. Možnosti pro „revoluci“ poskytují jediné jazyk a aktivita subjektu na prahu mezi ovládnutím a rozkladem, mezi nevědomím a sociálním řádem. Taková je třetí pozice, kterou si žena může zvolit. Kristevová navíc tvrdí, že i přes rizika, která pro ženy aktivita protínající tuto permutovatelnou hranici představuje, je u nich díky jejich marginalizaci sociálním řádem větší pravděpodobnost než u mužů, že budou vytvářet prostory vyznačující se novým významovým řádem. Tuto třetí feministickou generaci Kristevová obhajuje v „Čase žen“ a vyjadřuje přesvědčení, že se již vynořuje: „Což se ženy již neúčastní rychlé demontáže, již je podrobována naše doba [...] a která požaduje novou etiku?“²⁹⁾ Snad právě zde Kristevová samu sebe nejvýrazněji řadí ke generaci feministických utopických nadějí sedmdesátých let. Ve studii „O Čínkách“ se zasazuje za odmítnutí symbolické a sémiotické potenciality coby dvou extrémů a místo toho naléhavě prosazuje „nemožnou dialektiku obou pojmů; jejich neustálé střídání“. Kdo je, tady a teď, ptá se Kristevová, schopen této riskantní rovnováhy extrémů? A odpovídá si: „Snad žena.“³⁰⁾

Kristevová používá pojem „intertextovost“ (*intertextuality*) jako označení pro dialektickou interakci symbolické a sémiotické modalit konstituující jazyk.³¹⁾ Podobně jako „symbolično“ je i „sémiotično“ systém signifikace produkující význam prostřednictvím nevědomých procesů přesunu a zhuštění (jimiž jsme se zabývali ve čtvrté kapitole). Na všechny výpovědi lze tudíž pohlížet jako na křížovatku přinejmenším dvou textů – produktů sociálního významu a nevědomé touhy – a tudíž jako na projevy intertextovosti.

29) Kristevová, „Women's Time“, s. 211.

30) Kristevová, „About Chinese Women“, s. 156.

31) Soustavná interpretace hlavních románů V. Woolfové na základě Kristevové pojetí dialektiky sémiotického a symbolického viz Minow-Pinkneyová, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*.

Poezie americké básničky H. D. (Hildy Doolittleové) představuje pro mnohé čtenáře příklad psaní na hranici. H. D. o ženách napsala, že musejí „balancovat na laně“, na „tolik, tolik křehkém drátě“.³²⁾ Její první básnická sbírka nesla název *Zahrada moře*, který už sám o sobě navozoval představu intertextovosti dvou neslučitelných slovních konceptů: vody a země. Řada básní sbírky oslavuje vlastnosti květin obývajících drsnou hranici mezi mořem a zemí. „Mořská růže“ je i „zmrzačená a s pár okvětními plátky“ „vzácnější / než sentimentální růže, / sama na stvolu“.³³⁾ V „Oreadě“, jedné z nejznámějších básní H. D., se mořská vlna textově zcela prolíná s borovicí:

Viř, moře — viř svými špičatými sosnami,
vylij své krásné sosny
na naše skály,
chrli na nás svou zeleň,
zaliž nás tůněmi jedlí.³⁴⁾

Báseň je současně dramatickou výpovědí o bezejmenné vášni-
vé touze, přesunutá a koncentrovaná do obrazů energie v přírodě. Stejně jako permutovatelné rozhraní mezi mořem a zemí symbolizující celou sbírku ji proto můžeme interpretovat jako intertextový dialog mezi onou nedefinovanou touhou a sociálním významem básně, tedy emocemi prochnutým zobrazením moře. Tento dialog mezi frustrovanou touhou a sociálními formami jazyka přímo vyjadřuje ještě jiná delší báseň H. D. z pozdějšího období, která jej dramaticky převádí v mučivou nerozhodnost lyrického „já“, váhajícího mezi tíhnutím k umění (k „písni“) a intenzivní fyzickou touhou po lhostejném milenci či milence. Báseň různými způsoby vytváří jakési „lingvistické prahy“ mezi odlišnými prvky: bdělým básnickým subjektem a spícím milencem/milenkou, fyzickou láskou a uměleckou písní, horoucím dechem a sněhem, nehybností a energií atd.

Nevím, co si počít:
mám rozpolcenou mysl —
(Sapfó)

Nevím, co si počít,
mám vypleněnou mysl:

32) H. D., *Collected Poems 1912–1944*, s. xi.

33) Tamtéž, s. 5.

34) Tamtéž, s. 55.

mám tě písní hýčkat?
mám ti lásku dát?
Nevím, co si počít,
spánek ti tíží víčka,
oči ti zamyká.

Mám nenasytně, dravě
s tvým klidem se rvát?
mám ti lásku dát?
budu tě písní hýčkat:
přesto, kdybys nebyl,
jakou extází
mohla bych si v písni přát?
a v písni — jaké písni?

Nevím, co si počít:
mám jít a uhasit
řeřavějící zlost,
mám žhavým dechem sžehnout
a trýznit tvůj chladný dech?
Nebo mám jít a vzít
do náručí snů?
(mám ti lásku dát?)
však ani v závěších
nenaleznu klid,
když obestře tě ticho
a v bdění budeš spát.

.....

Mám jaksi rozpolcenou mysl,
mé mysle váhají,
ve vzácné rovnováze,
nevím, co si počít:
ty dvě tu zápasí
jak dva bílí zápasníci
před utkáním,
už už jít a sevrít,
ale přitom nehnou
svalem, nervem, šlachou:
tak čeká moje mysl
na zápas s mojí myslí,
já ležím tiše, zdálo by se, že odpovídám.³⁵⁾

Stejně jako „Oreada“ je i tato báseň typickou ukázkou poezie H. D., jelikož také vytváří představu dramatické osoby, zdánlivě-

35) Tamtéž, s. 165. Ve svých interpretacích poezie H. D. jsem vycházela z Buckové, H. D. and Freud.

ho původce básnické výpovědi. „Já“ Fragmentu č. 36 je příznačně rozpolcené, je také příznačné; básnické osoby H. D. vždy touží po úplnosti, ale naplnění touhy je jim neustále odpíráno. „Fragment“ je proto přiléhavý název. Mluví H. D. jsou, řečeno s Kristevovou, „procesuální subjekty“ (*subjects in process*), hlasy vytvářející „já“ na základě pocitu neúplnosti. Jelikož sociální identita má původ ve ztrátě matky, subjektivita je v pojetí Kristevové vždy produkce „já“ vycházející z této absence. Identita je podle ní svou podstatou imitačního charakteru, spočívá v osvojení si schopnosti vystupovat v jisté roli, parodovat, přijmout masku. Proto Kristevová chválí Mozartova Dona Juana jako „umělce, jehož autentičnost spočívá v jeho schopnosti měnit se, žít bez niternosti, oblékat si masky pro pouhé pobavení“.³⁶⁾

Třebaže Kristevová spojuje ženskou tvořivost s rizikem sebevraždy, připadá mi její pojetí identity coby konání, často s prvky sebedarodie, jako poměrně pozitivní pohled na dílo žen, jako byly Sylvia Plathová a Anne Sextonová. Poezie Anne Sextonové bývá sice podobně jako poezie Sylvie Plathové označována jako „konfesijní“, ale důležité je, že ona sama zdůrazňovala, že vypráví příběhy, že její básně nejsou spontánními výlevy vnitřních osobních emocí, že nepředstavují „skutečnou“ Anne Sextonovou, ale že v nich konstruuje dramatické osoby a situace. V jednom interview řekla: „Mám silný sklon lhát.“³⁷⁾ Anne Sextonová svou poezii popularizovala formou veřejných čtení výrazně divadelní povahy, v nichž hrála střídavě své „já“ a postavy ze svých básní. Báseň nazvaná „Já v roce 1958“ je dramatizací rozštěpení identity na konající „já“ a ironické skeptické, pozorování tohoto konání. „Co je to skutečnost?“ ptá se básnická persona; „Jsem sádrová panenka / [...] jsem přibližně já“. Dále tato persona vypočítává znaky svého „panenkovství“: „Mám vlasy / [...], nylonové nohy, zářivé ruce / a něco oblečení z reklamy. / [...] Bydlím v domečku pro panenky / [...] někdo si se mnou hraje, / umístí mě do kuchyně samá elektrika, / [...] někdo se mnou přehrává situace.“³⁸⁾

Básně Anne Sextonové konstruuji subjektivitu mnoha žen, starých i mladých, matek, dcer a milenek, dokonce i dívky zažíva pohřbené spolu se zemřelým otcem na znamení oběti. Je jim však

36) Kristevová, *Tales of Love*, s. 199.

37) Anne Sextonová, *The Selected Poems of Anne Sexton*, s. xii.

38) Tamtéž, s. 106.

společné pojetí identity jako rozštěpené a živé, inteligentní, často sarkastické vědomí „já“ pozorujícího konající „já“. Tento „záblesk komiky“³⁹⁾ odděluje „já“ od jeho vlastního konání, dokonce i mučivého konání, se nevytrácí ani v básních, které se v určité rovině jeví jako silně osobní. Ve skvělé básni „Uteč na svém oslovi“, líčící návrat do psychiatrického zařízení, udržuje rovnováhu balancováním mezi komikou a tragikou zprostředkovaným, mírně parodickým tónem. Název básně Anne Sextonová převzala z verše Arthura Rimbauda „*Fuis sur ton âne*“. „*Âne*“ je francouzský výraz pro osla a Sextonová tady využívá spojitost se jménem „Anna“ k evokaci „já“ pacientky psychiatrického zařízení:

Anno, Anno,
uteč na svém oslovi,
uteč z tohoto smutného hotelu,
odjeď na nějakém chlupatém zvířeti,
tryskem jed pozpátku,
ke kohoutku se mu přimkni zadkem,
nějak si osedlej jeho neohrabanou chůzi.⁴⁰⁾

Tento zoufalý příkaz, jímž persona ukládá sobě samé objevit osvobozující libidinózní energii („nějaké chlupaté zvíře“), umocňuje a současně potlačuje sarkastická parodie komické situace. O textech Anne Sextonové, Sylvie Plathové, a jak se domnívám, i řady dalších žen, lze říci, že vykazují aktivitu v oblasti rozhraní, kde „já“ konstruuje samo sebe jako hlas či konání, přičemž si zachovává komický cynismus, často typu černého humoru, namířený právě vůči této konstrukci identity. Tato parodická pružnost jejich textů funguje jako estetická pojistka proti projevům emocionální nestřídmosti nebo upadnutí do čistě konfesijního diskursu.

Kristevové pojetí identity jako procesuální a jako aktu konání je výrazně ovlivněno pracemi ruského teoretika Michaila Bachtina, zejména jeho pojmem „karnevalovosti“.⁴¹⁾ Masopust či karneval byl ve středověku ojedinělým obdobím zproštěným represivní autority. Jeho nejtypičtější formou byla parodie: parodizování všech podob oficiálního jazyka, například mší a kázání, stejně jako úředních osob ve veřejných představeních, pomocí karnevalových

39) Kristevová, *Powers of Horror*, s. 209.

40) Anne Sextonová, *The Selected Poems of Anne Sexton*, s. 75.

41) Hlavním textem o karnevalovosti je Bachtin, *Rabelais and his World*. Nejúplnější představu o Bachtinově pojetí jazyka jako dialogického poskytuje Bachtin, *The Dialogic Imagination*, s. 259–422.

masek a komických figurín. Bachtinova analýza parodie nám dále přibližuje i intertextovost, či, v jeho terminologii, různorečí, polyfonii. Parodie spojuje dva texty v opozičním vztahu: parodovaný jazyk je pozměněn tónem odkazujícím na názor představující alternativu k zdánlivé pravdě originálu. Touto dialogickou konstrukcí dvou hlasů interagujících ve slovech jediné výpovědi podle Bachtina dochází k jevu zásadního významu: k relativizaci jazyka. Vytváří se tak cynická jazyková vzdálenost mezi oběma hlasy či perspektivami, díky níž jeden klade otázku o „pravdivosti“ druhého, a tak vyvrací nárok každého z nich na jednotnou „Pravdu“. Podobně můžeme pozorovat, jak prvek sebeparodie v poezii Anne Sextonové charakterizující promlouvající personu odmítá brát zcela vážně „pravdu“ její sociální identity. Bachtin tvrdí, že karnevalové formy hojně pronikly do literatury pozdního středověku a rané renesance a jako radikalizující prvky se i nadále objevují v textech, které nazývá polyfonní, tj. v textech pluralizací (dialogizací) významu zpochybňujících dominantní ideologické kódy.

Stejně jako ostatní teoretikové z řad mužů, jejichž myšlenkami jsem se zde zabývala, ani Bachtin se nepokouší o feministický úhel pohledu. Na otázku, zda by feministická literárněkritická praxe měla čerpat z prací mužů či dokonce například z prací Kristevové, již muži spisovatelé značně ovlivnili, odpovídají některé feministky spíše záporně. Propůjčit se k něčemu takovému podle nich znamená další potvrzení autority mužského diskursu a prodlužování podřízenosti žen jejich názorům. Můj vlastní názor je, že ženy by si měly přivlastňovat všechny užitečné myšlenky bez ohledu na jejich původ a důvěřovat své tvůrčí schopnosti přetvořit je pro vlastní účely. Tento problém je však ve feministické teorii zatím předmětem sporu.

Přivlastnění je u Bachtina klíčovým pojmem. Jednotlivá slova i celé texty vnímá jako dějiště dialogických či intertextových konfliktů, v nichž se různé segmenty společnosti – třídy, genderové a věkové, etnické a profesní skupiny – snaží jazyku nadiktovat svůj způsob vidění reality a jejího významu. Slova proto nemohou mít jednotné definice; každé je dialogickým mikrokosmem, v němž ozvěnou zaznívají hlasy všech uvedených segmentů. Představa intertextovosti/dialogismu umožňuje zajímavý pohled na vztah žen k textům tvořícím kánon. Jak jsme viděli ve třetí kapitole, místo aby se nechaly zastrašit, spisovatelky si často přivlastňují literární

formy, jazyk a mýty vytvořené spisovateli muži a přetvářejí jejich významy, jako například Eudora Weltyová ve *Zlatých jablkách*.

Jedním z nejzdařilejších příkladů dialogického použití mužského literárního jazyka ženou jsou *Noci v cirkusu* Angely Carterové, oslnivá tapiserie parodických útržků ze všech představitelných druhů románu: setkávají se tu dickensovská excentričnost a komika, zolovský realismus, styl drsné americké detektivní prózy, cestopisných vyprávění i sentimentálních románeků. Její hrdinka tu vypráví vlastní příběh a z absurdní směsice již použitého jazyka konstruuje svou identitu. Při té příležitosti upozorňuje, co konstrukce identity vyžaduje od každého z nás. „Já“ je vždy intertextovou kompozicí sestávající z veškerého obnošeného jazyka, který nás utvářel. Pojem „svoboda“ je snad jen humornou připomínkou, že je tomu tak. Celý román staví do popředí identitu pojímanou jako nošení masek a karnevalovou klauniádu. Když si Walser „poprvé nanese make-up, [...] ucítil počátek závrtného pocitu svobody [...] zažil svobodu rozkládající se za maskou, v přestrojení, svobodu žonglování s existencí, a také s jazykem, který je pro naši existenci nezbytný, který se nachází v samém srdci burlesky“.⁴²

Závrtnou svobodu sebeuskutečnění však nejplněji ztělesňuje hrdinka Fevvers: roztáhne křídla, popře zákon gravitace i pravidla ženského společenského chování a vzlétne. Při konstrukci této sebeparodující hrdinky se Angela Carterová pouští do skvělého dialogu s Rabelaisovým románem *Gargantua a Pantagruel*, Bachtinem pokládaným za nejdokonalejší příklad karnevalové literární formy. Fevvers je ve všech ohledech hrdinkou nadživotní velikosti: s rozmáchlými gesty, velikostí „obryně“, cpe se a láduje také s „gargantuovským nadšením“.⁴³ V protikladu k Rabelaisovu románu, na kterém Bachtin oceňuje, že ukazuje narození a smrt ve vzájemném organickém vztahu (který samozřejmě vychází z ženského těla), Fevvers své vyprávění záměrně nezačíná narozením:

„Nikdy jsem se nevyrodila *běžnou cestou*, jak by se asi řeklo, pane, kdepak, já ne; já se *vylíhla* jako Helena Trojská.“

„Vylíhla ze sakra velkého vejce za zvonění všech londýnskejch zvonů, totiž.“

Blondýna se dala do hurónského řehotu doprovázeného plácáním do mramorového stehna v místě, kde se jí rozhalil plášť, a vrh-

42) Carterová, *Nights in the Circus*, s. 103.

43) Tamtéž, s. 22.

la na mladého reportéra pohled obrovských modrých nezpůsobných očí, [...] jako by jej chtěla vyprovokovat: „Věřte nebo nevěřte!“ Nato se zatočila dokola na otáčecí židličce [...] a zašklebila se na sebe do zrcadla, odtrhávajíc si šest palců umělých řas z levého víčka.⁴⁴⁾

Chybějící osobní a rodinná historie je důvodem, proč Fevvers, jak jí řekne nevlastní matka Lizzie, „předtím neexistovala. Není nikdo, kdo by nám říkal, co máme dělat nebo jak to máme dělat [...] Nemáš žádnou historii a neočekává se od tebe nic kromě toho, co od sebe budeš očekávat ty“.⁴⁵⁾ Fevvers je tak poskytnut prostor bez zápletky, kde si může pohrávat s fikcemi o své existenci, a ona svou burleskní identitu vytváří z mužských i ženských prvků, z matky a dcery, děvky a svěťice, z podvodů a vrtochů, egoistické racionality a dobrosrdečné sentimentality, které jazyk jejího vyprávění všechny neustále převrací a paroduje. Fevvers je vynikajícím příkladem pluralitního „procesuálního“ subjektu. Z dálky Fevvers vedle své maličké nevlastní matky Lizzie „vypadala jako bohatýrská blondýna vedoucí si domů dcerku. [...] Zamlžilo to jejich věk a převrátilo jejich vztah“.⁴⁶⁾ Mateřství v protikladu k porodu není záležitostí přirozenosti ani biologie, je to přijatá role, zaujetí určité pozice. Lizzie se naučí být matkou, jakou Fevvers potřebuje: „Přestože sama nelétala, moje Lizzie přijala roli ptačí matky.“⁴⁷⁾

V *Sadeovské ženě* Angela Carterová píše, že „teorie nadřazenosti mateřství je jednou z nejškodlivějších útěšných smyšlenek vůbec [...] Ženy, které se k ní upřímně hlásí, odsouvá do dobrovolného exilu ze světa historie, z tohoto světa v jeho historickém čase“.⁴⁸⁾ Na jiném místě téže knihy vyslovuje názor, že ženy, které se z nedostatku vlastních materiálních a intelektuálních obzorů uchylují pro útěchu k „hypotetickým mocným bohyním, si jednoduše lichotí tolik, až se ocitají ve stavu podřízenosti [...] Všechny mytické verze žen jsou [...] nesmysly pro útěchu [...] Bohyně matky jsou stejně hloupá představa jako bohové otci“.⁴⁹⁾

Prózy Angely Carterové neúnavně demytizují regresivní idealizaci mateřství; matky v jejích příbězích jsou tvůrkyněmi sebe

44) Tamtéž, s. 7.

45) Tamtéž, s. 198.

46) Tamtéž, s. 89.

47) Tamtéž, s. 32.

48) Carterová, *The Sadeian Woman*, s. 106.

49) Tamtéž, s. 5.

samých, vymýšlejí si svá „já“ v procesu láskyplného pečování o děti. V jejím posledním románu *Moudré děti* se dvě postarší hrdinky radostně ujmají dvojčat a za zpěvu melodie na slova „Nemáme vám co dát než lásku, děti,“ tlačí kočárek k domovu.⁵⁰⁾ Mateřské konání postav Angely Carterové není prosto lásky, a přesto se její postavy dokáží vyvarovat narcistické pasti mýtu Matky, protože jejich konání si uchovává příchuť burlesky a sebedarodie, onen záblesk komiky, který všichni identitu ukazuje jako konání.

Jedině odmítnutím „zkrachovalých kouzel dělohy“, tvrdí Angela Carterová, „se naučíme žít v tomto světě a brát jej dostatečně vážně, protože je to jediný svět, jaký kdy poznáme“.⁵¹⁾ Téhož si všímá v „Čase žen“ i Kristevová. Pojem „Žena“, jak je užíván ve značné části feministického diskursu, znamenal politický přínos, neboť burcoval ženy k boji za společnou věc. Má však také redukující zevšeobecnující a dehistorizující efekt, jelikož zahlužuje důležité rozdíly ve skutečných životech žen: „Je skutečně možné, že již nastal čas začít zdůrazňovat různorodost ženských zájmů a vyjádření.“⁵²⁾ Kristevová je přesvědčena, že termín „Žena“ je potřeba převést zpět na „ženy“ a „historii“.

Tradiční pojem individuální identity zaštiťující původ významu a pravdy a s ním názor, že jednotlivci jsou vědomými zprostředkovateli své vlastní historie a autory svých příběhů, vzal díky poststrukturalismu zasně. Ukázali jsme si, jak humanistický individualismus stojí a padá s restriktivním konceptuálním systémem tvořeným rozdíly: mužské nebo ženské, muž nebo žena. Toto binární uspořádání v průběhu dlouhých staletí západní historie a myšlení diktovalo, že lidský subjekt, norma, je „muž“; žena byla podřízeným pojmem, vším „jiným“ v porovnání s normou. Propagace ideologie jednotného (mužského) subjektu šla ruku v ruce s valorizací „pravdy“ jako jednotného významu. Jediné, co můžeme uvnitř tohoto humanistického konceptuálního řádu dělat, je bojovat za zvrat v hierarchiích: ženy místo mužů, moje „pravda“ místo tvé „pravdy“. Individualismus je založen na rozdílech a soutěživosti. Poststrukturalismus se snaží toto myšlení vykořenit: zvláště mu jde o dekonstrukci koncepce jednotného, genderově vyhraněného suverénního subjektu.

50) Carterová, *Wise Children*, s. 231.

51) Carterová, *The Sadeian Woman*, 109, 110.

52) Kristevová, „Women's Time“, s. 193.

V protikladu k ideologii individualismu a jedinečnosti „pravdy“ poststrukturalistické myšlení prosazuje vždy plurální identitu a neurčitost významů. Tyto koncepty mají lépe vystihovat naši „postmoderní situaci“, v níž se „prezentace“ ztotožňuje s identitou a „osobnost“ se stala kultem nekonečných imitací imitací. Poststrukturalní myšlení coby teorie má však své vlastní problémy; bez ohledu na intelektuální radikálnost se v něm projevují tendence k dehistorizaci. Teoretikové poststrukturalismu ve svých pracích často zobecňujícím způsobem operují pojmy jako „jazyk“, „přetlak“ (*excess*), „moc“, „represe“, „sexualita“ nebo „žena“, a zbavují je tak jejich historických a politických specifik. Základem velké části této myšlenkové koncepce je teorie psychoanalýzy, která v mýtu klasických západních kultur o Oidipovi spatřuje univerzální příběh konstrukce genderu platný pro celý lidský druh a celou historii.

Pro feministickou literární kritiku hlásící se k feministickému politickému programu, jehož podstatou je snaha změnit existující politickou skutečnost, poststrukturalismus znamená naději a potíže současně. Poststrukturalistická dekonstrukce patriarchální logiky v srdci významového systému je rozradostňující; možnost vyvázat se z restriktivní definující identity je ještě lepší zprávou. Právě klíčová otázka identity však v sobě skrývá problém. Pokud pojmy stálé identity a individuální zodpovědnosti nahradíme konceptem „procesuálního subjektu“, dějištěm bisexuálních libidinózních pudů, jak vyjádříme politickou identitu a politický boj? Ve jménu čeho a za koho bojujeme? Je jazyk, a především veškerá avantgardní literatura, ať už napsaná muži či ženami, skutečně primárním dějištěm revolučního boje, jak často tvrdí francouzská feministická teorie? Nebo tyto texty svou obtížností slouží elitářským účelům a vyhrazují „literaturu“ vzdělané privilegované třídě, zatímco zastrašují a zbavují sebedůvěry ostatní? Pro řadu žen je důležité vidět, jak jejich prožitky, utrpení a potřeby v literárních textech získávají význam, a jsou tak uznány a legalizovány. Jaké bude mít důsledky, budeme-li trvat na názoru, že píšící subjekt a význam jsou vždy plurální a neurčité? Můžeme žádat, aby kánon zahrnoval více spisovatelek, a přesto zcela popírat stabilitu pojmů „autor“, „identita“ a „žena“?

Dynamická trajektorie feministické literární kritiky v poměrně krátkém období od konce šedesátých let nám přinesla následující otázky. Pravděpodobně nejnaléhavějším problémem feministické

teorie je v současnosti potřeba nalézt způsob uchopení identity, který by umožnil, aby subjekt zůstal činitelem operujícím s významy v historii, a přitom odolal nebezpečí některých postmoderních verzí individualismu, esencialismu a ahistoricismu. V rámci feministického hnutí tento úkol nejostřeji definovaly a vyjádřily tři skupiny žen, které všechny zaujímají pozici na prahu hlavního kulturního proudu: jsou to lesbičky, černošky a ženy patřící k dělnické třídě.

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Poststrukturalismus zrušil pojem suverénního jedince (coby autora významů) a nahradil jej pojetím identity jako plurální a neurčité. Literární termín „autor“ byl nahrazen termínem „píšící subjekt“ poukazujícím na to, že vědomý záměr určuje pouze malou část jakéhokoli textu.
2. Jazyk a identita jsou dějištěm věčného boje mezi represí a rozkladnou touhou/přetlakem. Poststrukturalistická interpretační praxe se zaměřuje na textovou identifikaci obou z nich.
3. Francouzské feministky spojují rozpad jazyka a přetlak v něm s ženským libidinózním stylem psaní. Studie Michela Foucaulta věnovaná historicky specifickým diskursům ukazuje, že ovládnutí a represe se mohou vydávat za touhu. Ztotožňování sexuality s identitou a svobodou kromě toho přináší riziko depolitizace.
4. Julia Kristevová rozlišuje dvě „dispozice“ v jazyce: „sémiotickou“, odvozenou od rytmičké, libidinózní předoidipovské zkušenosti, a „symbolickou“, projevující se v sociálních formách. Výsledkem „dialogické“ interakce mezi nimi je jazyk chápáný jako generativní proces, nikoli jako statická pevně daná struktura významů.
5. Kristevová rozeznává tři pozice, které mají k dispozici dívky v oidipovské fázi: identifikaci s řádem otce, identifikaci s řádem matky a koexistenci mezi těmito dvěma extrémy.
6. Každá z těchto pozic podle Kristevové převládá v některé z fází ženského hnutí. Druhou, mateřskou, separatisticky orientovanou fází feminismu po roce 1968 Kristevová kritizuje jako utopickou. Nadměrná identifikace s předoidipovskou silou mateřství je riskantní i pro ženy jako jednotlivce; může vést k sebevraždě.
7. Kristevová obhájí třetí, „prahovou“ fází jako „intertextový“ dialog nevědomé „sémiotické“ touhy se „symbolickým“ sociálním významem. Na jeho základě konstruuje sociální identitu jako proces, nikoli jako pevně danou.
8. Představu identity jako konání u Kristevové ovlivnil pojem karnevalu coby maškarády a parodie zavedený Michaelem Bachtinem. Také jeho „dialogismus“ a „intertextovost“ vrhají zajímavé světlo

- na přivlastňující a parodický vztah žen k mužskému psaní. Ženy produkují intertextové texty: texty vedoucí dialog.
9. Parodické pojetí identity u Angely Carterové je dekonstrukcí mýtu Matky: být matkou znamená hrát její roli. Mýty vyřazují ženy z historie. I poststrukturalismus je pro feminismus problematický svou ahistoričností.

7. NÁVRAT K ŽENÁM V HISTORII: LESBICKÁ, ČERNOŠSKÁ A TŘÍDNÍ KRITIKA

Tato závěrečná kapitola není koncipována jako závěr, neboť se naštěstí nezdá, že by historie feministické literární kritiky spěla ke konci. Připomeneme-li si paletu textů, myšlenek, přístupů a teorií, kterými jsme se jen v této knize zabývali, snadno nahlédneme, proč je feministická literární kritika a teorie nejproduktivnější, nejradikálnější a nejrozsáhlejší oblastí studia literatury ve druhé polovině dvacátého století. Hlavní příčinou neustále se obnovující životnosti feministické kritiky je skutečnost, že je svou povahou neodmyslitelně dialogická. Od samého počátku vede kritickou diskusi sama se sebou stejně jako s různými patriarchálními institucemi.

První debaty se týkaly relativní priority reinterpretace textů autorů mužů, respektive potvrzení ženské literární tradice (gynokritiky). Úspěšný druhý projekt měl za následek první rezolutní zpochybnění zevšeobecňujících souvislostí pojmu „žena“ ze strany lesbiček, černošek a žen patřících k dělnické třídě. Nevedla konstrukce této tradice „ženského“ psaní ve skutečnosti k formulaci literární historie výlučně západních, bělošských heterosexuálek ze středních vrstev? Zpochybnění konstrukce kánonu vede k dalším složitým otázkám, například jak stanovovat kritéria výběru a hodnocení či zda je nebo není takový projekt nutně elitářský a povýšenecký.

Dále je třeba řešit otázky politicko-estetického hodnocení v souvislosti se spojením feminismu amerického typu v tradici humanistického individualismu a poststrukturalního feminismu francouzské provenience. Existující rozpětí mezi americkým a francouzským přístupem chápe Toril Moiová v *Genderové/textové*

politice jako ozvěnu literárně-politických diskusí o relativních přednostech realistické literatury versus avantgardních textů na počátku dvacátého století.¹⁾ Vyjdeme-li z předpokladu, že feministická literární kritika není jen kritikou stavějící do popředí zájmu ženy, že se nezabývá jen texty zaměřenými na ženskou zkušenost, ale že jí jde o navození sociálních změn, jakou literaturu bychom měli hodnotit jako nejprogresivnější? Kniha Toril Moiové je dnes součástí historie feministické kritiky. Od okamžiku svého napsání na počátku osmdesátých let vyjadřuje pocíťovanou potřebu učinit francouzskou teoretickou preciznost součástí feministického literárního programu. Dnes vidíme, že když Moiová kritizovala realismus jako konzervativní formu přispívající k prožívání stávajícího sociálního řádu jako přirozeného, podcenila jeden z jeho aspektů, který může plnit politicky pokrokovou funkci. Moiová totiž věnuje jen malou pozornost naléhavosti, s níž se řada žen obrací k literárním textům jako k prostředku hledání pozitivní identity v opozici k ponižujícím kulturním obrazům ženy. Když Toril Moiová popírá teoretickou hodnotu prací amerických černých a lesbických feministických kritiček nevybočujících z humanistické tradice, ignoruje otázku, jaký přínos by pro evropský poststrukturalismus, kterému sama dává přednost, mohla mít jejich perspektiva. Jaké otázky by mohla estetice přetlaku, oslavující mnohočetnou a pohyblivou identitu a hravé přijímání masek, položit Afroameričanka obklopená kulturou chudoby a násilí nejchudších velkoměstských tříd, jejíž samo jméno je jménem bílého otrokáře?

Je skutečností, že současné feministické diskuse o otázkách identity, konstrukce kánonu a *politice* estetiky v jejich nejnaléhavější podobě formulovaly právě černošky, lesbičky a feministky z dělnických tříd. Je-li tvůrčí plodnost feministické literární kritiky převážně důsledkem jejího dialogického sebezpytování, pak je pravděpodobné, že práce vzešlé z těchto skupin žen budou pro feministickou literární estetiku a teorii zdrojem některých zásad-

1) Tento spor se odehrál jako součást evropského marxismu. Oficiální sovětské stanovisko, jak je zastával a obhajoval slavný marxistický kritik Georg Lukács, kritizovalo experimentální modernistickou literaturu počátku století jako subjektivní a individualistickou. Socialistické umění požadovalo realistické formy zobrazující jedince ve vztahu ke společnosti. Představitelem opačného názoru byl Theodor Adorno, který tvrdil, že progresivnější je modernistické umění se svým radikálním zpochybněním konvenčního vnímání. Nejvýznamnější body této diskuse viz Robert Taylor (ed.), *Aesthetics and Politics*.

ních nových pohledů a směrů. Při psaní této kapitoly jsem však narazila na problémy vztahující se k otázkám identity a autority. Ústřední námitka vůči hlavnímu feministickému proudu ze strany lesbických a černošských feministek mříí proti jeho předpokladu, že hovoří za všechny ženy. Feminismus hlavního proudu až donedávna vydával stanoviska bělošských heterosexuálek za názory *všech* žen. Při psaní této kapitoly mě proto neopouštělo nepřijemné vědomí, že nejsem ani lesbička, ani černoška a že se svým současným stylem života nepopíratelně řadím k privilegiovaným třídám, a to kulturně, ekonomicky i profesně. Vyhrazený prostor jedné kapitoly navíc neumožňuje dostatečně popsat různorodost a výsledky lesbické, afroamerické, postkoloniální nebo marxistické feministické kritiky; vystihnout zde všechny tyto proudy současně je o to nemožnější. Snažila jsem se proto soustředit na jejich plodné zaujetí těmi problémy, které se mi v současném feminismu jeví jako nejnaléhavější a nejzajímavější: mám na mysli vzájemně propojené diskuse jednak o identitě a esencionalismu a jednak o realismu versus experimentálních literárních formách. Pokusím se však také o stručné nastínění historického vývoje těchto různých tradic v rámci feministické kritiky.

Abych se vyhnula nejasnostem, budu se zabývat nejprve lesbickou, pak černošskou a nakonec marxistickou či třídně orientovanou feministickou kritikou, i když jejich oddělování může být zavádějící a není ani stoprocentně možné, protože některé nejvýznamnější kritičky a spisovatelky tyto hranice překračují. Afroamerické autorky jako Alice Walkerová, Toni Morrisonová a Audre Lordeová oslavují lásku žen k ženám jako posilující sílu v ochromujícím řetězci chudoby, rasismu a misogynie. Gayatri Chakravorty Spivaková, americká marxistická feministická akademička, odbornice na literární dekonstrukci, se narodila v Indii, a její psaní tudíž vychází z průsečíku kulturních a intelektuálních napětí. Monique Wittigová je francouzská marxistka a lesbička, kritička a autorka románů, skeptická vůči části francouzské feministické teorie. Jeanette Wintersonová, autorka nesmírně úspěšného lesbického románu *Na světě nejsou jen pomeranče*, svůj příběh zasadila do kultury anglické dělnické třídy, odkud sama pochází. Všechny tyto autorky pracují „na periferii, [žijí] životy, u nichž centrální metody kulturní interpretace jaksi selhávají“.²⁾

2) Steedmanová, *Landscape for a Good Woman*, s. 5.

LESBICKÁ FEMINISTICKÁ KRITIKA

Lesbická feministická kritika se v počátečních stadiích vyvíjela obdobně jako hlavní proud feministické literární kritiky. Jestliže feminismus se odvíjel od uvědomění, že dřívější „univerzální“ pravdy o mužích a ženách jsou často názory mužů, lesbické kritické vědomí se vyvíjí z uvědomění si převažujících heterosexuálních předpokladů činících si nárok na univerzálnost a heterosexismu a homofobie v nich implicitně obsažených. Lesbické kritičky bohužel byly nuceny poukazovat na to, že záporné reprezentace lesbiček, marginalizace jejich přítomnosti v literatuře a mlčení o jejich tvůrčích výsledcích a zájmech nejsou jen záležitostí mužských kritiků a recenzentů; tyto heterosexistické předsudky kopírovala i značná část feministické kritiky. Řada lesbiček ve Spojených státech už od počátku šedesátých let aktivně podporovala vznikající ženské hnutí; zjistily však, že mnoho jejich heterosexuálních sester jejich pomoc nevítá. Obavy, že lesbismus by mohl povést hnutí poškodit, byly značné. Betty Friedanová, autorka *Ženské mystiky* (1963), často oslavovaná jako průkopnice hnutí za osvobození žen ve Spojených státech, v americké Národní organizaci žen (NOW) iniciovala pronásledování lesbiček, které nemělo daleko k honu na čarodějnice.³⁾

Pronikavý strach z lesbiček a nenávisť k nim jsou v popředí zájmu historie a teorie lesbické feministické kritiky. Vzhledem k tomuto kontextu homofobie nás nepřekvapí, že jedním z prvních projektů lesbické feministické kritiky byl úkol založit tradici lesbických autorek, které by dokázaly podat pozitivní obraz lesbické identity schopný vyvážit téměř všude panující představy „hříchu a choroby“ (*sin and sickness*). To však nebyl zdaleka tak jednoduchý úkol, jakým bylo pro feministické kritičky typu Elaine Showalterové sestavení ženského kánonu. Lesbická kritika musela od počátku čelit složitým problémům identity a definic. Co je podstatou „lesbické sexuality“? Jak rozpoznat „lesbický“ text, vezmeme-li v úvahu obezřetnost, kterou pravděpodobně spousta žen projevovala, šlo-li o to přiznat se k citům nesoucím všeobecné stigma perverze a choroby? Přiznání a chvála lesbické identity proto v lesbic-

3) Ruleová, *Lesbian Images*, s. 197–209, uvádí krátký historický nástin. Viz také Kate Adamsová, „Making the World Safe for the Missionary Position: Images of the Lesbian in Post-War II America“, in Jayová — Glasgowová (eds.), *Lesbian Texts and Contexts*, s. 255–274.

ké literární kritice představovaly prvořadý problém, který s problematikou identity ve feminismu hlavního proudu naprosto nelze srovnávat.

V roce 1975 předložila Jane Ruleová průkopnický text lesbické literární historie *Obrázky lesbiček*. Jak název napovídá, jejím cílem bylo „zjistit, jak spisovatelky v próze, životopisech a vlastních životopisech zobrazují lesbičky“. ⁴⁾ Mezi své autorky zařadila jednak ženy známé jako lesbičky a jednak spisovatelky zabývající se ve svých knihách především vztahy mezi ženami. Zvolila si k tomu realistický a biografický přístup. U svých autorek chválí pravdivé a pozitivní zobrazení vztahů mezi ženami. Jejím hlavním cílem však je dokázat, že dlouhá tradice náboženského zavrhování homosexuality jako odporného hříchu, následovaná na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století lékařskou diagnózou „sexuální inverze“, tedy nemoci či vrozené anomálie, vytvářela verze lesbické identity, které si řada lesbiček zvnitřnila a které se pak jako příznaky vznášely nad jejich texty. Klasickým příkladem takové internalizace je podle Jane Ruleové Radclyffe Hallová. Její slavný, ale diskutabilní román *Studna osamění* (1928) měl lesbičkám získat sympatie a přijetí ze strany veřejnosti, což se nakonec stalo, ale román je zobrazuje jako nositelky „sexuální inverze“ — neschopné změnit vrozenou inverzi „normální sexuality“, a tedy jako tragické oběti pohoršené a trestající společnosti.

Přestože se Ruleová zabývá škodlivou internalizací společensky konstruovaných představ o lesbičkách, ve své knize implicitně předpokládá, že i když se některé ženy cítily nuceny potlačovat svou „přirozenost“, vrozená lesbická identita neexistuje. Krokem směrem k úvahám o lesbické identitě jako sociálním konstraktu je kniha Lillian Fadermanové *Lepší lásky mužů* (1981). Fadermanová svou přesvědčivou knihu akademické teorie zahajuje problémem definice: Jaké parametry definují lesbický vztah? Zůstávají v průběhu historie neměnné? Její analýza zobrazení lásky mezi ženami v textech žen vzniklých v rozmezí šestnáctého až devatenáctého století prokázala, že ženské milostné vztahy byly jen zřídka definovány jako výslovně sexuální. Jako primárně genitální záležitost ženská láska figurovala pouze v mužských fantaziích a pornografické literatuře. Během tohoto dlouhého období se ženy nijak neostýchaly vyjadřovat vzájemné city, a to v podobě explicitně

4) Ruleová, *Lesbian Images*, s. 3.

milostné po všech stránkách s výjimkou stránky sexuální. Lillian Fadermanová vyjadřuje názor, že vnímání vášnivých citů žen k jiným ženám jimi samotnými jako nesexuálních a zjevná tolerance mužů vůči těmto přátelstvím se zakládaly na všeobecném přesvědčení, že ženy jsou svou přirozeností asexuální. Vzájemnou empatii, projevy něžnosti a trvalost takového citu obě pohlaví chápala jako důkaz duchovního založení a citovosti, a tudíž jako hodné obdivu a napodobení. Své tvrzení, že šlo skutečně o hluboké milostné vztahy, Lillian Fadermanová podepírá častými citacemi:

Ženy, mezi nimiž bylo romantické přátelství, byly jedna druhé vším. Žily proto, aby byly spolu. Neustále jedna na druhou myslely. Jedna druhé přinášely pocity závatného štěstí nebo naprostého zoufalství [...] Žárlily [...] Objímaly se, líbaly a držely se při chůzi za ruku a některé dokonce celou noc spaly ve vzájemném objetí.⁵⁾

Fadermanová tu předkládá tezi, že když ženy na konci devatenáctého století začaly požadovat sociální a politickou rovnost, znamenalo to konec společenského tolerování romantických přátelství mezi ženami. Muži si začali uvědomovat revoluční potenciál pouta mezi ženami. Počátky růstu podezřívavosti a nenávisti mužů vůči lesbičkám se časově shodují s objevením lesbismu jako aktuálního tématu v medicíně a přírodních vědách.

Sexuologové jako například Krafft-Ebing v Německu a Havelock Ellis v Anglii vytvořili takzvané lékařské „poznatky“ o sexualitě, založené na pojmech zděděné perverze a úchyvky, a později popularizované. Lillian Fadermanová to komentuje: „Stereotypy lesbické morbidity ve dvacátém století mají původ především v pracích Kraffta-Ebinga a Ellise.“⁶⁾ Jejich práce a od nich odvozené populární výklady vedly ke změně ve vnímání vztahů mezi ženami, a tudíž také v jejich realitě. Přestože lesbičky tuto morbidní prezentaci od sedmdesátých let aktivně odmítají a bojují proti ní, slovo „lesbička“ je dnes součástí univerzální jazykové slovní zásoby. Celá škála interakcí mezi ženami se nemůže odehrávat tak, jako tomu bylo v předchozích stoletích, aniž by se na ně vztahoval tento termín, který má, stejně jako všechna slova, potenciál ke zevšeobecňování existujících rozdílů a znásilňování neurčité skutečnosti definicemi. Historický přístup Lillian Fadermanové impli-

5) Fadermanová, *Surpassing the Love of Men*, s. 84.

6) Tamtéž, s. 241.

citně naznačuje, že lesbickou identitu bychom měli chápat jako sociální konstrukt, který je výsledkem řady konkrétních historických diskursů, nikoli jako neměnnou vrozenou „přirozenost“. Přestože Fadermanová tuto tezi dále nerozvíjí, její studie ovlivnila celou další generaci lesbické kritiky.

V sedmdesátých letech však cílem mnoha lesbických feministek nebylo vést diskuse o lesbické identitě, ale vyslovit se pro pozitivní radikální lesbický separatismus.⁷⁾ Heterosexualitu vnímaly jako základ mužské moci a prosazovaly názor, že budou-li se od ní ženy distancovat, dokáží tak učinit přítrž patriarchátu. S lesbickou identitou spojovanou představu „hříchu a choroby“ měl nahradit heroický sociální terorismus. Mezi radikálními separatistkami se však našlo mnoho, pro které byl tento politický cíl méně důležitý než pozitivní kulturní program vytvoření výlučně ženského společenství založeného na takzvaných „ženských“ hodnotách: spolupráci, neagresivitě, péči, tvořivosti a intuitivním příklonu k ekologickému blahu naší planety.

Ačkoli má tento sen nevyhnutelně řadu vizionářských rysů, inspiroval ženy k napsání některých výborných literárních textů. Typickým příkladem je bestseller Sally Miller Gierhartové *Toulavá země: příběhy žen z Vrchoviny* (1978), líčící harmonické společenství žen, které se před mužským násilím a destruktivitou života ve městech stáhly k přírodnímu životu, k zemi, která se sama vzbouřila proti mužské hrozbě přežití života na Zemi. Země je tu metaforicky označována jako Matka země; akt zrození odehrávající se v buňkách tvaru dělohy hluboko v podzemí je nutně popsán pouze mlhavě. Literaturu lesbických separatistek tohoto období spojuje téma touhy po návratu k matce a opětovném napojení se na ztracenou důvěrnou znalost mateřského těla a mateřské lásky. Vize separatistické lesbické identity a kultury vycházející z těchto mateřských ženských atributů jsou téměř bez výjimky esencialistické. Z této perspektivy lze na všechny ženy pohlížet jako na inherentně lesbické; heterosexuálky zůstávají nevědomými oběťmi utlačovatelského systému. V roce 1980 přišla Adrienne Richová s pojmem „lesbického kontinua“ definovaného jako „ženami zaznamenaná zkušenost“, zahrnující životy všech jednotlivých žen

7) Vylíčení separatismu sedmdesátých let z osobního pohledu viz Sonya Andermahrová, „The Politics of Separatism and Lesbian Utopian Fiction“, in Muntová (ed.), *New Lesbian Criticism*, s. 133–152.

stejně jako celou historii v rámci sociálního řádu předepsané povinné heterosexuality.⁸⁾

Od tohoto konkrétního okamžiku a této konkrétní vize v lesbickém hnutí se odvíjí i její básnická sbírka *Sen o společném jazyce* (1978). Báseň „Transcendentální etuda“ tuto vizi předkládá v jasné a umělecky silné podobě.⁹⁾ Začíná intenzivním zachycením krásy přírody, života a plodnosti, jak je pocituje ženské lyrické „já“ jedoucím srpnovým večerem domů „po silničkách lemovaných divokou mrkví“. Vytrvalá stálost křehkého a zranitelného světa přírody tu kontrastuje s násilím a brutalitou znesvěčujících lidských výpadů proti němu: „spouště, s nimiž si pohrávají opilí muži“ zanechávající za sebou potrhání zvířata, „omráčená a [...] krvavá“, „syrové“ nové silnice „vybuldozerované napříč klidnou vesnicí“, děti „počaté v apatii“ s životy pokřivenými „násilím k zblití“ a chudobou.

Vědomí, že k pochopení všech mnohočetných forem „kypících životem“ by bylo zapotřebí přinejmenším celého lidského života, vede lyrické „já“ k poznání, že příležitosti postupného nabývání vědomostí se nám nedostává automaticky s darem života. Nemůžeme, jako při studiu hudby, začít jednoduchými stupnicemi a etudami, „musíme začít uprostřed nejtěžší věty, / té, co zní, už když se narodíme“. Přinejlepším je nám na počátku dopřán krátký oddech, kdy slyšíme „prostou melodii / ženského zpěvu“. Příliš brzy jsme odtrženi od písně a tlukotu matčina srdce, které k nám pak doléhají jen jako vzdálený zvuk připomínající nám naši ztrátu a stesk po domově. Jsme vrženi do jiné hudby, jiného kontrapunktu, „snažíme se zrakem rozluštit, čemu naše prsty nestačí, zapamatoval si, / co ani nedokážeme přechýst“. Je to svět soutěžení mezi virtuózy.

Tato meditace lyrické „já“ dovádí k prožitku pocitu odcizení žen navozeného ztrátou jejich první lásky:

Narození nám vzalo naše vrozené právo,
odtrhlo nás od ženy, od žen, od sebe samých

Zvuk společenského sboru, který se pak dere ženám do uší, jim odpírá vědomí jejich původu, nalhává jim, že jejich první „palčivá radost“, v níž „jsme ležely, tělo na tělo, / oči upřené do tváře

8) Richová, „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence“, in *Signs*, 5(4) (1980), s. 631–660, přetištěno v Snitowová — Stansellová — Thompsonová (eds.), *Powers of Desire*, s. 212–241.

9) Richová, *The Fact of a Doorframe*, s. 264.

lásky“, byla nepřírozená. Pochopit a znovu si vybavit tento zážitek pro ženu znamená narodit se do nového života, vědět, „jak se mohu milovat – / jak mě může milovat jediné žena. / [...] tady začíná nová jiná poezie“.

Nemůžeme zde nerozpoznat význam, který Adrienne Richová přikládá první smyslové lásce matky v souvislosti s utvářením budoucí identity a touhy žen. Od matky se odvíjí i její obraznost (společný jazyk); nové myšlení je jako „droboučké, kulaté, ohrožené vejce nového světa“. Obraznost Adrienne Richové, zvláště slovo „ohrožený“, se váže k jejím ekologickým sklonům. Richová tuto myšlenku rozvíjí v láskyplném výčtu přechovávaných přírodnin, který báseň uzavírá: „drobné duhové mušličky“, „chuchvalce klejichy“, „tmavomodrý lístek petúnie“, „žluté pírko pěnkavy“. I ony jsou společným jazykem k dotýkání, vzpomínkám a darům mezi ženami. Tento vyživující, láskyplný významový řád Adrienne Richové prosazuje proti konfliktnímu jazyku „argumentů a žargonu“, od něž v básni ženské lyrické „já“ ztotožňující se se separatistickým hnutím odchází vstříc vizi nového života.

Další radikální lesbickou separatistkou je Monique Wittigová, jejíž marxistické názory ovlivněné francouzským poststrukturalismem se výrazně liší od názorů amerických lesbických separatistek, k nimž se řadí Adrienne Richová, a jsou k nim kritické. V eseji „Člověk se ženou nerodí“ a dalších esejích s podobnou tematikou Monique Wittigová svou pozici charakterizuje jako naprostý protiklad esencialismu; ten je pro ni iluzí živou za účelem podpory mužských zájmů. Tvrdí, že heterosexuální diskurs záměrně konstruuje sexuální kategorie jako přirozené a biologicky dané, vždy nadřazené sociálním vlivům. Účelem jazyka prezentujícího sexuální kategorie jako přirozené je zamaskovat „krutý politický fakt nadvlády nad ženami“. ¹⁰⁾ Konstruuje „ženě“ identitu bytosti určené k rozmnožování; žena je mytizována jako „matka“, aby ženám mohla být předepsána „nekompromisní povinnost zabezpečovat reprodukci „druhu“, tj. heterosexuální společnosti“. ¹¹⁾ Monique Wittigová pro dominantní významový řád prezentující gender jako soubor biologických kategorií zavádí pojem „heterosexuální uvažování“ (*straight mind*).

Nejnaléhavějším úkolem je podle Monique Wittigové dekon-

10) Wittigová, *The Straight Mind and Other Essays*, s. 59.

11) Tamtéž, s. 6.

strukce logiky „heterosexuálního uvažování“, která by odhalila, že „žena“ a „muž“ nejsou přirozené kategorie, ale dvojice společenských tříd vyprodukovaných kulturou a v rámci historie, nikoli biologická danost. Třída „žena“ je konstruována a má význam jedině ve vztahu protikladu k třídě „muž“. To je důvod, proč se Monique Wittigová staví kriticky k francouzským feministkám, jako jsou Cixousová a Irigarayová, i americkým feministkám typu Adrienne Richové, které v návaznosti na ztracenou doménu matky obhajují „ženský způsob psaní“. Tím podle ní uzavírají spojení s heterosexuálním uvažováním prezentujícím „ženu“ jako přirozenou kategorii; literatura psaná ženami se tak jeví spíše jako biologický proces než jako práce coby materiální produkce. Je to totéž, jako by „řikaly, že ženy nepatří do historie“.¹²⁾ Jedním z hlavních způsobů, jimiž se Monique Wittigová snaží podřývat logiku heterosexuálního uvažování ve svých vlastních experimentálních prózách, je dekonstrukce binárního systému zájmen. Tato strategie je v jazyce s rodovými koncovkami, jakým je francouzština, samozřejmě velmi účinná.¹³⁾ Monique Wittigová však tvrdí, že nejmocnějším subverzním činitelem pro účely rozkladu celého heterosexistického represivního řádu je lesbická identita. „Lesbismus je jediný mně známý pojem stojící mimo kategorie pohlaví (žena a muž), protože jím označovaný subjekt (lesbička) není žena, ať už ekonomicky, politicky nebo ideologicky.“¹⁴⁾ Coby uprchlice ze třídy „žen“, která je identitou pouze ve vztahu k třídě „mužů“, lesbičky ničí mýtus biologismu a odhalují gender jako sociální konstrukt. „Proto být lesbičkou, být předsunutou hlídkou lidstva, je historicky paradoxně nejlidštější stanovisko.“¹⁵⁾

Je paradoxem, že Monique Wittigová přísně odmítá esenciatistický mýtus matky, věznicí ženy v omezující biologické, nesociální kategorii, aby vzápětí konstruovala subverzní lesbickou identitu,

12) Tamtéž, s. 60. Připomeňme si úryvek z textu Roberta Lowella citovaného ve druhé kapitole, který právě takto interpretuje poezii Sylvie Plathové a zastírá, že k její produkci bylo zapotřebí práce. Pro kritiku muže je typické, že o literatuře psané ženami uvažují v těsné souvislosti s ženským tělem.

13) Viz vlastní pojednání tohoto tématu Monique Wittigové v *The Straight Mind and Other Essays*, s. 76–89.

14) Tamtéž, s. 20.

15) Tamtéž, s. 46.

která naopak uniká z historie.¹⁶⁾ Když tvrdí, že „lesbičky nejsou ženy“, konstruuje akulturní, totalizující, ba až mytickou lesbickou identitu, v jejíž moci není postihnout skutečné rasové, třídní, politické a jiné rozdíly mezi skutečnými lesbičkami. Práce Monique Wittigové tak poskytují názorný příklad s identitou svázaného dilematu, kterému musí čelit všechny nedominantní skupiny.

Máme-li zabránit zvnitřnění degradujících obrazů identity panujících v kultuře hlavního proudu a vybudovat skupinové politické vědomí a aktivismus, nezbytně to vyžaduje konstrukci pozitivní identity. U identity založené na jakémkoli druhu esenciatismu však hrozí nebezpečí zahlazení existujících rozdílů a příklonu k mýtu směřujícímu ven z historie. Jak jsme viděli v šesté kapitole, právě toto nebezpečí Julia Kristevová identifikovala u žen jako zvláště výrazné v důsledku jejich marginalizace a pozice „obětí“ v sociálním řádu. Dekonstrukční dvoření se plurální a nahodilé identity však také přináší specifické problémy. Mohou si marginalizované a utlačované skupiny dovolit luxus chápat „já“ jako mnohočetné a „procesuální“? Tato připomínka se opět vztahuje ke sporu realismus versus experimentální přístupy. Hlavním cílem při vytváření kánonu bylo určit množinu textů předkládajících pozitivní obrazy lesbické (respektive černošské ženské) identity a potvrdit literární hodnotu tradice lesbických (respektive černošských ženských) autorek. Dojde-li k dekonstrukci identity, jaké důsledky to bude mít pro pečlivě vybudovaný kánon?

Těmto otázkám musí lesbická kritika čelit od poloviny osmdesátých let, kdy po letech sedmdesátých, hrdinském „desetiletí žen“, přichází poststrukturalistické myšlení z Francie. Nedávno publikovaná sbírka lesbických kritických esejů ovlivněná poststrukturalismem a nazvaná *Nová kritika* (1992) vidí v „touze po jednotném heroickém sebeobrazu jedno z ústředních dilemat současné lesbické kulturní politiky“.¹⁷⁾ V téže antologii hovoří Bonnie Zimmermanová o svém dřívějším chápání vrozené lesbické identity jako o „naivním“ a konstatuje, že všechny koncepty podmiňující tento příslib byly zpočtybněny: „Zkušenost, autentičnost, tón, autor, a dokonce i lesbismus jako takový – to vše podrobila zkoumání, posoudila a v některých případech zavrhl teorie vycházející

16) Podrobnější diskuse viz Diana Fussová, „Monique Wittig's Anti-essentialist Materialism“, in *Essentially Speaking*, s. 39–53.

17) Reina Lewisová, „The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke“, in Muntová (ed.), *New Lesbian Criticism*, s. 19.

z dekonstrukčního a poststrukturálního typu analýzy.¹⁸⁾ I přesto Bonnie Zimmermanová přiznává svou neustávající „touhu potvrdit historickou lesbickou kolektivní identitu“ a navrhuje prozkoumat možnost přehodnocení současného koncepčního rozporu mezi esencialismem a konstrukcionismem.¹⁹⁾ K aktivaci politického boje proti homofobii je zapotřebí posilujícího vědomí společné a poznatelné identity. Tou by však podle Bonnie Zimmermanové mohla být i nociónální lesbická identita založená na pevně v historii zakotveném vnímání „já“ jako neustále se „měnící matice chování, voleb, subjektivit, textualit a sebeprezentací“.²⁰⁾

Idea měnící se textuality a sebeprezentace nabízí podnětný pohled na některé nedávno vzniklé lesbické texty, jejichž styl bez ustání křížuje hraniční pásmo mezi historicky situovaným realismem, autobiografií a experimentálními a avantgardními formami. Tím, že přesahují tato textová rozhraní, takové literární texty konstruují pozitivní identity a zobrazení postav a současně stavějí do popředí svou fiktivnost a hravou slovní opulenci. Dobrým příkladem takových textů je román *Na světě nejsou jen pomeranče* Jeanette Wintersonové, v němž přesně určené kulturní prostředí a použití vyprávění v první osobě usnadňují čtenáři identifikaci s hrdinčinou pozitivní sebeprezentací. Tuto realistickou hodnověrnost však bez ustání podřívá stylistický pohyb směrem ke komické gotizaci a karnevalovosti, vrcholící hravým popisem čaje pořádaného u příležitosti Elsiina pohřbu. Kromě tohoto stylistického zdvojení tónu příběhu je téměř realistické vyprávění neustále prokládáno pohádkami, které můžeme, ale nemusíme interpretovat jako součást hrdinčiny subjektivity, ať už vědomé či nevědomé. Podobného účinku dosahuje i Audre Lordeová v *Zamie: nová podoba mého jména*: vyprávění v první osobě u čtenářů navozuje vcítění do působivě podané vypravěčky/hlavní postavy. „Autentičnost“ této autobiograficky konstruované identity umocňuje přesné zobrazení sociálního prostředí: atmosféry strachu v homosexuální komunitě vyvolaného americkým mccarthyismem padesátých let.

18) Bonnie Zimmermanová, „Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties“, tamtéž, s. 2. Starší studii Bonnie Zimmermanové, která je jedním ze zakládajících textů lesbické kritiky, „What Has Never Been: An Overview of Lesbian Criticism“ (1981), přetiskuje Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 200–224.

19) Zimmermanová, „Lesbians Like This and That“, s. 8.

20) Tamtéž, s. 9.

Tento realismus ale kontrastuje s neustálými posuny stylistického rejstříku, odmlkami ve vyprávění a dislokacemi dávajícími vzniknout mnohvrstevnatému textu podřívajícímu myšlenku jednotné koherentní subjektivity. Jmenované texty konstruují pozitivní identitu, ale jako čtenáři si v jistém ohledu zůstáváme vědomi, že je, řečeno s Bonnie Zimmermanovou, „nociónální“.

ČERNOŠSKÁ A POSTKOLONIÁLNÍ FEMINISTICKÁ KRITIKA

Nedostatečnost termínu „černošská“, chceme-li souhrnně hovořit o feministické literární kritice Afroameričanek a žen „třetího světa“, je pouze součástí rozsáhlejšího problému. Tento výraz sice staví do popředí společné zájmy a konflikty, s nimiž a v nichž tyto kritičky pracují, ale současně (stejně jako je tomu u slov „lesbička“ nebo „žena“) jim vtiskují totalizující identitu zahlazující obrovské kulturní, ekonomické, národnostní a individuální rozdíly mezi nimi. Vědomí, že západní imperialistická a kapitalistická moc po staletí diktuje svůj jazyk, názvy a termíny zbytku světa, činí z mého znepokojení nad mým aktem pojmenování pouze dílčí aspekt obecnějšího nepřijemného pocitu rozpaků a nepovolanosti. Můj nevyhnutelně západně orientovaný kritický diskurs může sám být pokládán za kolonizující a expandistický a může být vznesen argument, že si v něm literaturu „černošských“ autorek přivlastňují pro své vlastní akademické účely. Učinit černošskou feministickou literaturu objektem mého „poznání“ by znamenalo podílet se na jedné z nejtypičtějších forem koloniálního jazykového útlaku. Přítomnost imperialistických a kapitalistických metafor v mnoha kritických pojednáních o „nově objevené“ literatuře „třetího světa“ je již dávno předmětem kritiky; o této literatuře se často mluví jako o „důležitém rozvíjejícím se oboru“, „zdroji nového materiálu“ apod.²¹⁾ Kromě těchto podezřelých kritických praktik Gayatri Spivaková upozornila na obrovskou vzdálenost dělící privilegiované feministky „prvního světa“ a převážnou většinu žen žijících ve „třetím světě“. Klade otázku: „Jak se pak máme naučit komunikovat s miliony ngramotných vesnických i městských indických žen žijících ‚v samotných pórech‘ kapitalismu, bez přístupu ke

21) Viz např. Caroline Rooneyová, „Dangerous Knowledge“, in Nasta (ed.), *Motherlands*, s. 101–103; Gayatri Chakravorty Spivaková, *In Other Worlds*, s. 135.

kapitalistickým silám, které nám umožňují využívat společných komunikačních kanálů a definovat společné nepřátele?²²⁾ Tyto obtíže nemohu rozřešit. Budu se je však snažit v následující diskusi „černošské feministické kritiky“ alespoň udržet na zřeteli.

V roce 1981 afroamerický kritik Houston Baker napsal významnou studii „Generační posuny a nová kritika afroamerické literatury“, v níž tvrdí, že od padesátých do počátku osmdesátých let afroamerická literatura a kritika prošly třemi fázemi či generacemi.²³⁾ Padesátá léta a počátek let šedesátých byly fází integrace, kdy černošští autoři dospívali k víře, že vstup do hlavního proudu americké kultury je jednak žádoucí a jednak možný. Následující generace byla ovlivněna tzv. černošskou estetikou (*Black Aesthetic*) úzce spjatou s hnutím Black Power a jeho politickým potvrzením jedinečnosti černošské identity a kultury v protikladu k hluboce zakořeněnému rasismu bělošské Ameriky s jeho ponižující stereotypizací černochoů. Hnutí Black Art oslavovalo autentičnost černošských estetických aktivit všech forem, zvláště takových, jejichž pouta k africké kultuře byla stále živá a zřetelná. Černošská estetika charakterizovala léta šedesátá a sedmdesátá, než na konci desetiletí přešla v tzv. rekonstruktivismus trvající až do let osmdesátých. Rekonstruktivisté jsou kritikové ovlivnění evropským poststrukturalismem, a tudíž obezřetní, pokud jde o jakoukoli identitu nesoucí stopy esencialismu nebo totalizujících definic. Podle rekonstruktivistů úkolem kritika není pomoci literatury potvrzovat černošskou identitu nebo „pravdivě“ odrážet černošskou zkušenost. Podle jejich názoru je „černošský/á“ termín, který je v jeho binárním vztahu k termínu „bělošský“ potřeba dekonstruovat. Vyskytli se však i afroameričtí autoři, pro něž tyto názory věstily celé dilema politiky identity: zda odmítnout pojem „černošský“ jako esenciální či „danou“ bázi identity znamená odmítnout černošství jako zdroj povědomí a hrdosti.

Kde v této čtyřicetileté historii afroamerické literární kritiky figurují ženy? Až donedávna v ní nefigurovaly nijak. Je to historie mužské kritiky a tvorby, která podobně jako bělošská konstrukce kánonu zahlazuje stopy ženské přítomnosti. Ve své studii – milníku z roku 1977 Barbara Smithová napsala: „Nevím, kde začít [...]

22) Tamtéž, s. 135.

23) Popis této historie ve vztahu k černošské feministické kritice viz Valerie Smithová, „Gender and Afro-American Literary Theory and Criticism“, in Showalterová (ed.), *Speaking of Gender*, s. 56–70.

Příslušníci žádného segmentu literárního světa – ať už jde o jeho dominující třídu, progresivně smýšlející autory, černochoy, ženy či lesbičky – nevědí, nebo se alespoň chovají, jako by nevěděli, o existenci černošských a černošských lesbických autorek [...] Prohlomit podobné nesmírné ticho je obrovský úkol.²⁴⁾ Afroamerické autorky a kritičky jsou uvězněny v pasti dvojího rasistického a sexistického útlaku – a je-li žena navíc lesbička, ocitá se tím ve třetím kruhu silných předsudků, proti nimž musí bojovat. Afroamerická kultura mužů se zvláště během období černošské estetiky v šedesátých a sedmdesátých letech spoléhala na černošské mužství a sílu a sexualitu s ním spojené coby prostředek k odmítnutí pocitů slabosti, které černošští muži zažívali ve společnosti vyznačující se rasistickým násilím. Černošské ženy, které se odvážily mužský literární šovinismus kritizovat nebo vedle píšících mužů odmítaly hrát sekundární podpůrnou roli, se vystavovaly obviněním ze zrahy na černošských hodnotách a solidaritě. „Sebevědomým a domyšlivým“ černoškám se předhazovalo, že se pokoušejí být bílé.

Afroamerické autorky se v literatuře výrazně prosazují od osmdesátých let. Byla rekonstruována dlouhá tradice téměř zapomenutých černošských autorek, knihy současných Afroameričanek vedou žebříčky bestsellerů a černošská feministická kritika významně přispěla do současného sporu s poststrukturalismem.²⁵⁾ Vezmeme-li v úvahu zkušenosti černošských spisovatelek a kritiček s dvojítm rasistickým a sexistickým útlakem, nepřekvapí nás, že jsou co do plného ztotožnění se s nahodilostí, vykonstruovaností a performativností identity obezřetnější než muži.²⁶⁾ Toni Morrisonová například tvrdí, že na rasismus je třeba pohlížet spíše jako na patologii než jako na diskurs, který má být dekonstruován. Nejryzejším příkladem postmoderní fragmentace je podle ní naprostá destrukce a ztráta identity v důsledku otroctví, ale nevidí v nich nic, co by zasloužilo oslavování: „Pokud jde o současný stav

24) Barbara Smithová, „Towards a Black Feminist Criticism“, in Showalterová (ed.), *The New Feminist Criticism*, s. 168.

25) Stručné vyličení tohoto vývoje viz Wallová, „Introduction: Taking Positions and Charging Words“, in Wallová (ed.), *Changing our Own Words*, s. 1–15. Viz také Valerie Smithová, „Gender and Afro-American Literary Theory and Criticism“.

26) Výhrady tohoto druhu viz Barbara Christianová, „But What do We Think We're doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History“, in Wallová (ed.), *Changing our Own Words*, s. 58–74.

světa, černošské ženy se s „postmoderními“ problémy musely potýkat v devatenáctém století nebo ještě dříve [...] Určité rozplynutí, ztráta a potřeba rekonstruovat určitou stabilitu.²⁷⁾ Podle Toni Morrisonové je „identita“ koncept, který si černošky nemohou dovolit opustit. Ve své próze se intenzivně zaměřuje na ztrátu a rekonstrukci identity a historie. Její pojetí identity je však zakotveno v komunitě, nikoli v individualismu. Morrisonová tvrdí, že autobiografie hraje v černošské literatuře důležitou roli právě proto, že spojuje individuální a skupinovou identitu; život jednotlivce „připomíná život kmene“.²⁸⁾ Ve svých prózách se snaží atmosféru komunity navodit tak, že čerpá z tradice ústního vyprávění americké a africké černošské kultury. V tomto smyslu nevnímá identitu spisovatele jako jednotnou, ale jako jisté „my“, což „znepokojuje lidi a kritiky, kteří na umělce pohlížejí jako na svrchovaného jedince“.²⁹⁾ Identita je u Toni Morrisonové vždy bezvýhradně politická, jelikož vychází z komunity, ze sociální skupiny.

Dvojitým mechanismem rasového a sexistického útlaku trpí také ženy „třetího světa“. Nejvlivnější teoretické analýzy kolonizace jej chápou jako proces kulturní expanze a přivlastnění; kolonizovaným národům byla vnucována západní historie, literatura, estetika, systém vzdělávání a právo, a tak byla zahlazována jejich vlastní identita, společenské formace a životní rytmy. To bylo důvodem, proč ústřední pozici ve většině bojů za osvobození zaujala národnostně zaměřená literatura, která i nadále hraje významnou roli při rekonstruování národní identity a historie. Navzdory kulturnímu zaměření postkoloniální teorie její dva nejvlivnější autoři, Frantz Fanon a Edward Said, téměř zcela ignorovali zkušenosti a roli žen coby obětí kolonizace.³⁰⁾ Jeden ani druhý literaturu psanou ženami nepovažovali za podstatnou pro národnostní hnutí. V řadě postkoloniálních národnostně zaměřených literárních textů napsaných muži s cílem obnovit

27) Morrisonová, „Living Memory“, *City Limits* (31. 3. – 7. 4. 1988), s. 11.

28) Morrisonová, „Rootedness: The Ancestor as Foundation“, in Walder (ed.), *Literature in the Modern World*, s. 327.

29) Tamtéž, s. 330.

30) Nejvýznamnější texty těchto autorů jsou: Fanon, *Black Skin, White Masks* a *The Wretched of the Earth*; Said, *Orientalism*. Feministická kritika jejich „maskulinistických“ prací viz Jane Millerová, *Seductions*, s. 108–135.

pojmy národní historie a identity jsou navíc ženy zobrazeny mimořádně stereotypně.

V postkoloniálním kontextu je však pro africkou, indickou, karibskou, egyptskou nebo kteroukoli jinou ženu „třetího světa“ velmi obtížné kritizovat tyto texty, aniž by byla obviněna z nedostatku identifikace s národními hodnotami a tradicemi (a sama se z něj obviňovala). Dokonce i pozice „feministky“ je pro ženy „třetího světa“ obtížná, protože feminismus je příliš úzce spjat s Američankami a Evropankami. Tíseň a napětí pocíťované mnoha autorkami „třetího světa“ v důsledku potřeby vyjádřit kritiku a solidaritu současně přesně zachycuje román *Ama Aty Aidoové Naše sestra Killjoy*. V části explicitně nazvané „Milostný dopis“ se hrdinka Sissie snaží anonymnímu milenci sdělit svůj pocit, že je rozděluje jejich jazyk a vnímání, a na druhou stranu si přiznává, že právě její potřeba přit se s ním byla důvodem rozchodu z jeho strany. Ama Aty Aidoová tu přesvědčivě vytvořila láskyplný, vroucí, omluvný, ale nakonec naléhavý tón: „Můj drahý, jako by všechna ta mírnost a pokora, kterou ode mě a všech ostatních sester očekáváš ty a ostatní bratři, byla to skutečně západní. Nějaký odvar z viktoriánských představ, že by? Alláhu, já a ta moje prostokost!“³¹⁾ Navzdory láskyplným úpěnlivým prosbám v celém dopise – „můj milovaný“, „moje ztracená láska“ – se Sissie nakonec rozhodne milostný dopis svému milenci neposlat. Domů do Afriky se vrátí jako žena zodpovídající sama za sebe.

Přestože román *Naše sestra Killjoy* je po formální stránce experimentální, je stejně jako *Na světě nejsou jen pomeranče* ošidně jednoduchý, takže nikoho neodradí náročností. Je napsán tak, že překračuje řadu textových rozhraní – je výrazně intertextový. Jako většina postkoloniální literatury se vrací k tradičním africkým ústním a kulturním vypravěčským a básnickým formám, ale v dialogickém vztahu je i s evropskou prózou. V Conradově *Srdci temnoty*, jednom z nejznámějších koloniálních románů, bělošský vypravěč putuje do „černého“ srdce Konga, vstříc nevýslovnému barbarskému zvěrstvu. Africká vypravěčka Sissie v *Naší sestře Killjoy* putuje do civilizovaného blahobytu německého Bavorska, kde však místní lesy skrývají evropské historické zvěrstvo nacistických koncentračních táborů.³²⁾ Aidoová bojuje proti mužskému šovinismu ve

31) Aidoová, *Our Sister Killjoy*, s. 117.

32) Čerpala jsem z interpretace tohoto románu Caroline Rooneyové,

své vlastní kultuře a současně uplatňuje nárok hovořit z pozice postkoloniální identifikace s národními hodnotami.

Propojenost genderové identity s národnostní identitou a historii u černošských žen navíc komplikují a činí ještě rozpornější emotivní konotace výrazů „mateřská země“ a „mateřský jazyk“ v souvislosti s protikolonialistickým osvobozeneckým bojem. Někteří afričtí muži spisovatelé dokonce i tvar Afriky interpretují jako domov tvaru plného mateřského lůna. Osvobozenecká rétorika čerpá z řady starších národních tradic a náboženství posvěcujících a oslavujících mateřskou plodnost a péči. Ta co do síly imaginace a emocí nutně ovlivňuje i ženy v roli spisovatelek. Elleke Boehmerová ve studii na toto téma podotýká, že ačkoli národnostně osvobozenecké ideály jsou vyjadřovány metaforami „přírodního“ ženství, v politické realitě je ženám často upírána plná účast na veřejném životě národa a v diskusi o něm: „Matka Afrika byla sice prohlášena svobodnou, ale africké matky jsou dál obětmi zjevného útlaču.“³³⁾ Autorky píšící z pozice postkolonialismu tudíž musí čelit bolestné nezbytnosti odmítnout tyto esencialistické národnostní metafory ženské identity, a přitom současně budovat pozitivní obraz kolektivní ženské národnostní identity.

Gayatri Spivaková ve své teoretické antologii *V jiných světech* cituje vlastní překlad dvou povídek bengálské spisovatelky Mahaswety Deviové. Jednou z nich je povídka „Draupadi“ o bojovnici za svobodu, účastnici rolnického povstání v Naxalbari v Západním Bengálsku, v roce 1971 krutě potlačeného federální indickou vládou. Zdánlivě prostý příběh Mahaswety Deviové má ve skutečnosti několik rovin. Přestože vojenské úřady Draupadi, či také Dopdi, dlouho hledají, neznají její skutečné jméno. Dopdi je jeho tradiční, rolnická podoba, kdežto Draupadi je jméno hrdinky *Mahābhāraty*, jednoho z největších indických národních eposů. Jeho hrdinka Draupadi má za muže pět královských synů. Nejstarší z nich ji jako součást majetku prohraje v kostkách. Protože má Draupadi tolik manželů, je jen o něco víc než prostitutka. Nepřátelský velitel, který ji vyhrál v kostkách, z ní začne strhávat

„Dangerous Knowledge' and the Poetics of Survival: A Reading of *Our Sister Killjoy* and *A Question of Power*“, in Nasta (ed.), *Motherlands*, s. 99–126.

33) Boehmerová, „Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fiction of Flora Nwapa“, tamtéž, s. 7.

sáří. Draupadi se modlí ke Křišnovi, a čím větší kus sáří z ní nepřítel strhne, tím více jej na druhé straně přibývá. Božský Křišna zachránil Draupadinu čest.

Dopdi/Draupadi v povídce Mahaswety Deviové zůstává věrná vzpomínce na manžela, rolníka zabitého indickou armádou. Národním vojsku se začne v boji proti „povstalcům“ dařit, když vojáci získají podporu Senanajaka, bengálského vojenského důstojníka, který se specializuje na politiku extrémní levice. Senanajak je hrdý na to, že „druhou stranu“ zná lépe, než se znají oni sami: „Když chceš zničit nepřítele, staň se jím.“³⁴⁾ Dopdi je dopadena a zajata, ale ještě než ji vojáci zajmou, zakřičí do lesa píseň, jejímž slovům její uchvatitelé nerozumějí. Po neúspěšném hodinovém výslechu ji Senanajak nechá o samotě s vojáky: „Je vaše. Čiňte, co je potřeba.“³⁵⁾ Mahasweta Deviová v celém příběhu kombinuje bengálský regionální hovorový dialekt s řadou anglických slov a vět (zde označených kurzívou) vypovídajících o tom, jak jazyk války a boje poznamenala západní kultura. V následujícím úryvku v originálu Dopdi používá anglické sloveso „counter“, zkrácenou verzi oficiálního termínu „zemřel ve střetu s policií“, eufemismu pro smrt při policejním mučení. Dopdi je mučena jako žena – je několikrát znásilněna a zohavena. Ráno po nekonečné noci se chová „nepochopitelně“: odmítne se obléci a nahá vyjde do jasného slunce vstříc Senanajakovi:

Draupadino černé tělo se ještě více přiblíží. Draupadi se otřásá nezdolným smíchem, kterému Senanajak prostě nerozumí. Začne se smát a poničené rty jí krvácejí. Draupadi si krev setře rukou a říká děsivým hlasem rvoucím oblohu napůl, ostrým jako křik její písně: K čemu oblečení? Můžeš mě obnažit, ale jak bys mě mohl znovu obléct? Jsi muž?

Rozhlédne se kolem, vybere si Senanajakovu safari košili, plivne na ni krvavý chuchvalec a říká: Nevidím tady muže, před kterým bych se měla stydět. Nenechám vás znovu mě obléct. Co mi ještě můžete udělat? Tak pojďte, zabijte mě – pojďte, zabijte mě –!

Draupadi odstrčí Senanajaka krvácejícími prsy a Senanajak má poprvé strach, jak tam stojí před neozbrojeným terčem, strašný strach.³⁶⁾

Je to rozhodně silný a šokující text. Mohli bychom jej například interpretovat jako feministický dialog se slavnými patriarchál-

34) Mahasweta Deviová, „Draupadi“, in Spivaková, *In Other Worlds*, s. 194.

35) Tamtéž, s. 195.

36) Tamtéž, s. 196.

ními tradicemi indické národní kultury a náboženství, které *Mahá-bhárata* ztělesňuje. Jakým druhem identity je obdařena fiktivní hrdinka „Dopdi“ čili „Draupadi“? V povídce Mahaswety Deviové Dopdi/Draupadi žádný mocný mužský bůh nezachrání. Moc patří mužům a ženy se s ní „střetávají“ v rovině sexu. V národním eposu se Draupadino sárí stává příležitostí ke Křišnovu zásahu. Je to však zásah definující a oslavující mužskou dynastickou expanzi jako příběh posvěcený bohy. Draupadi je objektem, který je jeho součástí, a stejně tak ji jako objekt vnímají muži v příběhu. Křišňův zázrak ve skutečnosti potvrzuje status žen coby sexuálních objektů: kdyby Draupadi přišla o svou „čest“, poskvnilo by to mužský rod. Povídka Mahaswety Deviové odhaluje, jaké důsledky má takové vnímání pro ženy. Její hrdinka Dopdi odmítne zahalit sárím kruté následky skutečnosti, že ženy jsou chápány jako sexuální objekty k použití nebo k vlastnění. Své zmražené tělo Senanajakovi předkládá jako „to, po čem jsi pátral“. Neústupně demonstruje materiálnost toho, čím jsou ženy pro muže; jsou doslova *terčem*, na kterém muži demonstrují svou moc.

Kromě toho, že příběh Mahaswety Deviové polemizuje s posvátnými patriarchálními národními texty, můžeme jej číst i jako výzvu současným mužským výkladům národnostního boje a historie, jako konstrukci ženské identity politické aktivistky. Dopdina identita teroristky však není nijak mytická. Příběh je zasazen do historického a sociálního kontextu přesně odpovídajícího skutečnosti. Podrobnosti o Dopdi/Draupadi jsou tu prezentovány formou citací z úředních spisů, tedy za použití realistických konvencí. Dopdi je jako postava věrohodně vylíčena tradiční prozaickou metodou. Na konci povídky se stává aktivní autorkou vlastních významů. Odmítne status předmětu v příběhu psaném muži a stojí si za pravdou vlastní fyzické přítomnosti. Tím, že se stane ženou definovanou přítomností, vytváří význam, kterému „Senanajak prostě nerozumí“. Stane se zosobněním odporu kladeného mužskému vědění, kontrole, moci; odtud Senanajakův „strašný strach“.

Dilema identity řeší Mahasweta Deviová dvojitým textovým pohybem. Použila metod formálně odvozených z literárního realismu a na jejich základě konstruovala pozitivní zobrazení své postavy – ženy jako tématu a podmětu vlastního vyprávění. Přesný historický obsah povídky líčí Dopdi jako ženu s plně rozvinutou

identitou v rámci kmenové komunity. Text však, například nerozřešeným pohybem od Dopdi k Draupadi a zpět, naznačuje, že část této identity vždy bude přebývat a vzpírat se konečné definici nebo omezenému sociálnímu významu. Gayatri Spivaková přílehavě navrhuje, abychom tento druh konstrukce identity sloužící „čistě viditelným politickým cílům“ chápali jako identitu *strategickou*.³⁷⁾ Pro tento druh identity se vyslovuje i lesbická kritička Bonnie Zimmermanová, která hovoří o potřebě překonat spor mezi esencionalismem a konstrukcionismem při zachování politického smyslu identity. Ke konceptu strategické identity se ještě vrátím na konci kapitoly.

Položme si nakonec otázku, co tato povídka kriticky vypovídá o pozici západního feministického čtenáře nebo čtenářky. Spivaková ve svém komentáři k „Draupadi“ píše, že postava Senanajaka, pyšného na to, že druhou stranu zná lépe, než se znají oni sami, nabízí nelichotivé paralely feministických čtenářů „prvního světa“ při jejich zkoumání literatury „třetího světa“: „Blahopřejeme si k našim odborným znalostem o nich.“³⁸⁾ Těší nás zkoumat a podrobovat si texty, které nám předkládají jako „neznámé“, vníkáme do nich jako do cizích objektů. Výsledkem této nekritické kritické aktivity je téměř vždy ztráta nebo destrukce „objektu našeho pátrání“. Západní feminismus má tendenci buďto literaturu „třetího světa“ definovat esencionalisticky, zařazovat ji jako „literaturu psanou ženami“ a tak popírat její kulturní specifitost, anebo ji vnímat ve světle totalizující etnické nebo národní identity – jako „černošskou literaturu“ nebo „africkou literaturu“. Dekonstruktivistická interpretace identitu beze zbytku likviduje: je pro ni hrou možnou snad pouze v privilegovaném bezpečí západní kultury.

MARXISTICKÁ A TRÍDNĚ ORIENTOVANÁ KRITIKA

Spor o „společenskopolitickou nezávadnost“ realistické, respektive modernistické (avantgardní) literatury se odehrál jako součást historie marxistické literární kritiky počátku dvacátého století.³⁹⁾

37) Tamtéž, s. 205.

38) Tamtéž, s. 179.

39) Viz pozn. č. 1. Dobrý úvod do marxistické literární kritiky viz Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*.

Marxistická kritika upřednostňovala realismus před experimentálními přístupy pro jeho schopnost podávat přesnější „obraz“ materiálních a ekonomických podmínek existence a z nich vyplývajících strukturálních nerovností třídních vztahů mezi buržoazií a třídou pracujících. Tyto ekonomické podmínky (nazývané materiální základna) byly chápány jako určující faktory pro konstrukci třídní identity. Raný marxismus se pokoušel vysvětlit podřízené postavení žen na základě třídního rozdělení společnosti. Práce související s reprodukcí, zvláště v těžkých podmínkách devatenáctého století, ženy oproti mužům nutně znevýhodňovala na trhu práce. Proto se přítomnost žen omezovala na úkoly reprodukčního a domácího charakteru a na nejhůře placené práce. Existence „oddělených sfér“ vyhovuje zájmům kapitalistů i mužů z dělnické třídy, a proto její diktát trvá. Tento výklad má různé nedostatky (podřízené postavení žen se například objevuje ve výrazném předstihu před kapitalistickým způsobem výroby) a uspokojivá teorie vztahu mezi třídním rozdělením společnosti a genderem ve vztahu k určení materiálních a ekonomických podmínek zůstává v marxismu nerozřešeným problémem.⁴⁰⁾

V sedmdesátých letech však britskou marxistickou teorii a literární kritiku začaly ovlivňovat myšlenky marxistické poststrukturalní kritiky rozvíjející se ve Francii. Z analýzy ekonomických podmínek určujících třídní identitu se důraz přesunul na otázky produkce sebeidentity prostřednictvím jazyka. Zásadní roli tu sehrálo převedení Lacanovy teorie psychoanalýzy v marxistickou interpretaci „ideologické konstrukce subjektu“ marxistickým filozofem Louisem Althusserem. Na počátku „já“, říká Lacan, stojí ztráta, oddělení od matky, jímž jsme vypuzeni do světa společnosti. Jsme-li zbaveni své první a jediné jistoty, jak můžeme najít sami sebe? Podle Althussera nás k životu vyzývá jazyk – „interpeluje“ nás –, který nám v podobě uznávaných pozic v naší kultuře nabízí „já“, jež bude opět bezpečné a bude milováno a přijímáno. Proto se aktivně přizpůsobujeme požadavkům konstruovat a pojímat své „já“ jako „dobrou matku“, „úspěšného muže“, „odvážného chlapíka“ nebo „poctivého zaměstnance“. Althusser o tom říká, že

40) Rozpracováním „ženské otázky“ v rámci raného marxismu je Cowardová, *Patriarchal Precedents*, s. 163–187. Viz také Heidi Hartmannová, „The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism“, s. 1–41.

se „dobrovolně“ poddáváme stavu poddanosti.⁴¹⁾ Tímto způsobem ideologie reprodukuje lidské bytosti disponující různými dovednostmi a stupni iniciativy potřebnými k reprodukci kapitalistického produkčního modu. V důsledku toho žijeme v imaginárním či fantazijním vztahu ke skutečným vztahům definujícím naši existenci; jsme přesvědčeni, že si svobodně volíme, zatímco se podřizujeme konformitě.

Poznání, že vedle materiálních podmínek existence hraje v našem vnímání „reality“ velkou roli i jazyk, osvobodilo marxistickou kritiku od její tradičně vlastního realistického přístupu k literatuře. Marxistický kritik Pierre Macherey vyslovil názor, že texty bychom měli interpretovat „symptomaticky“: co nemůže být řečeno, může odhalit více než explicitní obsah.⁴²⁾ Mezery, záměrky a formální odchylky vypovídají o tom, co musí být potlačeno, má-li být uchována imaginární či fantazijní povaha světa, v němž žijeme své skutečné existenční vztahy. „Symptomatická“ interpretace textů se tedy podobá metodě, jíž psychoanalytici rozšifrovávají nevědomě potlačené obsahy v odmlkách v řeči a přechytlích. Interpretujeme nevědomí textu – to, co text nedokáže vyjádřit – a tak odhalujeme, co bylo potlačeno, aby mohly iluze dominantní ideologie dál hrát roli „pravdy“. Právě tento teoretický rámec byl použit pro reinterpretaci textů mužských autorů v první kapitole.

Skutečnost, že zásadní význam pro tyto nové směry v rámci marxismu měla právě teorie psychoanalýzy, zřetelně přispěla k rozvoji genderově zaměřené marxistické kritiky. V období od roku 1976 do roku 1979 se její myšlenky staly předmětem kritických diskusí a práce skupiny žen scházející se v Londýně pod názvem Marxisticko-feministický kolektiv.⁴³⁾ Výsledkem jejich úsilí byly novátorské interpretace díla sester Brontëových a Elizabeth Barrett Browningové vycházející ze symptomatických interpretačních

41) Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, in *Essays on Ideology*. Nejvýraznější ukázkou Althusserovy „interpelace“ najdete ve Williamsonové, *Decoding Advertisements*, s. 40–70. Dobré vysvětlení je také podáno v Belseyové, *Critical Practice*, s. 56–84.

42) Macherey, *A Theory of Literary Production*. Úvodem k Machereyvi je Belseyová, *Critical Practice*, s. 103–124.

43) Cora Kaplanová, členka kolektivu, píše o vzrušení při prvním setkání s francouzskou teorií v „The Feminist Politics of Literary Theory“, in *Sea Changes*, s. 57–66. Verze studie Mary Jacobusové o *Villette* je převzata v Jacobusové (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, s. 42–60.

postupů a odhalující v nich pnutí mezi rodícím se feministickým radikalismem a třídně podmíněným konzervatismem. To, co texty nedokázaly sdělit – jimi potlačované vědomí základní identity tvořící podloží politických požadavků žen ze střední stejně jako dělnické třídy –, se v nich projevilo v podobě zámlk a nepravdivosti. Tento typ poststrukturalistického přístupu v marxistické feministické kritice dosud převládá.

Stejně jako v historii lesbického a černošského hnutí příklon k teorii vyvolal spory a obavy. Ty se jako obvykle soustředí kolem problematiky identity a skutečného dějiště revolučního boje. Marxistická feministická kritička Michèle Barrettová v knize *Dnešní útlak žen* (1980) vyslovila hlubokou výhradu vůči trendu spatřovat primární dějiště politické angažovanosti v jazyce. Toto stanovisko intelektuálům a literárním kritikům lichotí a vzrušuje je, ale „je potřeba rozlišovat mezi touto formou boje a jeho prozaičtější podobou. Máme skutečně masakr u Peterloo*, útok na petrohradský Zimní palác, čínský Dlouhý pochod a stávkou za zaměstnance firmy Grunwick** chápat jako střet diskursů?“⁴⁴⁾ S její druhou námitkou se setkáme i u lesbických a černošských feministek: je jí problém udržení politického programu za situace, kdy identita je pokládána za neurčitou. „Není jasné, jak by se projekt dekonstrukce kategorie ženy mohl stát základem feministické politiky. Nebudou-li ‚ženy‘, které by mohly být vystaveny útlaku, na základě jakých kritérií pak bojujeme a za co vlastně?“⁴⁵⁾

Domnívám se však, že i přes zdánlivou symetrii vztahů lesbické, černošské a marxistické feministické kritiky k poststrukturalismu je pojetí Michèle Barrettové podstatně odlišné. Zatímco

44) Barrettová, „Ideology and the Cultural production of Gender“, přetištěno v Newtonová — Rosenfeltová (eds.), *Feminist Criticism and Social Change*, s. 72. Tato studie Michèle Barrettové, původně otištěná v *Women's Oppression Today*, výstižně shrnuje její hlavní teze.

45) Tamtéž.

* Narážka na Waterloo; událost z roku 1819, kdy bylo na Svatopeterském poli v Manchesteru při šedesátitisícové demonstraci jedenáct lidí zabito a stovky dalších vážně zraněny. [Pozn. překl.]

** Událost z roku 1977, kdy stávka zaměstnanců severolondýnské firmy Grunwick na zpracování filmů, převážně žen a osob asijského původu, za zlepšení pracovních podmínek a právo na členství v odborrech přerostla v demonstraci loajality obrovských rozměrů, které se před zraky médií účastnil několikatisícový dav. [Pozn. překl.]

lesbické a černošské feministky dilema identity zajímá jako původ útlaku konkrétní sociální skupiny, Michèle Barrettová používá nejobecnější pojem „žena“. Její formulace je zcela v pořádku; problém identity se nepochybně týká všech žen cítících potřebu kolektivně bojovat proti dominantnímu postavení mužů. Vezmeme-li však v úvahu marxistické zaměření Michèle Barrettové, je poněkud zvláštní, že když ve výše citované větě hovoří o boji žen, zcela ignoruje pojem společenské třídy. Zvláště podivné je, že jako marxistka ncupozorňuje na dilema identity v souvislosti s ženami z dělnické třídy coby tématem historie. Judith Newtonová a Deborah Rosenfeltová ve své významné studii vyzývají marxistickou feministickou kritiku k obhajobě historické specifičnosti, aby tak eliminovaly „tragický esencialismus“ převážné části americké feministické kritiky, který podle nich ženy líčí jako neustálé všudy-přítomné tragické oběti patriarchálního monolitu.⁴⁶⁾ Tento historizující přístup dal vzniknout některým skvělým ukázkám feministické kritiky vrhající světlo na složitý a neustále se proměňující vztah žen ze střední třídy k dominantním mocenským strukturám. Nikde však nenalezneme ucelenou studii dělnické ženy; ta zůstává historicky nepopsanou, vágně mytickou obětí absolutní viktimizace. Tato mezera v marxistické feministické literární kritice je překvapující a zdá se, že by sama měla být podrobena symptomatické interpretaci jako to, co nelze vyjádřit – a co musí být potlačeno – v pracích feministické akademické literární kritiky.

Nejzřejmějším, ba dokonce nejnapadnějším důvodem je neexistence autorek z dělnické třídy a textů zachycujících především zkušenost žen z dělnické třídy. Toto vakuum však samo o sobě stojí za úvahu. Jak se asi nevyřčené příběhy chudých žen vztahují k našim převažujícím scénářům pro interpretaci zkušeností žen? Je překvapivé, že některé z nejsilnějších literárních obrazů spojení genderu, třídy a chudoby pocházejí z pera afroamerických autorek. Toni Morrisonová, Alice Walkerová a Maya Angelouová ošidnou konstrukci subjektivity u ženy, která je současně chudá a černošského původu, zkoumají prostřednictvím řady prozaických forem. To nás příliš nepřekvapí; černoška žijící ve Spojených státech

46) Newtonová — Rosenfeltová, „Introduction“, tamtéž, s. xvi–xvii. Tento argument Newtonová rozvádí a doplňuje dobrým příkladem vlastního historizujícího přístupu v „Making — and Remaking — History: Another Look at patriarchy“, in Benstock, *Feminist Issues in Literary Scholarship*, s. 124–140.

sice nemusí být nutně chudá, ale je pravděpodobné, že chudá bude. Stojí však za úvahu, zda příslušnost k černé rase nabízí základ pro pozitivní autointerpelaci (vyvolání sebe samé v život) a zda totéž u třídně dělnického původu ženy naopak není nijak samozřejmé.

Británie je stejně jako Spojené státy kulturou mnoha ras a již se objevují náznaky svědčící o existenci vznikajícího životaschopného hnutí černošských spisovatelek a výtvarnic. „Černošské ženy přišly v tomto okamžiku v Británii spojuje odpovědnost a potřeba zanechat po sobě dědictví, které by bylo investicí do všech mladých černochoů a černošek, kteří už zažili jedině život v Británii.“ „Píšeme, abychom vypověděly své konkrétní příběhy; abychom nechaly promluvit mlčení našich matek; abychom se se svými izolovanými sestrami podělily o své zážitky a radosti; abychom byly jedna pro druhou viditelné jako máky v poli.“⁴⁷⁾ (Proč je nesnadné představit si hnutí bělošských autorek z dělnické třídy, které by tak cíleně hovořily jedna k druhé a pro ostatní?) V Británii stejně jako ve Spojených státech černošský původ často znamená past chudoby i dvojího útlaku rasové nespravedlnosti a pohlavní nerovnosti. Většina přispěvatelek do nedávno vyšlé antologie textů černošských autorek a v Británii žijících žen „třetího světa“ svou identitu definuje na základě určujících třídních, rasových a genderových tlaků.⁴⁸⁾ Řada z nich píše o svém pocitu izolovanosti od nadějí a cílů bělošských aktivistek ze střední vrstvy. Nikde v knize však nenajdeme žádné úvahy o zkušenosti a životech bělošek z dělnické třídy.

To nemíním jako kritiku. Přestože se tyto černošské autorky o třídní rozdělení společnosti coby utlačovatelskou strukturu zjevně zajímají, mají řadu očividných dobrých důvodů, proč se představou bělošské dělnice nezaobírají. Jedním z nich je, že není kulturně reprezentována. Neexistuje žádná kolektivní dělnická ženská identita. Dělnická identita byla konstruována jako mužská. Teoretikové marxismu ženy vykazali do oddělené reprodukční a domácí sféry a pomocí dnes dobře známého úskoku přesunu do čistě biologické kategorie jim upřeli historickou a sociální identitu. Mužští historikové dělnické třídy, mužští autoři dělnického původu a autobiografie mužů z dělnické třídy tento výsledek završili:

47) Grewalová et al. (eds.), *Charting the Journey*, s. 99.

48) Tamtéž.

kolektivní třídně dělnická identita coby zdroj hrdosti a sebevědomí byla konstruována jako mužská.⁴⁹⁾ V této literatuře psané muži se přesto objevuje mytizovaná postava ženy, obvykle označovaná jako „máma“. Je obrazem sebeobětujícího epického mateřství.

A jaké příběhy vyprávějí dcery z dělnických rodin? Jakými otázkami konfrontují následující úryvky dominantní kulturní obraz mateřství? Co vypovídají o problémech, jimž musejí při konstrukci kladného sebeobrazu čelit dívky z dělnických rodin?

Máma se k nám taky chovala krutě a zlomyslně, zvláště ke mně, a já nikdy nevěděla proč, než jsem byla dost velká na to, aby mi to řekli. [...] Liza, Frankie a já jsme to od ní často schytaly. Často jsme ani nevěděly za co, ale sundala rákosku ze stěny, a už to bylo. A když jsme se pokusily utéct, to jsme teprve viděly. Naši rodiče ani sousedi neměli čas na to, aby nás měli rádi nebo k nám něco cítili, a nevyšlechli nás, ani když jsme se potřebovali s něčím světit. [Později jí starší sestra řekne:] Máma nechtěla, aby se s ní táta miloval a aby měla další děti. Měla jich třináct, říká se tomu „pekařský tučet“, a protože tys byla třináctá, máma ti říká „vejškrabek“.⁵⁰⁾

K počtu dítěte zaujímala záhadný postoj. Ne že by nemohla – ona spíš nechtěla. Jen ji velmi mrzelo, že ji v tom předběhla Panna Maria. A tak na to vyzrála jinak – přinesla si domů nalezenec. Tedy mě.⁵¹⁾

Mámin hněv mě ponižuje; její slova mi dopadají na tváře jak facky a pláču. Nechápu, že se nezlobí na mě, ale na mou nemoc. Cítím, že odsuzuje mou slabost, to, že jsem nemoci dovolila, aby se mě „chytila“. Jednou už budu pořád zdravá; prostě odmítnu onemocnět.⁵²⁾

Taková próza představuje výzvu všem kulturním idealizacím a generalizacím mateřství. Mateřství není univerzální stav. Sociálně se utváří a materializuje v konkrétních ekonomických a hmotných podmínkách, které jsou provázány a ve vzájemné interakci se stejně specifickými očekáváními a hodnotami s touto rolí spojenými.⁵³⁾ Mimo historický a sociální kontext nemá smysl o mateřství hovořit. Literární texty černošských i bělošských autorek však na druhou stranu svědčí o tom, že chudoba může psát společně

49) Diskuse této otázky viz Jane Millerová, *Seductions*, s. 38–69.

50) Dayusová, *Her People*, s. 6, 9.

51) Wintersonová, *Na světě nejsou jen pomeranče*, Praha, Argo 1998, přel. L. Urbanová, s. 13.

52) Morrisonová, *Velmi modré oči*, Praha, Hynek 1995, přel. M. Žantovský, s. 14.

53) Jiným zajímavým zobrazením dělnické matky je Olsenová, „I Stand Here Ironing“, in *Tell me a Riddle and Yonnonidio*, s. 13–25.

příběhy ženské identity bez ohledu na rasové předěly. Citované úryvky jasně vypovídají o tom, jak je pro dívku z dělnické rodiny obtížné utvořit si kladný sebeobraz. Prožívá bolestný rozpor uvědomění, že je nechtěným břemenem, a v této bolesti se jí zrcadlí její budoucnost ustarané matky bez touhy.

V jedné z kritických studií ženy z dělnické třídy coby subjektu Carolyn Steedmanová vzpomíná, jak jí matka opakovala: „Nikdy neměj děti, holčičko, [...] zkazí ti život.“⁵⁴ Příběh její matky byl stejně jako příběhy, které svým dcerám vyprávěla, příběhem o nenaplnění, o princezně, která nikdy nenašla svého prince ani království. „Byly to příběhy, které mi měly ukázat, jak je život nekonečně nespravedlivý, příběhy skryté kultury touhy po něčem, co nám nikdy nemůže patřit.“⁵⁵ Nejistá, izolovaná, konzumně zaměřená identita, kterou si její matka vytvořila, byla pokusem najít na tuto touhu odpověď. Carolyn Steedmanová se domnívá, že takový může být skrytý příběh mnoha dělnických žen: „Tváře žen stojících ve frontách jsou tvářemi nenaplněné touhy; při bližším pohledu takto spousta žen přichází o rozum, jako se to stalo mé matce.“⁵⁶

Žasneme nad podobností příběhu matky Carolyn Steedmanové a smyšleného prozaického příběhu Pecoly Breedloveové a její matky ve *Velmi modrých očích* Toni Morrisonové. Pecolina matka dá před svou dcerou přednost světlovlasé dceři svých bílých zaměstnavatelů a Pecola sní o pohádkové přeměně, díky níž se stane krásnou a hodnou lásky a pozornosti. Modlí se, aby dostala modré oči, jako má Shirley Templeová. Ani Pecole však pohádky nesplní její přání. Potřebovala objevit, že nikoli modré oči, ale „černá je krásná“; je jí zapotřebí sebeinterpelace vycházející z konstrukce politické identity. Jaký příběh však mají k dispozici při konstrukci kladného sebeobrazu „ne-ošklivých“ toužící ženy, o nichž se zmiňuje Carolyn Steedmanová? Mají se cítit neošklivé, protože nejsou černé? Odtud plyne potřeba tzv. strategické identity „sloužící zjevně viditelným politickým zájmům“. Jak vznikají příběhy, které by mohly být základem pro takovou identitu? Je k literární promluvě vůbec zapotřebí nějaké, byť strategické „já“ (nejlépe vědomě strategické, fiktivní)? Jeanette Wintersonová píše: „Až najdeš vlastní

54) Steedmanová, *Landscape for a Good Woman*, s. 17.

55) Tamtéž, s. 8.

56) Tamtéž, s. 22.

hlas, bude tě slyšet“, ale současně zaznamenává kladné důsledky náboženské výchovy, které se jí v dětství dostalo: „Patřila jsem Bohu a byla jsem Bohem vyvolená, a protože mě Bůh posiloval, nebylo nic, co bych nedokázala.“⁵⁷ Vidíme tu ostrý kontrast s dcerami z dělnické třídy, které samy sebe prožívají jen jako břemena.

Jejich příběhy jsou důležité, i kdyby to mělo být jen proto, že bez nich zkresleně interpretujeme ostatní prózy. Problematika identity tvoří jádro systému naléhavých feministických diskusí. Potřebujeme teorii subjektu, která by objasňovala možnost politické působnosti a vytváření mluvčího v literárním textu. Nejslibnější se v tomto ohledu zdá nociónální strategická identita: proces vyprávění sebe sama jako reakce na konkrétní požadavky historie, kultury a pohlavního rozdělení. Jiným úhlem pohledu by mohlo být pojetí identity jako nezbytné fikce, například když postavy v románech Angely Carterové přijímají nezbytnou roli matky, ale naplňují tuto identitu s láskou, která je vždy zabarvena komickým vědomím její fiktivnosti. Literární praxe jako vždy předbílá teorii. Vzniká řada knih, které neustále protínají hranice mezi autobiografií, realismem, experimentem a staršími tradičními formami – pohádkou a veršovanou epikou. Jeanette Wintersonová píše: „*Pomeranče* jsou románový experiment: rozvíjí se antilineárně. Předestírá čtenáři složitou narativní strukturu přestrojenou v prosté vyprávění, využívá rozsáhlého slovníku a ošidně přímočaré syntaxe. [...] Jsou *Pomeranče* autobiografický román? Ale kdepak, a zároveň – jistěže jsou.“⁵⁸

Nesnažím se tvrdit, že největší literární hodnotu mají ty texty, které dokáží spojit silné stránky novátorských přístupů s tradicí, a tak překonat sterilní protiklad realismu a avantgardní literatury. Takový postoj by nebyl ničím jiným než konstrukcí další estetické hierarchie. Interpretační postupy by měly přiléhavě reagovat na mnohost literárních forem, které ženám dodávají odvalu a sebevědomí. Problém literární hodnoty je pro feministickou literární kritiku každopádně další výzvou do budoucnosti a s politikou identity vždy úzce souvisel. Feministická kritika začínala u požadavku kanonizace většího množství textů ženských autorek, které by vyvážily zkreslení, jichž se dopouštějí autoři muži; lesbičky,

57) Interview pro *Guardian* (26. 8. 1992), s. 29.

58) Wintersonová, *Na světě nejsou jen pomeranče*, Praha, Argo 1998, přel. L. Urbanová, s. 172–173, 174.

Afroameričanky a ženy z postkoloniálních kultur zase trvaly na svém začlenění do kánonu. Bylo by však zcela nepřiměřené i nadále se při formulaci požadavků souvisejících s kanonizací soustředit na rovné zastoupení. Literatura psaná ženami je na to příliš dobrá; vyžaduje zařazení do kánonu, protože je příliš silná, inovativní a vyzrálá, než aby mohla zůstat stranou. Tím se nijak nechci uchýlovat k ošemetnému dovolávání se čistě estetických literárních kvalit. Soudy vždy vycházejí z ideologických pozic, ale tím, že to přiznáme, se ještě nezříkáme své potřeby hodnotit literární dílo ani intuitivně pocítovaných kritérií. Ne všechny knihy napsané ženami jsou stejně dobré, přestože jsou obvykle zajímavé. Co mám na mysli, říkám-li „dobré“? Žádná snadná ani okamžitě dostupná odpověď neexistuje, což ale nijak neznamená, že feministická kritika by se měla tomuto problému vyhýbat. Můžeme se jím začít zabývat: nyní a z pozice síly – literatury psané ženami. Feministická kritika je ve všech ohledech – naštěstí – sebezpytující, naštěstí, neboť tyto diskuse vždy vedou k dalšímu vývoji. Texty psané ženami – literární i kritické – jsou dialektickým záznamem úspěchů dosažených v boji za překonání překážek.

SHRNUTÍ HLAVNÍCH BODŮ

1. Feministická kritika je sebezpytující, z čehož pramení její potenciál k sebeobnově. Do současné diskuse (vyvolané rozšířením poststrukturální teorie osmdesátými lety počínaje) o tvorbě kánonu, dilematu identity a politice experimentálních forem v protikladu k realismu nejvýrazněji přispívají lesbičky, černošky a ženy z dělnické třídy.
2. V počátcích lesbické feministické kritiky byla potřeba propagace kladné lesbické identity, která by neutralizovala převažující asociaci lesbismu s hříchem a chorobou. Za účelem propagace této kladné tradice byl vytvořen lesbický kánon. Americká lesbická literatura sedmdesátých let se vyslovovala pro esencialistický radikální separatismus vycházející z „lesbického kontinua“ ve zkušenosti všech žen.
3. Do poloviny osmdesátých let poststrukturalistická teorie prošla dekonstrukcí esencialistického sebepojímání, která lesbickou kritiku konfrontovala s dilematem identity: chápeme-li identitu jako pluralitní a neurčitou, je pak vůbec udržitelná kanonická tradice coby součást kolektivního politického programu na obranu proti homofobii?

4. V části literatury psané lesbičkami je tento problém překonán prostřednictvím spojení realistických a experimentálních metod konstrukce pozitivního obrazu lesbických „postav“, s nimiž se čtenář může identifikovat, v kombinaci se současným upozorňováním na jejich fiktivnost.
5. Černošky jsou vystaveny dvojmu rasovému a genderovému útlačku; hnutí *Black Consciousness* sedmdesátých let bylo poznamenáno oslavováním černošského mužství. Od osmdesátých let černošské autorky úspěšně budují svou vlastní tradici a ve srovnání s černošskými muži spisovateli se k dekonstrukci černošství jako zdroje identity hlásí méně ochotně.
6. I autorky „třetího světa“ se ocitají v pasti dvojitého rasového a genderového útlačku. Národněosvobozenecký boj učinil literaturu významným prostředkem pro rekonstrukci národní identity, kterou by bylo možné čelit snižujícím imperialistickým reprezentacím.
7. Většina těchto textů však ženy zobrazuje velmi stereotypně. Národnostní rétorika používá idealizované metaforu „mateřské země“ a „mateřského jazyka“, které jsou mytizací Ženy, zatímco skutečné ženy stojí na okraji veřejného života.
8. Protestující ženy „třetího světa“ se vystavují nařčením z ovlivnění západní kulturou. Kladná národní identita vytvářená autorkami „třetího světa“ je proto podmíněna současnou dekonstrukcí esencialistického národního žensství. I v jejich psaní se v této souvislosti realismus protíná s experimentálními přístupy a návratem k ústní tradici.
9. Francouzský marxistický poststrukturální osvobodil marxistickou kritiku od její svázanosti s realismem. Pozornost se přesunula z ekonomické a materiální determinovanosti třídní identity k významu ideologie a jazyka (diskursů) pro konstrukci subjektů.
10. Literární texty lze číst „symptomaticky“, a odhalovat tak ideologie, jejichž jsou výsledkem. Díky rozhodujícímu významu teorie psychoanalýzy je tento přístup užitečným nástrojem marxistické feministické genderově zaměřené kritiky.
11. Problém identity zatím naopak nebyl identifikován v souvislosti s potřebou konstrukce vlastního „já“ u žen z dělnické třídy. Dělnická třída traduje kolektivní identitu jako mužskou. Na rozdíl od černošských autorek britské ženy z dělnické třídy do literatury vstupují zřídka.
12. Potřeba vytvořit „strategickou“ teorii identity zůstává významným úkolem feministického programu. S tím souvisí i potřeba feministické estetiky, která by pojala všechny posilující podoby literatury psané ženami.

SLOVNÍČEK POJMŮ

absence – (*lack*) viz touha.

autor – Až donedávna se tímto pojmem označoval jednotlivec, který dílo napsal, člověk, jehož intelektuální a estetické soudy byly *autorizací* formy a obsahu, a tedy i jím zamýšleného smyslu textu (*intentional meaning*). Toto pojetí jednotného autora zpochybnila poststrukturalistická kritika (zvláště Roland Barthes a Michel Foucault) zdůrazňující pluralizaci jazyka nevědomím a situovanost autora v jazyce coby určujícím významovém systému vytvářejícím sociální realitu. Z tohoto důvodu se používá termín „píšící subjekt“ (*writing subject*) podtrhující podřízenost spisovatele řádu jazyka a absenci *authority* co do smyslu produkovaného textu. Viz také *interpelace*.

binární protiklad – dva pojmy chápány jako přímé protiklady, např. světlo/tma, kultura/příroda, dobro/zlo. Právě ony převážně tvoří náš konceptuální systém, přičemž jeden je obvykle druhému nadřazen. Dekonstruktivistická praxe však ukazuje, že smysl v hierarchii výše stojícího pojmu závisí na jeho hierarchicky nižším protějšku a naopak (viz *dekonstrukce*).

biologický determinismus – viz *esencialismus*.

bisexualita – pojem odvozený od Freudovy teorie raně dětské sexuality. V první, předoidipovské fázi raného dětství je sexualita dívek a chlapců nediferencovaná; je aktivní i pasivní současně a neomezuje se na žádnou konkrétně tělesnou oblast.

dekonstrukce – pojem vztahující se k dílu Jacquese Derridy. Gílem dekonstruktivistických interpretací je „rozvázat“ logiku binárních hierarchií a odhalit v textech aktivní logocentrismus. Tento pojem označuje přesvědčení, že „smysl“ a „pravda“ jsou zaštiťovány intencionální přítomností mimo slova samotná, mající podobu autora, individuálního vědomí nebo samého Boha. Viz také *autor*.

determinismus – viz *esencialismus*.

dialogismus – viz *intertextovost*.

diskurs – pojem často spojovaný s dílem Michela Foucaulta, u nějž souvisí s fungováním moci. Označuje sociálně a historicky situované užití jazyka, diskursní praxi, tedy společnou slovní zásobu, předpoklady hodnoty a cíle; např. lékařský diskurs, diskurs adolescentního věku, diskursní praktiky učitelů angličtiny.

diskursní praxe – viz diskurs.

écriture féminine – doslova „femininní psaní“, způsob psaní obhajovaný částí francouzského feminismu. Chápe se jako způsob psaní v kontaktu s ženskou libidinózní energií, a tedy v opozici k represivnímu falickému řádu sociálních významů, symbolického řádu. Viz také falocentrismus.

esencialismus – přesvědčení, že atributy objektu jsou inherentní a příznačné, např. že jisté vlastnosti jsou všem ženám společné. O těchto vlastnostech se často tvrdí, že vyplývají z biologického těla, a jsou tedy nevyhnutelné; toto přesvědčení se také označuje jako biologický determinismus.

estetika – studium formálního uspořádání a vlastností literárních děl, literárních metod a praxe.

falocentrismus – pojem široce užívaný ve francouzském feminismu v souvislosti s logocentrem. *Falocentrismus* je název pro implicitní logiku typickou pro většinu západního myšlení, označující „muže“ jako normu a zahazující přítomnost dvou genderů jejich redukcí na jedinečné univerzální mužství.

gynokritika – pojem zavedený Elaine Showalterovou jako označení pro čtení, interpretaci a studium textů napsaných ženami.

heterogenost – viz jednotný význam.

ideologie – vědomě zastávaný systém přesvědčení či způsob vnímání sebe a světa pokládáný za přirozený, konstruovaný při vstupu jedince do sociálního řádu. Toto mnohem širší pojetí určující ideologie vychází z díla Louise Althussera. Viz také interpelace.

imaginárno – (*Imaginary*) pojem zavedený Jacquesem Lacanem jako označení pro první předoidipovskou fázi raného dětství, kdy je vztah dítěte ke skutečnosti strukturován fantazií a narcistickou touhou.

interpelace – pojem, pomocí nějž Louis Althusser popisuje, jak nás jazyk „volá“ do identity, když v jeho významovém systému rozpoznáme nějaké „já“ a zaujmeme v jeho struktuře pozici, která se od nás očekává. Tento pohled představuje radikální zpochybnění představy jedince s autonomní, koherentní, jednotnou identitou, který je záměrným autorem svých vlastních slov, myšlenek a činů. S cílem podtrhnout skutečnost, že jedinec je podroben (*subjected*) procesu interpelace, jehož produktem je sociální identita, se termínu „subjekt“ dává přednost před pojmem „jedinec“.

intertextovost – pojem, jímž Julia Kristevová nahradila přibližně totožný pojem „dialogismus“ (zavedený Michailem Bachtinem). Oba pojmy označují interakci při setkání (dialogu) dvou

či více významových systémů či „textů“ v jediném, zdánlivě diskrétním slově, výpovědi nebo textu. Kromě významu vědomě zamýšleného autorem je tu „text“ napsaný nevědomím a ve slovech použitých autorem dále zaznívají jejich předchozí použití („texty“) – veškeré psané texty a mluvené výpovědi jsou tedy dialogickou interakcí několika hlasů, inter-textovostí.

jedinec – viz interpelace.

jednotný význam – názor, že slova, poznání a reprezentace lze definovat a stabilizovat jednotlivými diskrétními významy často chápány jako význam autorizovaný vědomou intencí. Novější dekonstruktivistický pohled na jazyk a teorie nevědomí prosazují myšlenku, že heterogenity jazyka, tj. pluralitního významu, nestability jazyka a dialogismu.

kánon – souhrn textů, jímž je kulturně připisována vysoká estetická kvalita a „pravdivost“. V náboženském kontextu označení pro díla, jímž je přiznávána božská autorita.

logocentrismus – viz dekonstrukce.

marxismus – materialistická filozofie vycházející z díla Karla Marxe, podle níž jsou struktury v životě společnosti a jednotlivce primárně určovány materiálními a ekonomickými podmínkami. V poslední době, převážně díky myšlenkám Antonia Gramscioho a Louise Althussera, je v marxistické teorii přiznáván větší význam i ideologii. Viz také interpelace.

modernismus – obvykle označení pro uměleckou a kulturní produkci, praxi a postoje objevivší se v prvních dvou až třech desetiletích dvacátého století. Modernisté propagovali novátorství svých děl a nutnost útočit proti tradičním formám, hodnotám a vnímání.

narcismus – stav běžný v rané předoidipovské fázi dětství, kdy je dítě zcela egoistické a autoerotické a nevnímá nic, co je přesahuje. U dospělých tato nadměrná libidinózní investice do sebe sama brání plnému vnímání ostatních coby reálně existujících.

oidipovský komplex – pojem, jímž Freud popisoval proces vzniku „normálního“ mužské a ženské sexuality. Chlapcův strach z kastrace ústí v krizi; ta je rozřešena potlačením incestní touhy po matce, kdy se chlapec naučí identifikovat se s otcem coby zdrojem autority a moci. Dívka „objevuje“, že byla „kastrována“, viní z toho matku a svou krizi řeší příklonem k otcí – touží po dítěti jako náhražce penisu.

patriarchát – sociální řád privilegující mužské zájmy a moc a podrobující ženy mužské autoritě.

píšíci subjekt – viz autor.

předoidipovská matka – fantazijské vnímání matky dítětem před prvním oidipovskou krizí, a tedy před vstupem do sociálního významového řádu – symbolického řádu. Má jen velmi málo společného se skutečnou matkou.

přesun – viz zhuštění.

realismus — označení pro reprezentační konvence v literatuře a výtvarném umění, jejichž cílem je vytvořit iluzi, že dílo je bezprostředním podáním či „odrazem“ skutečnosti. Na rozdíl od modernistických či experimentálních a avantgardních forem realismus usiluje o to, aby svůj status umění podal jako přirozený nebo jej zcela zahladil.

sémiotično — pojem, jímž Julia Kristevová označuje první, předverbální, ale již sociální uspořádání reality v nejranější předoidipovské fázi dětství. Sémiotický řád či sémiotická „dispozice“ jsou tedy založeny na vztahu dítěte k matce a je pro ně typická převaha rytmických struktur a libidinózních pudů a kromě zrakových počitků i hojnost počitků hmatových a zvukových.

strukturální lingvistika — lingvistický směr vzniklý na počátku dvacátého století vycházející z díla Ferdinanda de Saussura. Jeho ústřední tezí je, že jazyk nečerpá význam ze vztahu ke skutečnosti, ale z vnitřních diferenčních vztahů mezi slovy: jazyk je „diferenční struktura“. Ukázkou produkce významu prostřednictvím diferencí jsou binární protiklady; „krátký“ má například smysl pouze v protikladu k „dlouhý“.

subjekt — viz interpelace.

symbolický řád — řád jazyka a kultury, vytvářející naše pojmání vlastní identity a skutečnosti kolem nás.

totalizující — v současném teoretickém diskursu tento pojem označuje vnucenou konceptuální jednotu a završenost ignorující či neuznávající skutečnou různorodost a nezavršenost existence. Pojmy jako například „boj žen“ mohou totalizujícím způsobem zahlazovat řadu různých konkrétních forem politické aktivity žen.

touha — pojem, s nímž pracuje psychoanalytická teorie, především Jacques Lacan. Aby se dítě mohlo zapojit do kulturního řádu jako sociální tvor, musí se vydělit z jednoty své koexistence s předoidipovskou matkou. Sebeidentita je tedy založena na ztrátě či absenci těla matky. Tato absence dává vzniknout nevědomé touze, pro kterou je mateřská hojnost něčím navždy ztraceným, takže se přesouvá do řetězce sociálních významů, které ji nemohou uspokojit. V protikladu k „chtění“ a „potřebě“, zaměřeným na konkrétní objekty, touha má původ ve ztrátě předcházející jazyku, a tudíž ji nelze pojmenovat.

vypravěčské hledisko — pozice, z níž je předkládáno vyprávění, silně ovlivňující naše vnímání a posuzování postav a událostí. Ve vyprávění v první osobě promlouvající hlas hovoří v gramatické první osobě jednotného čísla a zastupuje některou z postav, jichž se vyprávěný děj týká. Vypravěč ve třetí osobě stojí zcela mimo děj a na postavy odkazuje prostřednictvím jmen nebo zájmen třetí osoby. Vševedoucí vypravěč je zasvěcen do myšlenek a pocitů všech postav.

Zákon Otce — termín, jímž Jacques Lacan označuje strukturaci jazyka falickým řádem. V oidipovské krizi je dítě strachem z kastrace

nuceno oddělit se od matky a vstoupit do sociálního řádu, tj. jazyka. Právě falická autorita diktuje a určuje kulturní řád: symbolický řád.

zhuštění a přesun — pojmy, pomocí nichž Freud ve svých pracích o snech popisuje procesy v nevědomí. Jeden znak (slovo, zvuk, obraz apod.) zhušťuje celý svazek vědomím zakazovaných pocitů a významů; potlačená touha se přesune napříč řetězcem asociovaných znaků, čímž dochází k dislokaci impulsu, jemuž je v sociální realitě upřeno naplnění. Viz také touha.

BIBLIOGRAFIE

Seznam zahrnuje všechna díla, na něž se v této knize odvolávám, a také některé další texty určené čtenářům, kteří by se chtěli podrobněji zabývat jednotlivými aspekty této problematiky. Také seznam literárních textů je rozšířen. Není-li uvedeno jinak, je místem vydání Londýn.

LITERÁRNÍ DÍLA

PRÓZA

- Aidoová, Ama Ata, *No Sweetness Here* [1970] (Longman 1988).
 — *Our Sister Killjoy* [1977] (Longman 1988).
 — *Changes* (Women's Press 1991).
 Angelouová, Maya, *I know Why the Caged Bird Sings* (Virago 1984).
 Austenová, Jane, *Persuasion* [1818] (Oxford University Press, nové vydání, 1990); česky: *Anna Elliottová*, přel. Eva Ruxová (Praha, Odeon 1968).
 Barkerová, Pat, *Union Street*, (Virago 1982).
 — *The Century's Daughter* (Virago 1986).
 — *The Man Who Wasn't There* (Virago 1989).
 Barnesová, Djuna, *Nightwood* [1936] (Faber 1963).
 Brontëová, Charlotte, *Shirley* [1849] (Harmondsworth, Penguin 1974); česky: *Shirley*, přel. Jitka Beránková (Praha, Rudé právo 1975).
 Brownová, Rita Mae, *Ruby Fruit Jungle* (Corgi 1978).
 Brunerová, Charlotte H. (ed.), *African Women's Writing* (Heinemann 1993).
 Carswelllová, Catherine, *Open the Door!* [1920] (Virago 1986).
 Carterová, Angela, *The Magic Toyshop* (Virago 1986).
 — *The Passion of the New Eve* (Virago 1982).
 — *The Bloody Chamber* [1979] (Harmondsworth, Penguin 1981).
 — *Nights at the Circus* (Pan 1985).
 — *Wise Children* (Vintage 1991).
 Cixousová, Hélène, *Angst* [1977], přel. John Levy (John Calder 1985).
 — *Promethea* [1983], přel. Betsy Wingová (Lincoln, University of Nebraska Press 1991).
 Dangerembgaová, Tsisi, *Nervous Conditions* (Women's Press 1988).
 Dayusová, Kathleen, *Her People* (Virago 1982).
 Desaiová, Anita, *Clear Light of Day* (Harmondsworth, Penguin 1980).
 — *Games at the Twilight*, (Harmondsworth, Penguin 1982); česky: *Hry za soumraku*, přel. Helena Nebelová (Praha, Odeon 1986).
 — *The Village by the Sea* (Harmondsworth, Penguin 1987).

- Dickens, Charles, *Pickwick Papers* [1836] (Harmondsworth, Penguin 1972); česky: *Kronika Pickwickova klubu*, přel. Emanuela Tilschová a Emanuel Tilsch (Praha, Melantrich 1952).
- *Great Expectations* [1860] (Harmondsworth, Penguin 1965); česky: *Nadějné vyhlídky*, přel. Emanuela Tilschová a Emanuel Tilsch (Praha, Odeon 1972).
- Eliotová George, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* [1871] (Harmondsworth, Penguin 1965); slovensky: *Middlemarch*, přel. Šarlota Barániková (Bratislava, Tatran 1981).
- Gilmanová, Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper and Other Fiction* (Women's Press 1981).
- *Herland* [1915] (Women's Press 1979).
- Hallová, Radclyffe, *The Well of Loneliness* [1928] (Virago 1982); česky: *Studna osamění*, přel. Vladimír Vendyš (Praha, Československý spisovatel 1992).
- Headová, Bessie, *A Question of Power* (Heinemann 1968).
- *When Rain Clouds Gather* (Heinemann 1968).
- *Maru* (Heinemann 1972).
- Holmströmová, Lakshmi (ed.), *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women* (Virago 1990).
- Hurstonová, Zora Neale, *Their Eyes were Watching God* [1937] (Virago 1986).
- Chopinová, Kate, *The Awakening* [1899] (Women's Press 1978).
- James, Henry, *The Portrait of a Lady* [1881] (Harmondsworth, Penguin 1966); slovensky: *Portrét dámy*, přel. Alexandra Ruppeldová (Bratislava, Slovenský spisovatel 1991).
- *What Maisie Knew* [1897] (Harmondsworth, Penguin 1966); česky: *Co všechno věděla Maisie*, přel. Hana Skoumalová (Praha, Odeon 1971).
- Jouveová, Nicole Ward, *Shades of Grey*, přel. Jouveová (Virago 1981).
- Kincaidová, Jamaica, *Annie John* (Pan 1985).
- Kuzwayová, Ellen, *Call Me Woman: Autobiography* (Women's Press 1985).
- *Sit Down and Listen: Stories from South Africa* (Women's Press 1990).
- Lawrence, D. H., *The Ladybird* [1923] (Harmondsworth, Penguin 1960); česky: *Panna a cikán a jiné povídky*, přel. Hana Skoumalová (Praha, Odeon 1966).
- Le Guinová, Ursula, *Always Coming Home* (Grafton 1988).
- Lessingová, Doris, *Grass is Singing* [1950] (Grafton 1980); česky: *Tráva zpívá*, přel. Soňa Nová (Praha, Práce 1974).
- *The Golden Notebook* (Panther 1973).
- *Shikasta* (Granada 1981).
- *The Making of the Representative for Planet 8* (Granada 1983).
- *The Sentimental Agents in the Volyen Empire* (Granada 1985).
- Lordeová, Audre, *Zami: A New Spelling of my Name* (Sheba Feminist publishers 1984).
- Manguel, Alberto (ed.), *Other Fires: Stories from the Women of Latin America* (Pan 1984).
- Millerová, Jill, *Happy as a Dead Cat* (Women's Press 1983).

- Morrisonová, Toni, *The Bluest Eye* [1970] (Grafton 1981); česky: *Velmi modré oči*, přel. Michael Žantovský (Praha, Odeon 1983).
- *Sula* [1974] (Grafton 1982).
- *Song of Solomon* [1978] (Grafton 1980); česky: „Píseň o Šalamounovi“, přel. Kateřina Brabcová, in *Masky a tváře černé Ameriky* (Praha, Odeon 1985).
- *Beloved* (Pan 1987); česky: *Milovaná*, přel. Hana Žantovská (Praha, Hynek — Knižní klub 1996).
- Mukherjeeová, Bharati, *The Middleman and Other Stories* (Virago 1990).
- *Jasmine* (Virago 1990).
- Namjoshiová, Suniti, *The Conversation of Cow* (Women's Press 1985).
- Olsenová, Tillie, *Tell me a Riddle and Yonnondio* [1960] (Virago 1980).
- Piercyová, Marge, *Woman on the Edge of time* (Women's Press 1979).
- Rhysová, Jean, *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth, Penguin 1966); slovensky: *Šíre Sargasové mora*, přel. Kornélia Richterová (Bratislava, Smena 1973).
- El Sadawiová, Nawal, *Woman at Point Zero*, přel. Sherif Hetata (Zed 1983).
- *The Fall of the Iman*, přel. Sherif Hetata (Minerva 1989).
- Smedleyová, Agnes, *Daughter of Earth* [1929] (Virago 1977).
- Thompson, Tierl (ed.), *Dear Girl: The Diaries and Letters of Two working Women 1897–1917* (Women's Press 1987).
- Walkerová, Alice, *The Colour Purple* (Women's Press 1982).
- *Meridian* (Women's Press 1983).
- *The Temple of My Familiar* (Women's Press 1988).
- Weltyová, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty* (Harmondsworth, Penguin 1983).
- *Delta Wedding* [1945] (Virago 1984).
- *The Optimist's Daughter* [1969] (Virago 1984); česky: *Optimistova dcera*, přel. Eva Masnerová (Praha, Odeon 1982).
- *Zkamenělý muž*, přel. Hana Ulmanová (Jinočany, H&H 1997).
- Wintersonová, Jeanette, *Oranges are not the Only Fruit* (Vintage 1991); česky: *Na světě nejsou jen pomeranče*, přel. Lenka Urbanová (Praha, Argo 1998).
- *The Passion* (Harmondsworth, Penguin 1988); česky: *Vášeň*, přel. Lenka Urbanová (Praha, Argo 2000).
- *Sexing the Cherry* (Vintage 1990).
- Wittigová, Monique, *Les Guerilleres* [1969], přel. David le Vay (Boston, Beacon 1985).
- *Across the Acheron* [1985], přel. David Le Vay a Margart Croslandová (Women's Press 1989).
- Wolfová, Christa, *The Quest for Christa T* [1968], přel. Christopher Middleton (Virago 1982); česky: *Návraty ke Christě T.*, přel. Jaroslav Střítecký (Praha, Odeon 1977).
- *Cassandra: A Novel and Four Essays*, přel. Jan van Heurck (Virago 1984); česky: *Kassandra*, přel. Jaroslav Střítecký (Praha, Odeon 1987).
- Woolfová, Virginia, *To the Lighthouse* [1927] (Harmondsworth, Penguin 1964); česky: *K majáku*, přel. Jarmila Fastrová (Praha, Československý spisovatel 1965).

POEZIE

- Achmatovová, Anna, *Selected Poems*, přel. Richard McKane (Harmondsworth, Penguin 1969); česky: *Vestálka paměti*, přel. Hana Vrbová (Praha, Lidové nakladatelství 1990).
- Angelouová, Maya, *And Still I Rise* (Virago 1986).
- Barret Brownigová, Elizabeth, *Her Novel in Verse Aurora Leigh and Other Poems*, předmluva Cora Kaplanová (Women's Press 1978).
- *Selected Poems* (Dent 1988).
- Blake, William, *Complete Poems*, ed. W. H. Stevenson, text David V. Erdman (Longman 1971); česky: *Napíšu básně kytkám na listy*, přel. Zdeněk Hron (Praha, Mladá fronta 1981); *Napíšu verše kytkám na listy*, přel. Zdeněk Hron (Praha, Paseka 1996); *Svět v zraku písku*, přel. Jiří Valja (Praha, Mladá fronta 1964).
- Couzynová, Jeni (ed.), *Contemporary Women Poets: Eleven British Writers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1985).
- Cvetajevová, Marina, *Selected Poems*, přel. David McDuff (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1987); česky: *Lichý střevíc*, přel. Hana Vrbová (Praha, Melantich 1996).
- Doolitlová, Hilda, H. D.: *Collected Poems 1912-1944*, ed. Louis L. Martz (New York, New Directions 1986).
- Chaucer, Geoffrey, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, druhé vydání (Oxford, Oxford University Press 1968); česky: *Canterburské povídky*, přel. František Vrba (Praha, Odeon 1970).
- Kayová, Jackie, *The Adoption Papers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1991).
- Kerriganová, Catherine (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets* (Edinburgh, Edinburgh University Press 1991).
- Linthwaitová, Illona (ed.), *Ain't I a Woman! Poems of Black and White Women* (Virago 1987).
- Lotheadová, Liz, *Dreaming Frankenstein and Collected Poems* (Edinburgh, Polygon 1984).
- Lordeová, Audre, *Chosen Poems: Old and New* (New York, W. W. Norton 1982).
- MacDiarmid, Hugh, *The Hugh MacDiarmid Anthology: Poems in Scots and English*, ed. Michael Grieve — Alexander Scott (Routledge & Kegan Paul 1972).
- Milton, John, *Poetical Works*, ed. Douglas Bush (Oxford, Oxford University Press 1966).
- Nicholsová, Grace, *Fat Black Woman's Poems* (Virago 1984).
- *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and Other Poems* (Virago 1989).
- Plathová, Sylvia, *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (Faber 1981); česky: *Ariel*, přel. Jan Zábrana (Praha, Mladá fronta 1984).
- Richová, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984* (New York, W. W. Norton 1984).
- Sextonová, Anne, *The Selected Poems of Anne Sexton*, ed. Diane Wood Middlebrooková — Diana Hume Georgeová (Virago 1991).

KRITICKÁ A TEORETICKÁ DÍLA

- Smithová, Stevie, *Selected Poems*, ed. James MacGibbon (Harmondsworth, Penguin 1978).
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton (Longman 1977).
- Wain, John (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, 2 díly (Oxford, Oxford University Press 1984).
- Wordsworth, William, *William Wordsworth*, ed. Stephen Gill (Oxford, Oxford University Press 1986).
- Yeats, W. B., *Collected Poems* (Macmillan 1961).
- Abelová, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference* (Chicago, University of Chicago Press 1982).
- Marianne Hirschová — Elizabeth Langlandová (eds.), *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH, University Press of New England 1983).
- Althusser, Louis, *Essays on Ideology* (Verso 1984).
- Ashcroft, Bill — Griffiths, Gareth — Tiffinová, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Routledge 1989).
- Auerbachová, Nina, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Mass., Harvard University Press 1978).
- Bachtin, Michail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, přel. Caryl Emerson a Michael Holquist (Austin, University of Texas Press 1981).
- *Rabelais and his World*, přel. Helene Iswolsky (Bloomington, Indiana University Press 1984); česky: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha, Odeon 1975).
- Barrettová, Michèle, *Women's Oppression Today* [1980], nové vydání (Verso 1988).
- Barthes, Roland, „The Death of the Author“, in *Image-Music-Text*, přel. Stephen Heath (Fontana 1977).
- Bauer, Dale M. — McKinstryová, Susan Jaret, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York, State University of New York Press 1991).
- Beauvoirová, Simone de, *The Second Sex* [1949], přel. H. M. Parshley (Harmondsworth, Penguin 1972); česky: *Druhé pohlaví*, přel. Josef Kostohryz a Hana Uhlířová (Praha, Orbis 1967).
- Beerová, Gillian, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (Macmillan 1974).
- Belseyová, Catherine, *Critical Practice* (Methuen 1980).
- a Jane Moorová (eds.), *The Feminist Reader* (Macmillan 1989).
- Benstocková, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940* (Austin, University of Texas Press 1986).
- (ed.), *Feminist Issues in Literary Scholarship* (Bloomington, Indiana University Press 1987).

- (ed.), *The Private Self: The Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing* (Routledge 1988).
- Berger, John, *Ways of Seeing* (Harmondsworth, Penguin 1972).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press 1973).
- Boumelhaová, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton, Harvester 1982).
- Brennanová, Teresa (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (Routledge 1989).
- Brownsteinová, Rachel, *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels* (Harmondsworth, Penguin 1982).
- Bucková, Claire, H. D. and Freud: *Bisexuality and a Feminine Discourse* (Hemmel Hempstead, Harvester Wheatsheaf 1991).
- Butlerová, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge 1990).
- Calderová, Jenni, *Women and Marriage in Victorian Fiction* (Thames & Hudson 1976).
- Cameronová, Deborah, *Feminism and Linguistic Theory* (Macmillan 1985).
- Carterová, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (Virago 1979).
- Cixousová, Hélène — Clémentová, Catherine, *The Newly Born Woman* [1975], přel. Betsz Wingová, předmluva Sandra M. Gilbertová (Manchester, Manchester University Press 1986).
- Claytinová, Jay — Rothstein, Eric (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison, University of Wisconsin Press 1991).
- Clémentová, Catherine, *The Weary Sons of Freud* [1978], přel. Nicole Ballová (Verso 1987).
- Conleyová, Verena Andermatt, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* [1984] (Lincoln, University of Nebraska Press 1991).
- Cornillonová, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green, Ohio, Popular Press 1972).
- Cowardová, Rosalind, *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations* (Routledge & Kegan Paul 1983).
- *Female Desire: Women's Sexuality Today* (Paladin 1984).
- a John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Routledge & Kegan Paul 1977).
- Dalyová, Mary, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation* (Boston, Beacon 1973).
- *Gyn/Ecology* (Women's Press 1978).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1976], přel. Gayatri Chakravorty Spivaková (Baltimore, John Hopkins University Press 1976); slovensky: *Gramatológia*, přel. Martin Kanovský (Bratislava, Archa 1999).
- *Writing and Difference* [1976], přel. Alan Bass (Chicago, University of Chicago Press 1978).
- Diamondová, Arlyn — Edwards, Lee R. (eds.), *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism* (Amherst, University of Massachusetts Press 1977).

- Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares* (Methuen 1985).
- Draper, R. P. (ed.), *Hardy: The Tragic Novels: A Casebook* (Macmillan 1975).
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen 1976).
- *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell 1983).
- Eagletonová, Mary (ed.), *Feminist Literary Criticism* (Longman 1991).
- Eisensteinová, Hester — Jardinová, Alice (eds.), *The Future of Difference: The Scholar and the Feminist* (Boston, G. K. Hall 1980).
- Eliot, T. S., *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (Faber 1975).
- Ellmannová, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan 1968).
- Evansová, Mari (ed.), *Black Women Writers* (Pluto 1985).
- Fadermanová, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* [1981] (Women's Press 1985).
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* [1952], přel. Charles Lam Markmanno (Paladin 1970).
- *The Wretched of the Earth* [1961], přel. Constance Farringtonová (Harmondsworth, Penguin 1967).
- Felskiová, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Hutchinson Radius 1989).
- Feminist Review, „Perverse Politics: Lesbian Issues“, 34 (jaro 1990).
- Fetterleyová, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, Indiana University Press 1978).
- Fiedler, Leslie A. — Baker, Houston A. ml. (eds.), *English Literature: Opening Up the Canon* (Baltimore, John Hopkins University Press 1979).
- Firestonová, Shulamith, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution* [1970] (Women's Press 1979).
- Fittonová, Christine, „From Reactive to Self-Referencing Poet: A Study of Twentieth Century British Women's Poetry“ (Ph. D. Thesis, Open University 1992).
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction* [1976], díl 1, přel. Robert Hurley (Harmondsworth, Penguin 1977).
- Friedanová, Betty, *The Feminist Mystique* (New York, W. W. Norton 1963).
- Frow, John, *Marxism and Literary History* (Oxford, Blackwell 1986).
- Fussová, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (Routledge 1989).
- Gallopová, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Macmillan 1982).
- *Reading Lacan* (Ithaca, NY, Cornell University Press 1985).
- Gilbertová, Sandra M. — Gubarová, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn., Yale University Press 1979).
- *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven, Yale University Press), díl 1: *The War of the Words* (1988), díl 2: *Sexchanges* (1989).
- (eds.), *Shakespeare's Sisters* (Bloomington, Indiana University Press 1979).
- Gondaová, Caroline (ed.), *Tea and Leg-Irons: New Feminist Readings from Scotland* (open Letters 1992).

- Greenová, Gayle – Kahnová, Coppélia (eds.), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen 1985).
- Grewalová, Shabnam – Kayová, Jackie – Landorová, Liliane – Lewisová, Gail – Parmarová, Pratibha (eds.), *Charting the Journey: Writing by Black and Third World Women* (Sheba Feminist Publishers 1988).
- Groszová, Elizabteh, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sidney, Allen & Unwin 1989).
- Jacques Lacan: *A Feminist Introduction* (Routledge 1990).
- Hallová, Catherine, *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History* (Cambridge, Polity 1988).
- Hanscombová, Gillian – Smyersová, Virginia L., *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910–1940* (Women's Press 1987).
- Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today* (New Haven, Conn., Yale University Press 1980).
- Hartmannová, Heidi, „The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union“, in Lydia Sargentová (ed.), *The Unhappy Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto 1981).
- Haugová, Frigga (ed.), *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, přel. Erice Carterová (Verso 1987).
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen 1977); česky: *Strukturalismus a sémiotika*, přel. Olga Trávníčková (Brno, Host 1999).
- Heilbrunnová, Carolyn G., *Hamlet's Mother and Other Women: Feminist Essays on Literature* (Women's Press 1991).
- Margaret R. Higonnetová (eds.), *The Representation of Women in Fiction* (Baltimore, John Hopkins University Press 1981).
- Herrmannová, Claudine, *The Tongue Snatchers* [1976], přel. Nancy Klineová (Lincoln, University of Nebraska Press 1989).
- Hirschop, Ken – Shepherd, David (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory* (Manchester, Manchester University Press 1989).
- Hobbyová, Elaine, *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–1688* (Virago 1988).
- Howeová, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama: 1660–1700* (Cambridge, Cambridge University Press 1992).
- Hummová, Maggie, *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics* (Brighton, Harvester 1986).
- Chodorowová, Nancy, *The Reproduction Of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Los Angeles, University of California Press 1978).
- Christianová, Barbara, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition* (Westport, Conn., Greenwood 1980).
- Irigarayová, Luce, *The Speculum of the other Woman* [1974], přel. Gillian C. Gillová (Ithaca, NY, Cornell University Press 1985).
- *This Sex which is not One* [1977], přel. Catherine Porterová a Carolyn Burkeová (Ithaca, NY, Cornell University Press 1985).
- Jacobusová, Mary (ed.), *Women Writing about Women* (Croom Helm 1979).
- *Reading Women: Essays in Feminist Criticism* (Methuen 1986).

- Jardineová, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, NY, Cornell University Press 1985).
- Jayová, Karla – Glasgowová, Joanne (eds.), *Lesbian texts and Contexts: Radical Revisions* (Only Woman Press 1992).
- Jeffersonová, Ann – Robey, David (eds.), *Modern Literary Theory*, druhé vydání (Batsford 1986).
- Jelincová, Estelle C., (ed.), *Women's Autobiography* (Bloomington, Indiana University Press 1980).
- Jouveová, Nicole Ward, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* (Routledge 1991).
- Kaplanová, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism* (Verso 1986).
- Kennardová, Jean E., *Victims of Convention* (Hamden, Conn., Archon 1978).
- Kingová, Jeannette, *Jane Eyr* (Milton Keynes, Open University Press 1986).
- Dorris Lessing (Edward Arnold 1989).
- Kristevová, Julia, *Revolution in Poetic Language* [1974], přel. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press 1984).
- *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, přel. Thomas Gora, Alice Jardineová a Leon S. Roudiez (Oxford, Blackwell 1980).
- *Power of Horror: An Essay on Abjection* [1980], přel. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press 1987).
- *Tales of Love* [1983], přel. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press 1987).
- *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moiová (Oxford, Blackwell 1986).
- *Black Sun: Depression and Melancholia* [1987], přel. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press 1989).
- *Strangers to Ourselves* [1988], přel. Leon S. Roudiez (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf 1991).
- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, přel. Alan Sheridan (Travistock 1980).
- Larnerová, Christina, *Witchcraft and Religion: The Politics of Popular Belief* (Oxford, Blackwell 1984).
- Lauter, Paul, *Canon and Contexts* (Oxford, Oxford University Press 1991).
- LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (Urban, University of Illinois Press 1989).
- Leightonová, Angela, *Elizabeth Barrett Browning* (Brighton, Harvester 1986).
- Liddingtonová, Jill – Norrisová, Jill, *One Hand Tied behind Us: The Rise of the Women's Suffrage Movement* (Virago 1978).
- Lovellová, Terry (ed.), *British Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell 1990).
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, přel. Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul 1978).
- Marksová, Elaine – Courtivronová, Isabelle de (eds.), *New French Feminisms: An Anthology* (Brighton, Harvester 1981).
- Milesová, Rosalinda, *The Female Form: Woman Writers and the Conquest of the Novel* (Routledge & Kegan Paul 1987).

- Mill, John Stuart, *The Subjection of Women* [1869] (Dent 1982).
 Millerová, Jane, *Women Writing about Men* (Virago 1986).
 — *Seductions: Studies in Reading and Culture* (Virago 1990).
 Millettová, Kate, *Sexual Politics* [1969] (Virago 1977).
 Millsová, Sara — Pearcová, Lynne — Spaullová, Sue — Millardová, Elaine, *Feminist Readings / Feminists Reading* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf 1989).
 Minow-Pinkejová, Makiko, *Virginia Woolf and the problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels* (Brighton, Harvester 1987).
 Mitchellová, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism* [1974] (Hardsmonworth, Penguin 1975).
 Moersová, Ellen, *Literary Women* [1976] (Women's Press 1986).
 Moiová, Toril, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Methuen 1985).
 — (ed.), *French Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell 1987).
 Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing* (Routledge & Kegan Paul 1987).
 Monteithová, Moira (ed.), *Women's Writing: A Challenge to Theory* (Brighton, Harvester 1986).
 Morrisonová, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, Mass., Harvard University Press 1992).
 Moynahan, Julian, *The Deed of Life: The Novels and Tales of D. H. Lawrence* (Princeton, NJ, Princeton University Library 1963).
 Muntová, Sally (ed.), *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf 1992).
 Nastaová, Susheila (ed.), *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia* (Women's Press 1991).
 Newtonová, Judith — Rosenfeltová, Deborah (eds.), *Feminist criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture* (Methuen 1985).
 Nicholsonová, Linda, *Feminism / Postmodernism* (Routledge 1990).
 Norris, Christopher, *Derrida* (Fontana 1987).
 Olsenová, Tillie, *Silences* (Virago 1980).
 Ostrikerová, Alicia, *Stealing Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Women's Press 1987).
 Plimpton, George (ed.), *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews, předmluva Margaret Atwoodová* (Hardsmonworth, Penguin 1989).
 Richová, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Virago 1977).
 — *On Lies, Secrets, Silences* (Virago 1980).
 Robinsonová, Lillian, *Sex, Class and Culture* (Bloomington, Indiana University Press 1978).
 Roeová, Sue, *Women reading Women's Writing* (Brighton, Harvester 1987).
 Rogersová, Katherine, *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (Seattle, University of Washington Press 1966).
 Roseová, Jacquelyn, *Sexuality in the Field of Vision* (Verso 1986).
 — *The Haunting of Sylvia Plath* (Virago 1991).

- Ruleová, Janet, *Lesbian Images* [1975] (Pluto 1989).
 Russová, Joanna, *How to Suppress Women's Writing* (Women's Press 1984).
 Said, Edward, *Orientalism* (Hardsmonworth, Penguin 1985).
 Sargentová, Lydie (ed.), *Women and Revolution: The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto 1981).
 Scottová, Bonnie Kime (ed.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (Bloomington, Indiana University Press 1990).
 Selden, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Brighton, Harvester 1985).
 Shiachová, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing* (Routledge 1991).
 Showalterová, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* [1977], nové vydání (Virago 1982).
 — *Sexual Anarchy: Gender and culture at the Fin de Siècle* (Bloomsbury 1991).
 — (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Virago 1986).
 — (ed.), *Speaking of Gender* (Routledge 1989).
 Snitowová, Ann — Stansellová, Christine — Thompsonová, Sharon (eds.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York, New Feminist Library / Monthly Review Press 1983).
 Spacksová, Patricia Meyer, *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing* (Allen & Unwin 1976).
 Spencrova, Jane, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, Blackwell 1986).
 Spivaková, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Routledge 1988).
 — *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (Routledge 1990).
 Steedmanová, Carolyn, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives* (Virago 1986).
 Stracheyová, Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928] (Virago 1978).
 Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since* (Oxford, Oxford University Press 1979).
 Taylor, Robert (přel. a ed.), *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno* (Verso 1977).
 Taylorová, Barbara, *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century* (Virago 1983).
 Toddová, Jane, *Women's Frindship in Literature* (New York, Columbia University Press, 1980).
 — *The Sign of Angellica: Women, Writing and fiction, 1660–1800* (Virago 1989).
 Walder, Denis (ed.), *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford, Oxford University Press with Open University 1990).
 Walkerová, Alice, *In Search of our Mother's Gardens* (Women's Press 1984).

- Wallová, Cheryl A. (ed.), *Changing our own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women* (Routledge 1990).
- Warhol, Robyn R. – Herndlová, Diane Price (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press 1991).
- Waugheová, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism* (Edward Arnold 1992).
- (ed.), *Postmodernism: A Reader* (Edward Arnold 1992).
- Weedon, Chris, *Feminist Practice and Postructuralist Theory* (Oxford, Blackwell 1987).
- Weltyová, Eudora, *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews* [1979] (Virago 1987).
- *One Writer's Beginnings* [1983] (Faber & Faber 1985).
- Widdowson, Peter (ed.), *Re-reading English* (Methuen 1982).
- Wilcoxová, Helen – Mc Waters, Keith – Thompsonová, Ann – Williamsová, Linda R. (eds.), *The Body and the Text: Hélène Cixous, reading and Teaching* (Hemel, Hempstead, Harvester 1990).
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press 1977).
- Williamsonová, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Marion Boyars 1978).
- *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (Marion Boyars 1986).
- Wittigová, Monique, *The Straight Mind and Other Essays* (Hemel, Hempstead, Harvester Wheatsheaf 1992).
- Wollstonecraftová, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* [1792] (Dent 1982).
- Women in Publishing, *Reviewing the Reviews* (Journeyman 1987).
- Woolfsová, Virginia, *A Room of One's Own* [1929] (Harmondsworth, Penguin 1945); česky: *Vlastní pokoj*, přel. Martin Pokorný, vydala Marie Chřibková, Praha 1998.
- *Three Guineas* [1937] (Harmondsworth, Penguin 1977).
- *A Woman's Essays* (Harmondsworth, Penguin 1991).
- Wrightová, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen 1984).
- Yorkeová, Liz, *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (Routledge 1991).

REJSTŘÍK

- Adansová, K. 180
- Adorno, Th. 178
- Achmatovová, A. 74, 85, 86, 97
- Aidoová, A. A. 193
- Alcottová, L. M. 92
- Althusser, L. 198, 199, 210, 211
- Andermahrová, S. 183
- Angelouová, M. 117, 201
- Arnold, M. 98
- Atwoodová, M. 59, 60, 92
- Auerbachová, N. 74
- Augustin, sv. 97
- Austenová, J. 70, 71, 80, 90, 91, 93
- Bachtin, M. 169, 170, 171, 175, 210
- Baker, H. A. 63, 190
- Barettoová, M. 200, 201
- Barrett Brownigová, E. 64, 72, 94, 95, 96, 97, 103
- Barthes, R. 151, 209
- Beauvoirová, S. de 26, 27, 29, 33, 36, 70, 71, 129, 141
- Beerová, G. 56
- Belseyová, C. 13, 149, 151, 154, 199
- Bennett, A. 56
- Benstocková, S. 72, 77, 201
- Blake, W. 65, 113, 114
- Bloom, H. 61, 62, 84, 86, 87, 133
- Boehmerová, E. 194
- Brennanová, T. 146
- Brontëová, E. 56, 57, 64, 91
- Brontëová, Ch. 25, 26, 36, 37, 72, 81
- Brontëovy, sestry 80, 199, 93
- Browneová, F. 14
- Browning, R. 95, 96
- Bucková, C. 167
- Carlyle, T. 62
- Carswelllová, C. 156, 157
- Carterová, A. 171, 172, 173, 176, 205
- Cixousová, H. 115, 124, 125, 127–148, 152, 157, 159, 160, 186
- Clémentová, C. 133, 134, 139
- Conrad, J. 193
- Courtivronová, I. de 25, 109, 128
- Couzynová, J. 93
- Cowardová, R. 102, 198
- Craiková, D. 79
- Cvetajevová, M. 85, 86, 162
- Dalyová, M. 33
- Dante Alighieri 97
- David, J. J. 33
- Dayusová, K. 203
- Derrida, J. 62, 130, 131, 132, 209
- Descartes, R. 132, 150
- Deviová, M. 194, 195, 196
- Dickens, Ch. 35, 36, 46, 49, 171
- Dickinsonová, E. 59, 61, 62, 72, 80
- Doolittleová, H. (H. D.) 66, 166, 167, 168
- Drakakis, J. 55, 154
- Draper, R. P. 54

- Eagleton, T. 68, 197
 Eagletonová, M. 12
 Einstein, A. 149
 El Saadawiová, N. 74, 75
 Eliot, T. S. 55, 97, 98
 Eliotová, G. 39, 40, 46, 47, 56, 72, 79, 80, 93, 100
 Ellis, H. 182
 Ellmannová, M. 27, 28, 50, 55, 56, 57
 Fadermanová, L. 51, 180, 182, 183
 Fanon, F. 192
 Felskiová, R. 77
 Fetterley, J. 41, 42, 50, 51
 Fiedler, L. A. 63
 Firestoneová, S. 25
 Fittonová, Ch. 65
 Flaubert, G. 107, 109
 Foucault, M. 154, 155, 156, 157, 175, 209, 210
 Freud, S. 84, 107, 109, 110–115, 118, 119, 120, 122, 125, 127, 128, 129, 136, 149, 150, 211, 213
 Friedanová, B. 180
 Fussová, D. 187
 Gaerhartová, S. M. 183
 Gaskelová, E. 79
 Gaulle, Ch de 25
 Genet, J. 140, 141
 Gilbertová, S. 29, 33, 60, 61, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 97, 101, 102
 Gilmanová, Ch. P. 79
 Glasgownová, J. 180
 Goode, J. 54
 Gramsci, A. 211
 Grewalová, S. 202
 Gubarová, S. 29, 33, 60, 61, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 97, 101, 102
 Hallová, R. 181
 Hanscombová, G. 72
 Hardy, T. 46, 50, 53, 54
 Hartman, G. 58, 59, 62, 63
 Hartmannová, H. 198
 Haugová, M. 83
 Hawkes, T. 116
 Heaney, S. 65
 Heath, S. 12
 Heilbrunnová, C. 54, 55, 62, 70, 71, 92
 Heilman, R. B. 53, 54
 Herrmannová, C. 27
 Hilský, M. 55, 97
 Hobbyová, E. 26, 91
 Homér 97
 Howe, I. 50
 Hron, Z. 113
 Chaucer, G. 43, 44
 Chodorovová, N. 108
 Chopinová, K. 79, 163
 Christianová, B. 191
 Irigarayová, L. 115, 127–134, 142–148, 152, 157, 159, 186
 Jacobusová, M. 54, 56, 107, 199
 James, H. 46, 50, 51, 52
 Jayová, K. 180
 Jelincková, E. 77
 Jouveová, N. W. 109
 Joyce, J. 46, 97, 141
 Kaplanová, C. 92, 94, 100, 199
 Keats, J. 61
 Kerriganová, C. 71, 93
 Kingová, J. 92
 Klášterský, A. 95, 96
 Kleinová, M. 157
 Kostohryz, J. 70
 Krafft-Ebing 182
 Kristevová, J. 16, 115, 128, 149, 151, 157–175, 187, 210, 212
 Lacan, J. 107, 115–125, 127, 131, 132, 136, 138, 139, 150, 198, 210, 212
 Larnerová, Ch. 35
 Lauter, P. 64, 68
 Lawrence, D. H. 28, 47, 52, 53, 141, 142, 157

- LeClair, T. 62, 66
 Le Guinová, U. 63, 92
 Leighotonová, A. 96, 97
 Lessingová, D. 80, 92
 Lewisová, R. 187
 Lipking, L. 100
 Lordeová, A. 179, 188
 Lowell, R. 57, 58, 186
 Lukács, G. 178
 MacDiarmida, H. 100
 Macherey, P. 199
 Machereyová, A. 199
 Mailer, N. 28
 Marksová, E. 25, 109, 128
 Martineauová, H. 72
 Marx, K. 150, 211
 McGrath, J. 68
 Meredith, G. 47
 Milesová, R. 80
 Mill, J. S. 40
 Miller, H. 28
 Millerová, J. 192, 202
 Millettová, K. 27, 28, 109, 141
 Milton, J. 33, 34, 40, 43, 48, 67, 94
 Minow-Pickneyová, M. 165
 Mitchellová, J. 109, 110, 112, 115
 Moersová, E. 71, 72, 86, 91, 92, 97, 100, 101
 Moiová, T. 13, 16, 102, 110, 128, 177, 178
 Montefiore, J. 94
 Mooreová, J. 13
 Morrisonová, T. 75, 76, 179, 191, 192, 201, 203, 204
 Morrisová, P. 96
 Moynahan, J. 52, 53
 Mozart, W. A. 168
 Mukherjeeová, B. 76
 Muntová, S. 183, 187
 Nastaová, S. 189, 194
 Newton, J. 200, 201
 Nietzsche, F. 62, 150
 Nicholsonová, L. 149
 Nicholsonová, G. 97, 98, 146, 147
 Norris, Ch. 131
 Nosworthy, J. M. 37
 Oliphantová, M. 79
 Olsenová, T. 59, 64, 203
 Patmorová, C. 40
 Piercyová, M. 92
 Plathová, S. 57, 58, 59, 60, 82, 83, 92, 100, 123, 124, 168, 169, 186
 Platón 129, 131
 Pokorný, M. 56, 71, 74, 76, 88, 93, 94
 Pound, E. 97, 98
 Pynchon, Th. 63, 66
 Rabelais, F. 171
 Radcliffová, A. 91
 Reynová, K. 93
 Richardson, S. 46
 Richová, A. 65, 98, 183, 184, 185, 186
 Rimboud, A. 169
 Robinsonová, L. 67, 68
 Rooneyová, C. 189, 193
 Rosenfelt, D. 200, 201
 Roseová, J. 54, 55, 58
 Ruleová, J. 180, 181
 Ruskin, J. 40
 Russová, J. 56, 64
 Said, E. 192
 Sapfó 166
 Saussure, F. de 116, 131, 212
 Scottová, B. K. 98
 Selden, R. 68
 Sextonová, A. 168, 169, 170
 Shakespeare, W. 36, 37, 47, 55, 70, 94, 97, 153
 Shellyová, M. 80, 91, 92
 Showalterová, E. 28, 50, 56, 66, 78, 79, 80, 84, 90, 101, 102, 180, 188, 190, 191, 210
 Smedleyová, A. 72, 73, 141
 Smith, M. 14
 Smithová, B. 190, 191
 Smithová, V. 190, 191
 Smyersová, V. L. 72
 Snitowová, A. 184
 Spacksová, P. M. 92, 100
 Spencerová, J. 90, 91

- Spenser, E. 29, 31, 43, 48, 65, 94, 97
 Spivaková, G. Ch. 179, 189, 194, 195, 197
 Stansellová, Ch. 184
 Steedmanová, C. 179, 204
 Stevens, W. 61
 Stevensonová, A. 107
 Stoweová, H. B. 72, 92
 Stracheyová, R. 26
- Taylor, R. 178
 Taylorová, B. 26
 Tennyson, A. 61
 Thompsonová, S. 184
 Tilsch, E. 35
 Tilschová, E. 35
 Toddová J. 74, 91
 Trávníčková, O. 116
 Trilling, L. 51
- Uhlířová, H. 70
 Ulmanová, H. 82
 Urbánková, J. 38
- Vrbová, H. 74, 85
- Wain, J. 65
 Walcot, D. 98
 Walder, D. 68, 192
 Walkerová, A. 63, 179, 201
 Wallová, Ch. 191
 Waughová, P. 149
 Weedon, Ch. 149
 Weltyová, E. 81, 82, 89, 90, 171
 Whartonová, E. 64
 Whitfordová, M. 146
 Williamsonová, J. 199
 Wintersonová, J. 179, 188, 203, 205
 Wittigová, M. 179, 185, 186, 187
 Wolfová, Ch. 88, 89
 Woolfová, V. 17, 56, 66, 70, 71, 74, 76, 86, 87, 88, 93, 94, 120, 121, 122, 162
 Wordsworth, W. 38, 39, 46, 94, 95
- Yeats, W. B. 62, 89
- Zimmermanová, B. 187, 188, 189, 197
 Zola, E. 171

Děkuji svému manželu Martinu Vondřejcovi za to, že v době, kdy jsem překládala tuto knihu, byl s Jakubem.

Renata Kamenická