

# **TVÁŘÍ V TVÁŘ**

## **Gender jako metodologická kategorie literárních analýz**

**Blanka Knotková-Čapková a kol.**

**Gender Studies, o.p.s.**

**Praha 2010**

**Recenzovaly:**

PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D., Doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.

**Autorský tým:**

Vyučující: Blanka Knotková-Čapková, Tereza Kynčlová, Jan Matonoha

Studující: Vanda Černohorská, Veronika Gajdošová, Petra Holá, Martina Husáková,  
Jarmila Jelínková, Zuzana Konopáčová, Lenka Krátká, Blanka Veselá

**Editorický tým:**

Blanka Knotková-Čapková, Tereza Kynčlová, Jan Matonoha

**Technická redakce:**

Zuzana Konopáčová, Eva Koubová, Lenka Krátká, Blanka Veselá

**Grafická úprava obálky:**

Veronika Gajdošová

© Katedra genderových studií FHS UK v Praze, 2010

ISBN 978-80-86520-34-6

*Chcete-li spatřit Medúzu,  
stačí jen pohledět jí  
tváří v tvář: neusmrcuje.  
Je krásná a směje se.*

Hélène Cixous, Smích Medúzy



# OBSAH

## PŘEDMLUVA

*Blanka Knotková-Čapková* ..... 5

## ÚVOD: GENDER JAKO METODOLOGICKÁ KATEGORIE LITERÁRNÍCH ANALÝZ

*Blanka Knotková-Čapková, Tereza Kynčlová, Jan Maňouha* ..... 8

## FEMINISTICKÁ FILOSOFIE JAZYKA

Svébytný teoretický směr zakládající požadavek genderově senzitivního vyjadřování

*Vanda Černohorská* ..... 31

## SEBEOBĚTOVÁNÍ ŽEN JAKO POVINNOST, NEBO VLASTNÍ ROZHODNUTÍ?

Literární analýza divadelního scénáře Prolomit vlny se zaměřením na hlavní hrdinku Bess

*Jarmila Jelínková* ..... 48

## PROFESIONÁLNÍ ŽENA VLADIMÍRA PÁRALA

Nejznámější ženská hrdinka Páralovy černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky

*Lenka Krátká* ..... 70

## ŽENA, KTEROU LÍZALY ŠELMY

Archetypální analýza Helgy z Klímova Utrpení knížete Sternenhocha

*Blanka Veselá* ..... 92

## FEMININNÍ ARCHETYPY V POHÁDKÁCH KARLA ŠIKTANCE: GENDEROVÁ PERSPEKTIVA

*Martina Husáková* ..... 112

## MĚLA SVOU RASU A SVŮJ PŮVOD

Lustigovy hrdinky Kateřina Horovitzová a Dita Saxová

*Petra Holá* ..... 134

## „...VIDÍTE JI, KOSTELNÍČKU!“

Genderová analýza postavy Kostelníčky z díla Její pastorkyňa od Gabriely Preissové

*Zuzana Konopáčová* ..... 155

## GENDEROVÁ ANALÝZA POVÍDKY DO SIETE ODETÁ JANY JURÁŇOVÉ

*Veronika Gajdošová* ..... 171

O AUTORSKÉM TÝMU ..... 191

JMENNÝ REJSTŘÍK ..... 194

## PŘEDMLUVA

Projekt s pracovním názvem Gender jako metodologická kategorie literárních analýz (viz podtitul publikace) byl součástí Specifického výzkumu Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Probíhal po dobu jednoho kalendářního roku (2010) na Katedře genderových studií. Projekty Specifického výzkumu se zaměřují na spolupráci studujících a vyučujících a na zdokonalování studentských odborných dovedností.

V tříčlenném týmu vyučujících spolupracovali Mgr. et Mgr. Tereza Kynčlová, PhDr. Jan Matonoha, Ph.D. a doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D. (vedoucí projektu). Cílem projektu bylo sdružit členky diplomního semináře Blanky Knotkové-Čapkové na společné publikační práci. Jednalo se o studující, které připravují diplomovou práci z oblasti genderové literární analýzy, mají potřebné odborné předpoklady a které měly o účast v projektu zájem. Jedna z nich (Lenka Krátká) je již absolventkou katedry a v současné době studuje na FHS UK obor Orální historie; literární analýzu psala na Katedře genderových studií jako soubornou ročníkovou práci. Dalšími autorkami textů jsou (v abecedním pořadí) Vanda Černohorská, Veronika Gajdošová, Petra Holá, Martina Husáková, Jarmila Jelínková, Zuzana Konopáčová a Blanka Veselá. Jejich texty představují zatím první ucelenější zpracování jednoho vybraného aspektu budoucí diplomové práce. Studentky Zuzana Konopáčová, Lenka Krátká a Blanka Veselá spolupracovaly i na technické redakci, k nim se v této fázi připojila ještě Eva Koubová, která se účastnila také většiny pracovních porad. Rejstřík sestavila Vanda Černohorská, výtvarné úpravy obálky se ujala Veronika Gajdošová. Autorkou nápadu použít na obálce aluzi na ikonický text francouzské feministické myslitelky Hélène Cixous Smích Medúzy (viz též motto) je Jarmila Jelínková, autorkou názvu publikace Martina Husáková. Distribuci vybraných textů v rámci týmu zajistila Petra Holá.

Vyučující průběžně připomínkovali a editovali studentské texty. Jednotlivé interpretace nepředstavují vždy nezbytně stanovisko vyučujících – to nebylo ani cílem. Smyslem konzultací a společných diskusí ze strany vyučujících bylo vést autorky po stránce teoretické, metodologické a argumentační, stylistické a formálně technické. Vyučující poskytovali také interpretační a bibliografické podněty a probírali se studentkami jednotlivé koncepty. Konečná podoba tedy představuje výsledek této spolupráce v rámci vymezeného

časového údobí; hloubka jednotlivých analýz není vždy na stejné úrovni. Vydání publikace předcházelo pět obsáhlých pracovních schůzek, kde se jednotlivé eseje diskutovaly a kde probíhaly i kolektivní porady nad podobou celého textu, do nichž přispívali jak vyučující, tak studující. Vydání knihy se ujalo občanské sdružení Gender studies, o.p.s.

## Ediční poznámky

Některé body jsme se po diskusi rozhodli editorsky nesjednocovat a ponechat je na úvaze jednotlivých autorek. Zaprvé se jedná o vyjádření autorského postoje v první osobě jednotného nebo množného čísla – zde se autorky neshodovaly, některým se 1. os. sg. jevila jako příliš osobní a sebestředná, jiným zase *plurál majestatis* připadal příliš všeobecný, vyvýšený a nevyjadřující aspekt osobního rozhodnutí. Zadruhé jsme se sice rámcově dohodli na používání genderově senzitivního jazyka (této problematice se po teoretické stránce věnuje velmi kvalitně zpracovaný esej Vandy Černohorské), ale neurčovali jsme konkrétní podobu – zda upřednostňujeme používání obou rodů, lomítka, slovesných adjektiv, hromadných substantiv či jiných možností. Různé varianty mohou také sloužit k tomu, aby si čtenáři a čtenářky na konkrétních příkladech promysleli, které varianty by sami považovali za nejvhodnější a jak by s nimi pracovali (nebo nepracovali). Z editorského hlediska zde považujeme za důležité vlastní autorské stylistické pojetí, jemuž by měl být ponechán prostor.

Tým se jednohlasně shodl nepřechylovat cizí ženská příjmení, což úzus českého pravopisu v současné době jako volbu umožňuje. Výjimku tvoří uvedení děl v bibliografii, která byla přeložena do češtiny a kde jméno přechýleno bylo (např. Simone de Beauvoirův: *Druhé pohlaví*). V odkazech přímo v textu však nepřechylujeme ani v těchto případech.

Při odkazech a citacích se přidržujeme harvardské normy, kterou zpracoval pro potřeby FHS UK Marek Skovajsa (in Blanka Knotková-Čapková a kol. 2007. *Stylistika, argumentace a akademické psaní*. Praha: FHS UK).

Ohledně psaní *s* a *z* v případech, kde je možný dvojí úzus, jsme se shodli na obecném upřednostnění tzv. „progresivního“ pravopisu, ale s několika výjimkami, které jsou našimi autorskými preferencemi: diskurs, -ismus, a především filosofie – zde je pro psaní *s* závažný důvod etymologický, poněvadž tuto vědu chceme chápat jako lásku k moudrosti (*sofia*), nikoliv lásku k temnotě (*zofos*).

Na závěr bychom rádi poděkovali Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, která nám poskytla pracovní prostory, vybavení i finanční zázemí projektu, a Gender studies, o.p.s., za vydání publikace, její propagaci a distribuci.

Blanka Knotková-Čapková

# ÚVOD: GENDER JAKO METODOLOGICKÁ KATEGORIE LITERÁRNÍCH ANALÝZ

**Blanka Knotková-Čapková**

**Tereza Kynčlová**

**Jan Matonoha**

## **Gender a feminismus**

Genderová studia jsou interdisciplinárním oborem, který vyrostl z feministických teorií. Oddělovat oba pojmy a zužovat jejich význam na „akademický“ gender a „aktivistický“ feminismus, jak se nezřídka činí, považujeme za mylné a metodologicky nesprávné. Zprvé jsou úzce propojeny a těžko uvažovat o jednom bez druhého, zadruhé ani u jednoho z nich údajná binarita akademismu a aktivismu nefunguje. Genderová perspektiva může být nejen metodologickým východiskem odborné analýzy, ale i životní praxí. Stejně tak feminismus (feminismy) může být vnímán z několika pohledů – jako široký a pluralitní myšlenkový proud, který se vyvinul z liberalismu a má svou dvousetletou historii; jako jednotlivé teoretické školy, které mezi sebou živě diskutují, ba často i ostře polemizují; jako historický fenomén, který se od prioritního důrazu na problematiku ženských práv posunul ke konceptům rodovosti jako diskursivního a performativního konstrukt; jako multikulturní fenomén; jako studium sexualit; jako praktické emancipační úsilí, které se (v současné době) zabývá nejen diskriminací žen, ale i dalších mocensky znevýhodněných skupin.

Pojmem gender jako teoretické kategorie v této publikaci rozumíme různé koncepty rodovosti<sup>1</sup>. Myšlenkově vycházíme z konstruktivistického pojetí – rodovost je kategorií konstruovanou, podmíněnou kontextem sociálním, kulturním, politickým etnickým (a dalšími možnými kontexty) – je tedy intersekcionální, diskursivní a fluidní. Autorský tým shodně nesouzní s pojetím esencialistickým, které vnímá gender zpravidla v dichotomním smyslu binarity maskulinita–femininita jako bytostnou a neměnnou danost; z tohoto pojetí

---

<sup>1</sup> Pojetí genderu jako sociálního a kulturního konstrukt v protikladu k pohlaví jako biologické danosti ze 70. a 80. let 20. století (viz např. Ann Oakley, 1972) se od 90. let posunulo k pojetí vzájemného prolínání těchto kategorií a obohatilo tento koncept o teorii performativity, tedy neustálého (znovu)vytváření genderových identit. Klasickým dílem je v tomto ohledu *Gender Trouble* od Judith Butler (1990).



často plyne určitá homogenizace uvnitř skupin ‚mužů‘ a ‚žen‘, tedy že jsou zde jisté vlastnosti, schopnosti a charakteristiky, které jsou v rámci těchto skupin dané a neměnné, a že jsou tudíž v určitých ohledech všechny ženy stejné a všichni muži stejní. Většina feministických směrů je vůči tomuto východisku kritická, i když jsou výjimky – především feminismus difference (byl rozvíjen převážně v 70. a 80. letech 20. století<sup>2</sup>) či některé proudy ekofeminismu, zejména v prolínání s feministickou spiritualitou.<sup>3</sup>

Významným pojmem v kontextu genderových a feministických studií se stala *intersekcionalita*. Tento pojem je ve feministickém kontextu v současné době velmi frekventovaný pro označování křížení nerovností<sup>4</sup> – tedy genderových, rasových, etnických, kulturních, politických, sociálních, statusových, třídních, zdravotních či souvisejících se sexuální orientací a jiných. V centru pozornosti stojí analýza a dekonstruování mocenských diskursů a jejich dopadů na vytváření hierarchií a nerovností, marginalizací a znevýhodnění. Tato linie zkoumání (snaží se z ní vycházet i některé články této publikace) navazuje na myšlení Michela Foucaulta a jeho analýzy moci.

## K feministickým analýzám moci

Foucaultovo promýšlení problematiky disciplinace subjektu, jehož identita není jen neproblematicky dána, nýbrž se procesuálně ustavuje v určitém diskursivním řádu, se stalo inspirací i pro poststrukturalistické chápání genderu. Tato postmoderní pojetí (Waugh, 1989) zdůrazňují, že naše zkušenost je nestabilním konstruktem a je vždy již artikulována v rámci praxe značení (Derrida, [1967] 1993), symbolického řádu (Lacan, [1957] 1971) a diskursu (Foucault, [1971] 1994, [1976] 1999), bez možnosti vykročit do nějakého alternativního vnějšku, nedotčeného kategoriemi naší kultury. Představují tak určitou polemickou reakci na neproblematické pojmání politiky identity a autority zkušenosti v druhé vlně feminismu. Zároveň však bylo toto chápání v rámci feminismu zčásti kritizováno z hlediska toho, že je příliš deterministické a skýtá malý prostor pro autonomii, rezistenci a agentnost subjektu

---

<sup>2</sup> Níže v textu odkazujeme především na francouzské teoretičky Cixous, Irigaray a Kristevu.

<sup>3</sup> Např. v několika člancích zmiňovaná Clarissa Pincola Estés (1999). Estés prezentuje ženskou spiritualitu jednak jako ztotožnění s mateřským principem (což ženu sice zbavuje břemene objektivizace a podřízenosti vůči muži, ale neumožňuje jí zcela svobodnou volbu ohledně své genderové role), jednak i jako ztotožnění s vědmou, čarodějkou. Toto ztotožnění nemusí být matrilinéární doslovně ve smyslu pokrevním, může se jednat i o mateřství ‚duchovní‘ ve smyslu solidarity a sounáležitosti.

<sup>4</sup> V českém kontextu se intersekcionalitou ze sociologického pohledu zabývá zejména Marta Kolářová (2008 a 2009).

(McNay, 1993; Sawicki, 1991 a 1994). Oproti tomu jiné interpretace (Butler, 1993) poukazují na skutečnost, že podle Foucaulta moc ve své decentrovanosti a všudypřítomnosti, a právě vzhledem k nutnosti být průběžně performativně udržována všemi subjekty, otevírá možnost svého neustálého přepisu a své proměny. Performativita moci (nutnost být všemi aktéry neustále re-produkována) je tedy tím, co moc stabilizuje a udržuje v chodu, ale paradoxně ji zároveň otevírá i možnosti destabilizace a změny. Z toho hlediska je v ní prostor pro vyjednávání různých subjektivních pozic inherentně obsažen.

Fundamentální nestabilitu a nedostupnost subjektu sobě samému promýšlely také feministické přístupy inspirované psychoanalýzou, zejména Jacquesem Lacanem (Barša, 2002; Grosz, 1990; Kristeva, 1988; Mitchell, 1998). Propojení psychoanalýzy a Foucaultova myšlení využívá již zmíněná Judith Butler ve svých pracích také k poukázání na to, jak se moc šíří nejen skrze diskursy moci, ale stejně silně i skrze různá afektivní přilnutí a emocionální náklonnosti: pro internalizaci moci a dominantních struktur tak slouží nejen ideologické aparáty jako média, škola, kultura atp., ale například také láska a partnerské vztahy (Butler, [1997] 2008; Matonoha, 2010a; Zábrodská, 2008).

Na poststrukturální obrat k jazyku, symbolickému řádu, diskursu atp. coby formativním doménám identit a konceptualizací do určité míry reaguje feministické myšlení tzv. afektivního a materiálního obratu. Tento obrat zkoumá, jakou podstatnou a zároveň neviděnou, zastíranou kulturní, společenskou a epistemickou roli hraje emocionalita a tělesnost jako podloží naší subjektivity (Ahmed, 2004). Důraz je tak mimo jiné kladen na neredukovatelnou roli emotionality a tělesnosti právě z toho hlediska, nakolik máme tendenci tyto formativní aspekty naší tělesně situované existence přehlížet, umlčovat a zneviditelnovat v rámci ideologie čirého, sebero-zvrhujícího se karteziánského subjektu (jakkoli takové pojetí je spíše pokleslou verzí Descartovy původní představy a argumentace). Právě reflexe oné inherentní situovanosti, částečnosti, perspektivizovanosti vlastní poznávací pozice (Haraway, 1991) a rezignace na představu stabilního, uceleného subjektu, čitelného v tradičních kulturních a genderových dichotomiích, pak tvoří zásadní součást etiky feministického čtení, poznávání a tázání.

## Literatura a feminismus

Literární teorie a kritika byla jedním z prvních oborů, kde se feministické zkoumání rozvíjelo. Velmi instruktivní přehled feministických koncepcí z oblasti literatury podává stejnojmenná kniha (*Literatura a feminismus*, 1993, česky 2000) od Pam Morris, z níž příspěvky této publikace více či méně vycházejí. Z klíčových témat můžeme opět opakovat otázku působení mocenského diskursu (či mocenských diskursů) na literaturu<sup>5</sup>, kam patří i pojetí literárního kánonu jako mocenského konstruktů a mocenské selekce.

Pam Morris upozorňuje na dva směry zkoumání, které stály u počátků feministických literárních teorií, a to „ženské čtení“ a „ženské psaní“. V podstatě až do 90. let (a mnohdy i déle) se tyto teorie soustředily především na analýzy tradičních obrazů femininity v literatuře a na literaturu psanou ženami jako prostředek hledání osvobozených identit. Zde je ovšem důležité specifikovat pojmy „ženské“ čtení a psaní, a to také Morris činí. Přitom podobně jako Elaine Showalter (viz Showalter, 1977)<sup>6</sup> rozlišuje pojmy „ženské“ a „feministické“; každá čtenářka-žena nemusí číst feministicky, a feministicky ve smyslu ideovém může naopak číst i muž, jak o tom píše i Jonathan Culler (viz podrobněji níže).

### **Feministické čtení literárního kánonu<sup>7</sup>**

Kánon jakožto soubor uznávaných literárních děl, a tedy jako restriktivní kulturní instituce v konkrétním historickém a společenském kontextu, významně přispívá k udržování estetických, ale i etických hodnot; lze jej nazírat mimo jiné i jako prostředek socializace (cf. např. Morris, [1993] 2000: 17). Z genderové perspektivy je literární kánon nahlížen jako androcentrický projekt korelující jak s patriarchální ideologií, tak s imperativem heteronormativity. Feministické teorie tudíž odmítají představu genderově neutrálních, vůči patriarchální ideologii rezistentních estetických norem, které má kánon reprezentovat

---

<sup>5</sup> Zde odkážme na zásadní esej Judith Fetterley *Introduction on the Politics of Literature* (in Fetterley, [1978] 1991). Autorka vychází z teze, že „literatura je politická“ – ovšem ve smyslu politiky jako *polis*, nikoli politikaření. „Političnost“ literatury je zde charakterizována jako reflexe mocenských vztahů, z nichž nelze žádný diskurs (tedy ani literární) vyvázat, a zároveň jako formování sociální reality prostřednictvím tohoto diskursu, který má socializační i disciplinační funkci. (Fetterley rozvíjí koncept tzv. vzdorného čtení, o němž je pojednáno níže.) Otázku vzájemného ovlivňování diskursu a sociální reality rozvíjejí i autorky tzv. Třetí vlny feminismu (rámcově od 90. let či poloviny 90. let 20. století); jmenujme například postkoloniální teoretičku Chandru Talpade Mohanty (1991 a 2003)

<sup>6</sup> Zkrácená podoba textu Showalter v českém překladu, viz Oates-Indruchová, ed. (1998).

<sup>7</sup> Tato část textu vychází z dosud nepublikované diplomové práce Terezy Kynčlové *Analýza Erbenovy Kytice v kontextu feministických literárních teorií* (Kynčlová, 2009).

(Robinson, 1985: 110). Estetické hodnoty nejsou univerzální konstantou; jsou určovány historickým a ekonomickým prostředím, a dále i epistemologickými, etickými a morálními kontexty a zájmy.

V hledáčku feministické analýzy literárního kánonu se ocitají jak způsoby, jimiž patriarchální ideologie ‚prosákla‘ do obrazů ženství, tak fakt, že specifika ženské<sup>8</sup> zkušenosti, mezi něž patří – zpravidla esencialisticky zdůvodňovaná – existence sdíleného utlačování žen, jsou tradičními díly literárního kánonu smlčována a zneviditelnována. Dále se feministická kritika zaměřuje na skutečnost, že díla žen-spisovatelek byla z kánonu vyloučena a v případě výjimek jsou kanonizované autorky zpravidla instrumentalizovány jako tokeni<sup>9</sup>. Cílem feministického snažení je tedy náprava *statu quo*, kterou charakterizuje diverzita užitých metod a jejich vnitřní heterogenita.

Jedním z přístupů, jak demokratizovat a diverzifikovat literární kánon, je jeho rozšíření o díla žen-spisovatelek. Čelíme zde však dvěma problémům: zaprvé otázkám spojeným s estetickou kvalitou děl z pera žen, zadruhé faktu, že se vyznění těchto děl může protivit emancipačním a nehierarchickým ideálům feminismu<sup>10</sup>. Ztracovat ženské literární počiny, které se přizpůsobovaly či přizpůsobují diktátu patriarchátu, by však bylo závažnou chybou. Zaprvé by takový postup plně odpovídal mocenským strukturám ideologické a potažmo estetické selekce, která je terčem feministické kritiky. Zadruhé by nás připravil o možnost pracovat s takovými materiály jako s výpověďmi o metodách, jimiž patriarchální ideologie dokáže kolonizovat mysl těch, jež si podrobuje. Proto vedle emancipačních a subverzivních děl je i tento typ psaní pro feministickou literární teorii významný – jako zdroj poznání, inspirace pro další bádání, ale i jako zdroj dokumentující epistemologické limity.<sup>11</sup>

Druhou variantu, která navrhuje zformování ženského literárního kánonu coby paralely ke kánonu soudobému, androcentrickému, lze tedy odmítnout jak na základě esencializujících kvalit takového projektu, tak z důvodu reprodukce hierarchií. Třetí

---

<sup>8</sup> To však neznamená, že by feministické teoretičky a teoretici ignorovali fakt, že gayové, lesby či transgender lidé mohou na texty uplatňovat zcela jiná čtení pramenící z jejich sociálně odlišně strukturované pozice, jež třeba v případě leseb může odkazovat na znásobené utlačování, dvojí marginalizaci.

<sup>9</sup> Praxe tzv. tokenismu spočívá v zahrnování příslušníků a příslušnic určité menšiny (ať už genderové, rasové, národnostní atd.) do institucí či skupin způsobem, jež umožňuje definovat takové skupiny/instituce s ohledem na jejich reprezentativnost. Jak uvádějí Renzetti a Curran, tokeni jsou pojímáni jako exotičtí zástupci dané menšiny a nikoliv jako individuality (Renzetti, Curran, 2003: 281).

<sup>10</sup> Viz. například *A Literature of Their Own* od Elaine Showalter a tzv. fáze femininní literatury (Showalter, 1977).

<sup>11</sup> Jak poukázal Pierre Bourdieu, úspěch ideologie patriarchátu spočívá v tom, že je mnohdy neviditelná nejen pro ty, kteří z ní profitují, ale především pro ty, které si podmaňuje (Bourdieu, 2000).

alternativou je redefinice kánonu z kompendia elitní estetiky na instituci mapující kulturní historie, jak navrhuje například Lillian Robinson (1985: 112). Tento požadavek však naráží na doposud nerozřešený problém reprezentativnosti. Třebaže neexistuje předem daný počet děl, která by měl kánon pojmout (a i zde jde o jeho definici; bude to kánon český, „západní“ či jiný – a jaký?), mělo by to snad znamenat, že by knihy napsané muži měly být nahrazeny knihami ženskými? Jaká pravidla reprezentativnosti by o tom měla rozhodovat? Byla by to čistě estetická kritéria, jejichž nezaujatost je fikcí, nebo by se mělo přihlížet k autorství, historickému kontextu, úspěšnosti díla na trhu či třeba k počtu vydání? A lze zajistit, aby tato selekce byla prosta patriarchální ideologie? Z vlastní podstaty kánonu vyplývá, že je mu hierarchizace vlastní. Proto bychom si spíše měli klást otázku, jak se vnímání literární tradice, jednotlivých žánrů a vlastního kánonu proměňuje ve světle feministické či postkoloniální kritiky a zda politická angažovanost těchto směrů přispívá ke zlepšení postavení žen, respektive příslušníků a příslušnic různých etnik a ras a dalších marginalizovaných skupin ve společnosti.

Čtvrtým přístupem ke kánonu, který je implicitně kritický ke všem předešlým reformám, představuje postřeh Toril Moi, která zpochybňuje vlastní potřebu literárního kánonu, neboť samotná jeho existence svědčí o přítomnosti moci a hierarchie ve společnosti a literatuře (Moi, [1985] 1991: 78). Podle Moi spočívá zásadní problém angloamerické feministické kritiky v neslučitelnosti stávajících (patriarchálních) estetických hodnot s feministickou politickou angažovaností. Východiskem by v této situaci měla být revize feministické estetiky, a to takovým způsobem, aby se vyvarovala slepé uličky patriarchálního elitářství a autoritářství (tamtéž: 69).

### **Vzdorné čtení**

Metodou, jež umožňuje rozkrývání sexistických schémat, která zastírají potřebu patriarchálního řádu udržet věci, jež by jej mohly subvertovat, mimo sféru vědomí a jazyka co možná největšího počtu žen a mužů<sup>12</sup>, je tzv. vzdorné čtení (Fetterley, 1978). Vlastní hypotéza ženy jakožto čtenářky nabourává stávající koncepty čtení a ideologické soudržnosti literárního kánonu, protože, jak uvádí Showalter, „mění naše chápání daného textu a

---

<sup>12</sup> Jak poznamenává Pierre Bourdieu (2000: 76–81) a v návaznosti na něj i články v této publikaci, subjekty patriarchátu jsou společně se ženami i muži, třebaže se jejich podmanění uskutečňuje způsoby odlišnými od podrobení žen.

probouzí v nás povědomí o významnosti kódů závislých na pohlaví“ (Showalter, 1998: 216). Tradiční literární kritika předjímá model univerzálního čtenáře-muže, nicméně význam a výklad literárního díla se promění s ohledem na gender (ale i sexuální identitu, rasu, věk či sociální příslušnost) čtoucí osoby. Opoziční, neandrocentrické „čtení jako žena“ představené Jonathanem Cullerem (1991) je – a to v případě žen i mužů – vědomým zaujetím takové čtenářské pozice, která v textu reflektuje skryté patriarchální významy či o tuto reflexi vědomě usiluje. Je to čtení proti zavedeným, hierarchizujícím formám zobrazování genderových vztahů. Čtení (a psaní) „jako žena“ není vázáno na biologické pohlaví jedince, nýbrž na vědomé a kritické rozpoznání genderové nerovnosti ve společnosti, od níž se jedinec čtením (nebo psaním) „jako žena“ hodlá distancovat. Jedná se tedy o svobodné vnímání i projevení vlastní identity bez ohledu na mocenské indoktrinace či přímo proti nim.

Kniha, kterou držíte v ruce, představuje především rezistentní, kritickou tematickou interpretaci kanonických textů (převážně české literatury) psaných muži. Tento přístup je v rámci feministické literární vědy již dlouho etablovaný, datuje se již od klasické (byť ve svém čtení poněkud dobově přímočaré a zužující) práce *Sexual Politics* (Millett, 1971), v níž Kate Millett kriticky čte kanonická díla D. H. Lawrence, H. Millera, N. Mailera a J. Geneta. Pro českou literaturu, která byla takovému čtení zatím podrobena jen málo<sup>13</sup>, je tento přístup stále produktivní a může také čerpat z pozdějších, poststrukturalisticky inspirovaných pojetí, které ke čtení přistupují jako k procesu aktivního, kritického a rezistentního vyjednávání a přepisování významů (Culler, 1991; Fetterley, 1978). V rámci těchto pojetí je literatura chápána jako určité pole, v němž jsou distribuovány hegemonní patriarchální identity a hodnoty, s jejichž nároky se čtenář/ka musí vyrovnávat.

Toto vyrovnávání se děje při vědomí, že proces čtení není zbaven ideologických nánosů odvozených od patriarchální moci a že ženy byly/jsou naučeny číst texty „mužskými očima“ (Culler, 1991; Jacobus, 1986). Podle Annete Kolodny (1985) je čtení, stejně jako interpretační techniky, které v průběhu čtení literárního díla uplatňujeme, naučenou aktivitou, jež je podmíněna historicky a v souvislosti s formami uspořádání vztahů mezi ženami a muži je též nevyhnutelně genderována. Hovoří-li pak Kolodny o tom, že čtení je naučené, zaměřuje se na zvnitřněná paradigmata, která v textu dekodujeme, poněvadž tato predeterminují naše očekávání od čteného díla, působí normativně na jeho

---

<sup>13</sup> Výjimkou zde jsou např. studie Bronislavy Volkové (1997) a Terezy Kynčlové (2007); k podrobnějšímu přehledu stávajícího stavu českého feministického literárněvědného bádání, viz Matonoha (2010b).



interpretaci a do budoucna formují i naše chápání v budoucnu čtených děl. Protože paradigmata čtení, stejně jako estetické kvality a standardy pro kanonizaci literárních děl, jsou určována a konstruována v rámci společenské reality hierarchických genderových vztahů, jsou podle Fetterley (viz výše) ženy-čtenářky vmanipulovávány „do sexistických schémat“, v nichž mají přijmout patriarchální morálku a ztotožnit se s hodnotami, které stojí v rozporu s jejich identitou (Fetterley, 1978: xii).

### **„Ženské“ psaní**

Další možností feministicky inspirované a orientované literární vědy je naopak zaměřit se na texty žen, ať už se jedná o autorky (v britském kontextu např. Jane Austin, sestry Brontëovy ap.), snažící se strategicky a zčásti subverzivně situovat do patriarchálního literárního kánonu (Gilbert, Gubar, 2000, viz též níže), nebo o autorky, jež do kánonu vůbec začleněny nebyly a jejichž tvorba musí být teprve znovuobjevena v rámci gynokritického čtení a archeologie autonomní ženské literární tradice (Showalter, 1977, v českém prostředí Filipowicz, 2007; Heczková 2009).

Pojem *gynokritika* ve smyslu literární kritiky, která se zaměřuje na texty psané ženami, představila Elaine Showalter (1977). Gynokritika analyzuje ženu-spisovatelku a sociální, kulturní a ideologický kontext, v němž autorka tvořila či tvoří. Showalter v kontextu anglické literatury rozlišuje tři vývojové fáze, jež jsou příznačné pro ženské psaní. První, tzv. *femininní fáze*, charakterizuje napodobování či imitace ustálených a akceptovaných modů tvorby propagovaných dominantní, mužskou tradicí, a vnitřní identifikace spisovatelek jednak s převažujícími uměleckými a estetickými standardy, jednak se zavedenou distribucí společenských rolí u žen a mužů. Druhá, *feministická fáze*, je obdobím protestu, jímž se spisovatelky distancují od patriarchální estetické tradice a usilují o uměleckou nezávislost. Řídící ideou tohoto stadia je princip obhajoby vlastního umění, perspektivy i identity. Ve třetím – ženském – vývojovém stupni se ženská literární subkultura (Showalter, 1977) obrací sama k sobě, do svého nitra a emancipuje se od potřeby vymezovat se vůči většinové tradici. Showalter tento proces označuje objevením sebe sama.

Ženské psaní jako vyjádření vlastních zkušeností, tužeb a přání, vnímání a cítění tematizují i francouzské poststrukturalistické autorky, které souhlasně i kriticky navazují na Foucaulta (ale nejen – i např. na Derridu či Lacana), a to Hélène Cixous, Luce Irigaray a Julia

Kristeva. V centru jejich zájmu stojí jazyk a způsoby, jimiž je ‚ženské‘ či ‚ženskost‘ definováno, reprezentováno a potlačováno v symbolickém systému jazyka a hegemonním diskursu patriarchátu (Showalter, 1985: 9; Matonoha, 2007: 368). V takovém diskursu však žena absentuje, neboť nedisponuje jazykem, v němž by byla subjektem a mohla tak vyjádřit fakticitu svého bytí. Miroslav Petříček tuto aporii shrnuje následovně: „[Ř]eč, kterou mluvím, není mou řečí, ale jinou nemám“ (Petříček, 2003: 13).

Zmíněné poststrukturalistky spatřují možné východisko v tzv. ženském psaní (*l'écriture féminine*), které představuje nový přístup k psaní textu, jež obsahem i formou subvertuje konvence konstituující západní mody narace. Jinými slovy, ženské psaní je jak po formální, tak obsahové stránce protestem, politickým aktem, který revoltuje proti dostupným diskursivním praktikám a vyznačuje se hojností jazyka, tvůrčí štedrostí, nestřídmou hravostí, mnohočetností významů, neologismy, fragmentárností syntaxe, heterogenitou a důrazem na požitek z textu (Morris, [1993] 2000: 136; Showalter, 1985: 9). Ačkoliv je konceptu ženského psaní někdy vyčítán jistý typ esencialismu, neboť povzbuzuje ženy, aby v textu zachytily samy sebe, svou sexuální rozkoš (*jouissance*) a „rytmy libidózního pudu ženského těla“ (Morris, [1993] 2000: 138), hodí se poznamenat, že by tyto výtky bylo možné považovat za platné jenom tehdy, pokud bychom hovořili o biologické určenosti ženského pohlaví a nikoliv o sociálně konstruovaném ženském genderu, který je konstantně procesuálně ustavován. Jak vysvětluje Jan Matonoha, „(t)ento druh kritiky opomíjí základní premisu jejich (Cixous a Irigaray – pozn. autorky) uvažování, totiž že – ve stávajícím kulturním paradigmatu – žena ‚není‘, a že ženské psaní se naopak snaží ženu teprve ‚napsat‘, uchopit, zformovat a zformulovat jako projekt, který by stál vně pravidel systému logocentrického diskursu“ (Matonoha, 2007: 370). Bylo by paradoxní trvat pouze na dekonstruování kategorie ‚žena‘, která dosud vlastně nebyla ontologicky zkonstruována.

Přes tato poststrukturalistická východiska však byly práce myslitelek jako Irigaray či Cixous dále kritizovány jakožto pokusy, jež ve své apologii radikálně odlišné ekonomie ženské sexuality a z ní rostoucího subverzivního rukopisu paradoxně znovu nastolují pouze další systém binárních kategorií, tedy jen jinak zdvojují systém, jež se snaží podvrátit (Moi, [1985] 1991). Přímočaré ataky na patriarchální tradici ve svém gestu v podstatě bezděčně opakují androcentrické, maskulinní binární struktury. Jako větší přísliby se tak paradoxně možná mohou ukázat takové typy psaní, které skrze své strukturní a stylové utváření



narušují sama základní východiska falogocentricky uspořádaného diskursivního pole a epistémy naší kultury, charakterizované mytologií jednoznačnosti, stability, uchopitelnosti a kontrolovatelnosti významu a subjektivity. Takový typ rukopisu pak spíše vyrůstá z kritické reflexe vlastní pozicionality v rámci převládajícího diskursivního a genderového řádu, nikoli z diferenčně pojímané a paradoxně re-esencializované pohlavní příslušnosti. Subverzivní ‚ženské psaní‘ se tak může stávat také doménou autorů mužů. Ostatně Julia Kristeva se ve své klasické práci *Revoluce v básnickém jazyce* (Kristeva, [1974] 1987) věnovala právě autorům jako Mallarmé, Joyce, Céline, Artaud ad. V tomto ohledu se možná ukazuje být produktivnější promýšlet ono ‚ženské‘ spíše jako pohyblivou, fragmentarizovanou, rizomatickou a nomadickou pluralitu<sup>14</sup> (Braidotti, 1994 a 2006) možných pozic či jako performativní typy rukopisu, jež se zevnitř vepisují do prasklin falogocentrismu a postupně tak jeho povahu přeznačují a narušují (srov. Matonoha, 2009). Nejen přes tuto tendenci uvažovat o ‚ženském psaní‘ především v kategoriích genderu, diskursu a derridovské *diférance* (spíše než difference pohlaví a sexuality), ale i s pozorností vůči přehlížené tělesnosti zaznívá v nesouhlasném, rezistentním, ba i inkluzivním, zvoucím gestu stati Cixous stále trvající potřeba budovat prostor autonomie, seberealizace a jinakosti, jež nejsou ve stávajícím genderovém uspořádání ženám dostupné.

Analytických přístupů k feministickému zkoumání literatury je mnoho, a to jak z hlediska teoretického, tak metodologického; v literární vědě tato dvě hlediska ani oddělit nelze. Z teoretického hlediska můžeme na text uplatňovat například perspektivu ekofeministickou, perspektivu queer teorie/teorií, perspektivu feminismu liberálního, postmarxistického, anarchofeminismu, kyberfeminismu, vybrané feministické spirituality či teologie, a mnohé další. K metodám zaměřujícím se především na text samotný patří zejména diskursivní či semiotická analýza, sémantická analýza, zkoumání poetických prvků a jazykových prostředků, k metodám zaměřujícím se na kontext například perspektiva sociální, politická, historická, kulturní, atd.<sup>15</sup> Většinu autorek této publikace zaujala archetypální analýza, a proto jí zde věnujeme podrobnější pozornost.

---

<sup>14</sup> Pojmem ‚rizomatický‘ Braidotti odkazuje ke struktuře, která je pluralitní, nikoli hierarchická. Pojmem ‚nomadismus‘ či ‚nomádství‘ odkazuje k pojetí identit jako fluidních aktů v procesu neustálé změny v prostoru i v čase, k jejich znovuutváření a přetváření.

<sup>15</sup> René Wellek rozlišuje v této souvislosti tzv. vnitřní a vnější zkoumání literatury (cf. Wellek, Warren, [1949] 1996).

# Archetypální analýza v genderové perspektivě

## Archetypy v psychologii a mytologii

Pojem archetyp je charakterizován v jednotlivých příspěvcích v podobných i různých kontextech významu tohoto termínu. Je řeckého původu (*archetypos*) a lze jej přeložit jako „pravzor“ či „předobraz“. V literatuře se může jednat o modelovou, typologickou charakteristiku postav, o modelový vývoj příběhu nebo o modelové situace. Z hlediska foucaultovské teorie moci, a potažmo té části feministické kritiky, která z ní vychází, bychom k archetypům přistupovali nikoli jako k esencím, které jsou dané, ale jako ke konstruktům, které se vytvářejí v konkrétních kontextech a jsou důsledkem dominantních mocenských diskursů, jež na ně a v nich působí.

V psychologii rozpracoval pojem archetypu jako opakujících se dilemat nevědomí především Carl Gustav Jung (1997). Pro feministickou kritiku je přijatelné Jungovo pojetí archetypů ve smyslu kulturním – jako kolektivní nevědomí, které je kulturně a časově proměnlivé a podmíněné; je tedy v souladu s feministickým důrazem na kontext. Ve smyslu genderovém však Jung archetypy pojímá v podstatě esenciálně a duálně; dichotomizuje je na pravzor mužství (*animus*) a pravzor ženství (*anima*). Jung neesencializuje v tom smyslu, že by ztotožňoval každého biologického muže s animem a každou biologickou ženu s animou; naopak uvádí, že v každé lidské bytosti jsou přítomny oba tyto archetypy. Z hlediska pojetí genderové identity jde však vždy o jejich kombinaci, nikoliv o transgenderové performance, kategorie archetypálního mužství a ženství je zde jasně dána. Jde zde o podstatu konceptů mužství a ženství, vnímaných jako souhrny určitých vlastností a jednání. Feministická literární teoretička Annis Pratt (1981: 3–12) Junga kritizuje jednak za tuto dichotomizaci a esencializaci anima a animy, jednak (a především) za jistou univerzalizaci mužského principu jako obecně lidského<sup>16</sup>. Tuto univerzalizaci vidí zejména v aplikování maskulinních vzorců i na ženské sny a představy. Navíc je otázkou, zda je komplementarita anima a animy v Jungově pojetí rovnocenná, nebo hierarchicky vychýlená ve prospěch mužského principu. Animus představuje vědomí, logos, tvořivost, duchovní sílu a moc; anima představuje nevědomí, citovost, erotičnost. Anima poskytuje muži lásku a naplnění, dotváří jeho lidství, zatímco animus v ženě působí spíše negativně – činí ženy tvrdohlavými, hádavými,

---

<sup>16</sup> Což kritizují už v biblických mýtech např. Simone de Beauvoir ([1949] 1967) a Kate Millett (1968, česky výňatek in Oates-Indruchová (ed.), 1998, 85–86).

„neženskými“. Jungovo pojetí tedy souzní s konstruktivistickým ve smyslu kulturním, ale nikoli ve smyslu genderovém.

Religionista Mircea Eliade charakterizuje archetypy především v kontextu vědy o náboženství; archetypy nebeských dějů jsou předobrazy dějů pozemských, bytosti nebeské předobrazy bytostí pozemských (Eliade, 1993 a 1994). Tyto předobrazy můžeme chápat buď ve smyslu teologickém esencialisticky, tedy jako bytí o sobě, nebo ve smyslu sekulárně konstruktivistickém, tedy jako konstrukty lidských představ. V každém případě však můžeme prohlásit, že nábožensko-mytologické archetypy výrazně ovlivnily archetypy v umění a literatuře. Zde vytvořily v různých kulturních prostředích předobrazy společenských a etických norem, k nimž patří například ideál kladné hrdinky/kladného hrdiny i jejich záporných protipólů. Mytologicko-literární archetypy pak působí jako předobraz sociálně koncipovaných *genderových stereotypů* a *genderových rolí*. Feministická sociologie vysvětluje pojem genderových stereotypů jako „zjednodušující a paušalizující obecné popisy maskulinity a femininity“ (Renzetti, Curran, 2003: 527), genderových rolí jako „společenské role předepisované členům společnosti na základě jejich pohlaví“ (tamtéž). Posloupnost vývoje je tedy následující: genderový archetyp → genderový stereotyp → genderová role. Podstatné je zde chápání všech tří pojmů jako konstruktů, nikoliv esenciálních daností.

K feministickým směrům analýzy patří i feministická teologie, z níž vychází jeden z textů této publikace.<sup>17</sup> Výraznou interpretační optikou v křesťanské feministické teologii je tzv. teologie osvobození, k níž se hlásí např. německá teoložka Dorothee Sölle či česká teoložka Jana Opočenská (cf. Opočenská, 1995a; Opočenská in Blanka Knotková-Čapková a kol., 2008). Tyto autorky zdůrazňují hodnoty rovnosti, spravedlnosti a lásky jako ústřední hodnoty křesťanství a apelují na jejich plné uplatnění i v rovině genderových vztahů. V duchu těchto myšlenek odmítají sexismus jako herezi vůči evangeliu. Jiné křesťanské feministické teoložky zdůrazňují princip vztahovosti v Bibli (např. Carter Heyward, cf. Heyward, 1999 a 2002). Z archetypální kritiky vychází i Ann Belford Ulanov ve své knize *Pramatky Ježíše Krista* (Ulanov, 2003); sleduje v Bibli projevy archetypálního „femininna“, kterou dle její koncepce transcenduje postava Krista. „Femininno“ ovšem Ulanov pojímá v souladu s Jungem (tedy nikoli s kritikou Pratt) a v duchu jeho konceptu animy. Analyzuje

---

<sup>17</sup> Text Jarmily Jelínkové.

z hlediska jungovského pojetí archetypů čtyři výrazné postavy starozákonních žen – Tamar, Rachab, Rút a Batšebu. Nejradikálnější kritiku představuje oddíl věnovaný Tamar, kde Ulanov rozebírá její postavu i příběh (viz Gn 38) v konotaci s archaickými náboženskými vrstvami, v nichž žena reprezentuje nejen plodnost a mateřství, ale i hrozivý aspekt ženské moci, tajemné vaginy, která pohlcuje a zabíjí (motiv čarodějnice): „Hluboká temná významová vrstva v příběhu Tamar rychle odhaluje ještě děsivější cizost ženy, motiv té, která zabíjí své milence. ... V textu jsou však ukryty veškeré obavy z antikoncepce a jejich důsledků – a ještě hlouběji se skrývá hrůza z ženy, jejíž vagina kouše a zabíjí“ (Ulanov, 2003: 29). Tento motiv v patriarchálních mytologiích již dříve kriticky reflektovala i výše zmíněná práce Kate Millett (1968)<sup>18</sup>.

Poststrukturalistická feministická kritika k archetypům přistupuje zpravidla z pozice dekonstruktivní analýzy. Ptá se nejen, jak jsou tyto archetypy utvářeny, ale i jak působí z hlediska mocenských diskursů (viz výše), tedy v čí prospěch jsou utvářeny a jaké jsou jejich implikace pro konstruování různých skupinových identit ve vztahu k moci. Z tohoto východiska je vedena kritika dnes již klasického díla Simone de Beauvoir *Druhé pohlaví* ([1949] 1966). V kapitole *Mýty* autorka formuluje tezi, že dějiny kultury byly vytvářeny z pozice mužského pohledu včetně mytizování ženy. Podle de Beauvoir byla transcendence tradičně vyhrazena muži, kdežto žena byla ztotožňována s imanencí. Mužský živel tak ženu odcizuje jí samé a podřizuje ji mýtům, konstruovaným v duchu androcentrického diskursu. Patriarchální kultura se pak zpětně na tyto mýty odvolává a ospravedlňuje jimi svou údajně „přirozenou“ existenci.

### **Feministická analýza literárních archetypů**

K autorům, kteří rozpracovali literární archetypální analýzu v mytologických kontextech, s nimiž však feministická kritika spíše polemizuje, patří Northrop Frye a Harold Bloom<sup>19</sup>. Kritickou reflexi literárního archetypu jako univerzalizované kategorie provedly jako jedny z prvních feministických autorek již výše zmíněné Sandra Gilbert a Susan Gubar (Gilbert,

---

<sup>18</sup> Millett v zásadě považuje patriarchální náboženské mýty za neslučitelné s feminismem. K podobnému závěru dospěla ve svém klasickém díle *Beyond God the Father* i teoložka Mary Daly (1973).

<sup>19</sup> Stručně se k těmto autorům vyjadřuje text Blanky Veselé. Bloom (1994) vnímá kanonická díla a literární archetypy jako hodnoty o sobě; politika či ideologie podle něho do literatury nepatří, což kontrastuje s feministickým konceptem političnosti každé literatury jako prostoru, do něhož se promítají mocenské vztahy (cf. Fetterley a další, viz výše).

Gubar, [1979] 2000). Autorky zde poukazují na pra-archetyp ženské hrdinky v literatuře psané muži jako idealizované éterické bytosti, či naopak *femme fatale*, ohrožující mužského hrdinu a vystupující v podobě hyeny či dračice<sup>20</sup>, v charakteristice obrazu ženy-ničitelky se jejich argumentace prolíná jak s kritikou některých feministických teoložek (viz výše), tak dalších literárních teoretiček (Morris, Pratt, Cixous a dalších).

V knize *The Madwoman in the Attic*<sup>21</sup> se Gilbert a Gubar vedle pojetí ženských hrdinek v dílech psaných muži soustřeďují též na symbolickou rovinu autorství, které je v západní tradici asociováno s mužstvím, respektive – v odkazu na Boha Stvořitele – s otcovstvím. Zkoumají, jaký dopad má představa pera coby metaforického penisu na ideologickou rovinu percepce ženské literární tvorby (Gilbert, Gubar, 2000: 3–14). „Pokud je tedy pero metaforickým penisem, kterým orgánem mohou ženy tvořit text?“, ptají se trochu provokativně a odkazují tak na symbolickou dominanci mužské tvořivé síly, která ženám znesnadňuje vstup do světa umění, respektive literatury, pokud ho zcela nezapovídá (Gilbert, Gubar, 2000: 7).

Integrita a soudržnost literárního textu je vedle gramatických konvencí vystavěna na základě genealogických propojení typu autor–text, která fungují jako binární opozice a jejichž „základem je představa následovnictví, otcovství, nebo hierarchie“ (Said, 1975: 162, citováno in Gilbert, Gubar, 2000: 5). Hierarchičnost literární historie a její patrilinearita jsou určujícím momentem Bloomovy teorie o „úzkosti z ovlivnění“, kterou se Gilbert a Gubar nechávají inspirovat ve své artikulaci teorie o ženské úzkosti z autorství. Usilují zde o analýzu „pronikavého strachu (ženy – pozn. autorky), že nedokáže tvořit, že ji vlastní akt psaní vydělí ze společnosti a zničí ji“ (Gilbert, Gubar, 2000: 49). Jak však autorky a potažmo i literární historie dokládají, ženy-spisovatelky našly jedinečné způsoby, jak se stát stvořitelkami a budovat ženskou literární genealogii.

Archetypálními modely evropské literatury a jejich subverzivním uchopením právě v dílech ženských autorek se zabývají autorky publikace *Archetypal Patterns of Women's Fiction* (Pratt, White, Loewenstein, Wyer, 1981). Pozornost zaměřují především na obrazy

---

<sup>20</sup> Interpretacemi Gilbert a Gubar se podrobně zabývá studie Evy Kalivodové *Metafora ženy: idealizace či hyenizace?* (in Kalivodová, Eva, Blanka Knotková-Čapková (eds.), 2003: 26–42).

<sup>21</sup> Titul knihy, který Kalivodová překládá jako *Bláznivka v podkroví* (Kalivodová, 2003: 30), odkazuje na šílenství žen, respektive na literární hrdinky zobrazené jako šílené, jež personifikují patriarchální strach z neochočeného a mytizovaného ženství, které umožňuje aby se panenská bytost zvrátila v kastrující čarodějnici ohrožující racionální a patriarchální *status quo*.

femininity<sup>22</sup>, a to ve třech literárních kontextech: déméterovských mýtů, artušovských příběhů o svatém grálu a čarodějnictví.

*Déméterovské mýty* symbolizují nenarušené spojení ženy s přírodou, plodnost a znovuzrození, odkazují k (možná mytickému) matriarchátu. Podle Pratt „má psychologie déméterovského kultu všechny rysy matriarchálního řádu společnosti, kde muž je nepostradatelným, nicméně vcelku rušivým faktorem“ (Pratt, 1981: 171.) Žena je v těchto mýtech nezávislá a mocná. Z hlediska feministických teorií by toto byl koncept dosti blízký ekofeminismu i konceptu feministické spirituality podle Estés (viz výše).

*Artušovské příběhy o svatém grálu* jsou příběhy hrdinského typu, reprezentují konsolidovaný patriarchát<sup>23</sup>, dominantního muže-hrdinu a podřízenou, domestikovanou ženu. Interpretace Pratt poukazuje na postupné zatlačování ženy do podřízené role ve středověké literatuře; např. v samotné artušovské legendě byly hlavní ženské postavy, Morgana a Guinevra, dle Pratt transformovány z lidových postav bohyně válečníků a ctěné královny do hrůzných postav symbolizujících zradu a cizoložství (Pratt, 1981: 174).

Třetím archetypálním modelem je *čarodějnictví*. Odkazuje jednak k předpatriarchálnímu období, jednak k období patriarchální podřízenosti. Z hlediska literární klasifikace představuje ženu s ambicemi nezávislé vědmy-čarodějky, která je uvězněna v patriarchální struktuře, jež ji má domestikovat, ona však tuto domestikaci odmítá; v literatuře je tudíž záporným charakterem. Čarodějnictví zde má ovšem více významů: na magicko-mytologické rovině představuje démonku, nadpřirozenou zlou bytost, na reálně-sociální rovině revoltu proti genderovému řádu, je protipólem logu a jako taková reprezentuje chaos (cf. Braidotti, 1991). V moderní literatuře je typickou antihrdinkou.

Typologické charakteristiky Morris (Morris, [1993] 2000) se do jisté míry s charakteristikami Pratt a kol. prolínají, zejména u čarodějnictví; Morris upozorňuje na archetypální strach z ženské moci (zde se prolíná s Ulanov), podobně jako Pratt poukazuje na znehodnocování postav silných žen a jejich vykreslování jako šeredných dračic: „největší obavy vzbuzují ženy ošklivé, které zároveň odmítají svou podřízenou roli. V literatuře jsou

---

<sup>22</sup> K rozpracování a rozvinutí tohoto schématu a jeho možným aplikacím na indické literatury (zejména bengálskou) viz Knotková-Čapková (2003, 2005, 2006 a 2007).

<sup>23</sup> Pojem patriarchátu zde nevnímáme jako univerzální koncept, ale jako kulturně proměnlivý a kulturně podmíněný typ genderově mocenských vztahů symbolické nadvlády (cf. Bourdieu, 2000), která se promítá i do sociálně-politické praxe. Tento koncept blíže specifikují i autorky jednotlivých esejů ve svých textech.



neustále pranýřovány jako monstrózní dračice či saně a v dřívějších dobách byly často mučeny a upalovány jako čarodějnice“ (Morris, [1993] 2000: 34-35). Morris se zaměřuje explicitněji na postavy literárních hrdinek, zatímco Pratt pojímá problematiku širě v kontextu literárních struktur. Morris se soustředí na hrdinky v rámci děl klasické literatury, jejichž postavy by zapadaly do příběhů hrdinského typu; zabývá se ovšem i lyrikou, u níž feministická kritika zkoumá jednotlivé figurace z genderového hlediska (např. jak je žena metaforizována).<sup>24</sup> V patriarchálním literárním kontextu je kladná hrdinka zpravidla submisivní, v každém případě je konformní k požadavkům patriarchálních norem. Vystupuje v různých podobách, z nichž typické jsou čistá panna, oddaná manželka či obětavá matka. Oplývá archetypálními „ženskými“ vlastnostmi jako je citovost, pečovatelsství a obětavost (nezřídka až k sebezničení). Je adorována a mytizována. Podle Morris má typizace ženy jako neskonale ctnostné, neživotné bytosti pro sebevnímání žen samotných neblahé důsledky: „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“ (Morris, [1993] 2000: 27). Morris dodává, že je „nutné začít přehodnocovat mužské chápání žen, ... abychom se naučily na věci nahlížet z pohledu ženy“ (tamtéž). V tomto ohledu souzní s apely, jež formulovaly už Fetterley, Showalter a mnohé další. Postřeh o diskursivním ovlivňování sebepojetí je zde významný, Morris se tak přiřazuje ke konstruktivistickému směru feministického myšlení.

Vedle archetypu ctnostné a poslušné ženy věnuje Morris pozornost také archetypu ženy jako erotického symbolu, metaforu půvabu a svádění (Morris, [1993] 2000: 29-32; cf. též Kalnická, 2002 a 2007). I tuto postavu (např. víla) však určuje mužský pohled; kladnou hrdinkou může být, inspiruje-li pozitivně mužského hrdinu (múza), zápornou, pokud ničí jeho integritu (např. bludička). Její sexualita tedy není v pravém slova smyslu svobodná, je podřízena

---

<sup>24</sup> Tematicke metaforizace ženství byla věnována publikace Kalivodová, Knotková-Čapková (eds.), 2003, která shrnuje rozpracované přednášky v rámci cyklu *Metafora ženy*; kurz probíhal na FF Univerzity Karlovy v Praze v letech 2000–2001.

potřebám hrdiny. Její bytí je typickým bytím instrumentálním (cf. Nussbaum, 2000)<sup>25</sup> a druhotným (cf. Beauvoir, [1949] 1966)<sup>26</sup>.

Manifestem vzdorného čtení je dnes již klasický, ale v mnohých ohledech stále inspirativní text Hélène Cixous *Smích Medúzy* (Cixous, [1975] 1991), z něhož jsme vybrali i motto pro tuto publikaci. *Smích Medúzy* je textem esejistickým, a ačkoli odkazuje na mnohé odborné koncepty, je stylizován spíše v duchu krásné literatury. Z pohledu současného vývoje feministických teorií je to text v jistém smyslu historický – je třeba jej číst s ohledem na kontext Druhé vlny feminismu a tehdejší vlivný směr feminismu difference. Z dnešního pohledu (a zejména v českém prostředí, které za komunistického režimu nemohlo projít postupným formováním feministického myšlení jako svobodné aktivity) by se jeho tón mohl jevit jako příliš ostrý, případně ‚protimužský‘; tento dojem by ale byl jen velmi povrchním pohledem, neboť esej Cixous uzavírá apotheosa vzájemnosti a nekončícího hledání lásky. Čteme-li text v kontextu doby jeho vzniku, jednalo se o jedno ze zásadních vyjádření emancipačního požadavku svobodné volby jednotlivých žen nejen ve smyslu politických a ekonomických práv, ale právě i ve smyslu svobodné tělesnosti a svobodného sebepojetí. Třebaže text hovoří výhradně o ženách jako o diskriminované skupině, která je odcizena od svého těla i od svých pocitů, lze jeho myšlenky i apel vnímat v dnešním kontextu i v širším smyslu. Lze mu rozumět jako manifestu jinakosti, která není povinna se stydět za to, že se liší. Není povinna přijímat roli, do níž ji tlačí diskurs moci a podle něhož se jinakost rovná ‚úchylce‘, monstrozitě, symbolu hrůzy a rozkladu.

Medúza z antické báje byla proměněna v obludu, na niž pohlédnout znamenalo zkamenět. Byl to trest za svobodný projev sexuality; Medúza byla krásná smrtelnice, která svedla v chrámu bohyně Athény boha Poseidóna. Athéna ji potrestala proměnou v monstrum, které pouhým zjevem zabíjí. Všechny atributy Medúzy tedy odkazují na literární typ svůdnice, nespoutané restrikcemi uplatňovanými na ženskou sexualitu, a zároveň čarodějnice – Medúza je antihrdinkou, která se dotkla mocných, proti nimž nemá sebemenší šanci. Subverzivní pojetí Medúzy v textu Cixous ovšem nelze interpretovat

---

<sup>25</sup> V knize *Women and Human Development* charakterizuje Nussbaum jako základní kritérium diskriminace otázku, zda je daná lidská bytost pojímána jako ‚cíl o sobě‘, nebo jako ‚prostředek, nástroj pro druhé‘ a pro uspokojení jejich potřeb.

<sup>26</sup> Nejde zde jen o druhotnost v ontologickém smyslu podle 2. kapitoly Genesis, jak ji Beauvoir kritizuje v kapitole *Mýty*, ale i o druhotnost ve smyslu reprezentace – zda určitá postava stojí v centru děje a je-li děj nazírán (alespoň také) jejíma očima. Hlubší pozornost věnují těmto konceptům jednotlivé eseje.



v rámci zjednodušené dichotomie muž–žena; Athéna (žena-bohyně) zde jedná z pozice moci proti jiné ženě. Bere jí to, co ji činilo atraktivní v očích mužů – krásu. Athéna je nejen pobouřena znesvěcením svého chrámu (aspekt moci), můžeme i soudit, že na krásnou Medúzu žárlí, čímž přistupuje de facto na patriarchální diskurs (referenčním bodem žen je – má být – vždy muž). A to je právě jedno z témat textu Cixous: apel na odmítnutí této diskursivně konstruované role a na sounáležitost žen s jinými ženami.

Zrcadlo, které Medúze nastavuje Cixous, ukazuje její původní podobu, hledí na ni bez oné archetypální hrůzy, vidí ji tvář v tvář, krásnou a v úsměvu. A tímto novým pohledem se může podívat žena i muž, jakákoli lidská bytost. Jde o oproštění se od diktátu mocných, ať jde o kohokoli, od konformnosti a strachu. „V každém okamžiku jsem pro tebe tím, čím chceš,“ zakončuje Cixous svůj text, „právě tehdy, když se na mě díváš a kdy jsem taková, jakou jsi mě ještě nikdy neviděl. To, co píše skrze mne, je vše, co nevíme o tom, čím můžeme být, bez výhrady, bez předvídání, a vše, čím budeme, nás volá k nezdolnému, opojnému, nezkrotnému hledání. Nikdy nebudeme chybět jeden druhému“<sup>27</sup>.

## Bibliografie

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotions*. New York: Routledge.

Barša, Pavel. 2002. *Panství člověka a touha ženy: Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Beauvoir de, Simone. 1970. *The Second Sex*. New York: Vintage Books.

*Bible*. 1979. Praha: Biblické dílo ekumenické rady církví v ČSR v Ústředním církevním nakladatelství v Praze.

Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

---

<sup>27</sup> Citováno podle českého překladu Hany Hájkové (in *Aspekt*, 1995, (2-3): 12–19). Jazykově by nemuselo být nezbytné větu maskulinizovat („jakou jsi mě ještě nikdy neviděl/a“), i když v kontextu je více než pravděpodobné, že tato část textu psaná v ich formě oslovuje muže. Autorský tým nicméně vnímá interpretaci dané věty v tomto širším smyslu.

Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press in association with Basil Blackwell.

Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment of Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Braidotti, Rosi. 2006. *Transposition: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York: Routledge.

Butler, Judith. [1997] 2008. „Podmanění, odpor, přeznačení. Mezi Freudem a Foucaultem“. In *Česká literatura* 56, (6): 830–845.

Cixous, Hélène. 1991. „The Laugh of the Medusa“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, s. 334–349.

Culler, Jonathan. 1991. „Reading as a Woman“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, s. 509–524.

Daly, Mary. 1973. *Beyond God the Father*. Boston: Beacon Press.

Derrida, Jacques. [1967] 1993. „Struktura, znak a hra v diskurzu věd o člověku“. In Miroslav Petříček. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, s. 177–195.

Eliade, Mircea. 1993. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh.

Eliade, Mircea. 1994. *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie.

Estés, Clarissa Pinkola. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky. Mýty a příběhy archetypů divokých žen*. Praha: Pragma.

Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Filipowicz, Marcin. 2007. *Roditelky národů. Z problematiky české a slovenské ženské literární tvorby 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové: Gaudeamus.

Foucault, Michel. [1971] 1994. „Řád diskursu“. In Michel Foucault. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, s. 7–37.

- Foucault, Michel. [1976] 1999. *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*. Praha: Herrmann & synové.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gilbert, Sandra, Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Grosz, Elizabeth. 1990. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. New York, London: Routledge.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Heczková, Libuše. 2009. *Píšíci Minervy: vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- Heyward, Carter. 1999. *Saving Jesus From Those Who Are Right: Rethinking what It Means to Be Christian*. Minneapolis: Augsburg Fortress.
- Heyward, Carter. 2002. *God in the Balance*. Cleveland: The Pilgrim Press.
- Irigaray, Luce. 1974. *The Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jacobus, Mary. 1986. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Jung, Carl Gustav. 1997. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Kalivodová, Eva. 2003. „Metafora ženy: idealizace či hyenizace?“ In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 26–42.
- Kalnická, Zdeňka. 2002. *Obrazy vody a ženy*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta.
- Kalnická, Zdeňka. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2003. „Metaphorization or Demystification of Woman in Modern Bengali Male Poetry“. In Theo Damsteegt (ed.) *Heroes and Heritage*. Leiden: Leiden University, s. 51–65.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2006. „Archetyp mateřství a jeho kritické obrazy v moderní bengálské literatuře“. In Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.).

*V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity.* Praha: Sociologické nakladatelství.

Knotková-Čapková, Blanka. 2007. „Náboženské archetypy z genderového pohledu: případ indické tradice“. In Libuše Heczková a kol. (ed.). *Vztahy, jazyky, těla.* Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.

Kolářová, Marta. 2009. *Protest proti globalizaci: gender a feministická kritika.* Praha: Sociologické nakladatelství.

Kolářová, Marta. 2008. „Sociální distance a prolínání nerovností (třída, gender, rasa/etnicita)“. In Jiří Šafr (ed.). *Sociální distance, interakce, relace a kategorizace: alternativní teoretické perspektivy studia sociální stratifikace.* Praha: Sociologický ústav AV ČR, s. 79–97.

Kolodny, Annette. 1985. „A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts“. In Elaine Showalter (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory.* New York: Pantheon Books, s. 46–61.

Kristeva, Julia. [1974] 1987. *Revolution in Poetic Language.* New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers a nous-memes.* Paris: Fayard.

Kynčlová, Tereza. 2007. „Analýza genderových vztahů v Erbenově Kytici“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Ročenka katedry genderových studií FHS UK.* Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, s. 293–309.

Kynčlová, Tereza. 2009. *Analýza Erbenovy Kytice v kontextu feministických literárních teorií.* Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.

Lacan, Jacques. [1957] 1971. „The Agency of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud“. In Jacques Lacan. *Écrits. Selection.* New York: W. W. Norton, s. 146–178.

Matonoha, Jan. 2007. „Žena, která „není“: ženské psaní a destabilizace logocentrického diskursu“. In Libuše Heczková Libuše (ed.). *Vztahy, jazyky, těla: Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií.* Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, s. 365–384.

Matonoha, Jan. 2009. *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text.* Praha: Academia.

Matonoha, Jan. 2010a. „Identita: obyvatelná, zraňující, prázdná. Identita jako aporie v „reflexi“ literárních textů (Součková, Richterová, Hrabal).“ In Kateřina Zábrodská, Ivo Čermák (eds.). *Kvalitativní přístupy a metody ve vědách o člověku. Individualita a jedinečnost v kvalitativním výzkumu.* Brno: Psychologický ústav AV ČR, s. 96–103.

Matonoha, Jan. 2010b. „Mapování českého literárněvědného genderového myšlení“. In Jan Matonoha (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu AV ČR.

McNay, Lois. 1993. *Foucault and Feminism: Power, Gender, and the Self*. Boston: Northeastern University Press.

Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

Mitchell, Juliet. 1998. „Úvod I ke knize Ženská sexualita: Jacques Lacan a Freudova škola“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 277–304.

Mohanty, Chandra Talpade. 1991. „Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses“. In: Chandra Talpade Mohanty, Ann, Russo, Lourdes Torres (eds.). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Bloomington University Press, s. 51–80.

Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism Without Borders*. Durham & London: Duke University Press.

Moi, Toril. [1985] 1991. *Sexual/Textual Politics*. New York: Routledge.

Morris, Pam. 1997. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell Publishers.

Morrisová, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Nussbaum, Martha C. 2000. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oakley(ová), Ann. [1972] 2000. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál

Oates-Indruchová Libora, ed. 1998. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Opočenská, Jana. 1995. *Zpovzdálí se dívaly také ženy. Výzva feministické teologie*. Praha: Kalich.

Petríček, Miroslav. 2003. „Ženské psaní: pragmatický rozpor“. In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s. 12–15.

Pratt, Annis, Barbara White, Andrea Loewenstein, Mary Wyer. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Renzetti, Claire, Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Robinson, Lillian. 1985. „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon“. In Elaine Showalter (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, s. 105–121.

Sawicki, Jana. 1994. „Foucault, Feminism and Questions of Identity“. In Gary Gutting (ed.). *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, s. 286–310.

Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Showalter, Elaine. 1985. The Feminist Critical Revolution. In Elaine Showalter (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, s. 3–17.

Showalter, Elaine. 1998. „Pokus o feministickou poetiku“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 209–234.

Sölle, Dorothee, Luise Schottroff. 2000. *Jesus von Nazaret*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Ulanov, Ann Belford. 1999. *Pramatky Ježíše Krista*. Praha: One Woman Press.

Volková, Bronislava. 1997. „Image of Women in Contemporary Czech Prose“. In Bronislava Volková (ed.). *A Feminist's Semiotic Odyssey Through Czech Literature*. New York: Edwin Mellen Press, s. 69–88.

Warhol, Robyn R., Diane Price Herndl. 1991. *Feminisms. Anthology of Feminist Literary Theories*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Waugh, Patricia. 1989. *Feminine Fictions; Revisiting the Postmodern*. London: Routledge.

Wellek, René, Austin Warren. [1949] 1996. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.

Zábrodská, Kateřina. 2008. „Touha. Klíčový pojem poststrukturalistické teorie subjektivity“. In Karel Novotný, Milena Fridmanová (eds.). *Výzkumy subjektivity*. Červený Kostelec: Pavel Mervart



# FEMINISTICKÁ FILOSOFIE JAZYKA:

## Svébytný teoretický směr zakládající požadavek genderově senzitivního vyjadřování

Vanda Černohorská

### Úvod

Přesné vymezení používaných pojmů a teoretických konceptů by mělo být jedním ze základních stavebních kamenů každého textu, který si klade minimální nárok být klasifikován jako vědecký. Daleko závaznější je však tento požadavek u textů, které již v samotném názvu deklarují určitý zájem o oblast filosofie jazyka. Nicméně to, co se jeví jako zdánlivě rutinní a informativní konceptualizace pojmů a vymezení konsensuálních definic, je ve skutečnosti projekt daleko problematičtější. Přídomek „feministický“ totiž ve spojení s řadou pojmů a teoretických směrů vyvolává v rámci akademické obce často nejasnosti (v tom lepším případě), anebo přímo (často apriorní a ne zcela argumentačně podložené) averze. Striktní vymezení výzkumné oblasti je proto v tomto podniku naprosto esenciální záležitostí.

V rámci následujícího teoretického článku se nejprve pokusíme vymezit samotnou definici ústředního pojmu *feministická filosofie*. Prvním způsobem konceptualizace tohoto pojmu bude exkurs do pro-feministicky orientované literatury, která feministickou filosofii jazyka staví do opozice k „mainstreamové“ filosofii jazyka. Na základě kritické revize této definice ale později vyvstane potřeba přijít s vhodnějším pojetím tohoto směru. Abychom ukázali, že feministická filosofie jazyka je svébytným a originálním proudem, jehož podstata netkví pouze ve vymezování se vůči své „mainstreamové“ verzi, představíme Austinův koncept mluvních aktů. Díky tomuto konceptu nastíníme, jakým způsobem může být tzv. klasická teorie revidována (v tomto případě díky teorii Michela Foucaulta a Pierra Bourdieuho) a následně využita (Judith Butler) v pro-feministické větvi filosofie jazyka. V závěrečné části poté na příkladu problematiky genderově senzitivního vyjadřování

(konkrétně na případu použití generického maskulina v akademickém prostředí) nastíníme, jakým způsobem může feministická filosofie jazyka konstruktivně argumentovat v rámci diskuse s ‚mainstreamovým‘ proudem.

Ve snaze (jasně a rozlišeně) definovat feministickou filosofii jazyka můžeme zvolit několik cest. Tou zdánlivě nejjednodušší se jeví definice *via negativa*, tj. skrze určení toho, co feministická filosofie není, dospějeme k tomu, co je. Metodologický postup, který se dobře hodil pro středověké mystiky, ale nemusí být příliš vhodný pro naše účely. Svádí totiž k přehledné klasifikaci, která ale v konečném důsledku může vést pouze k zjednodušení a binaritě. Právě k tomu (alespoň podle mého názoru) spějí ti autoři a autorky, kteří ve svých textech používají rozlišení mezi feministickou filosofií jazyka a tzv. ‚mainstreamovou‘ filosofií jazyka. Nadefinování pojmu feministická filosofie jazyka ve vztahu k ‚mainstreamové‘ filosofii jazyka tak, aby oba pojmy tvořily binární opozici, by ale znamenalo podkopání celého projektu v jeho samotných základech<sup>1</sup>. Ustavení binární opozice feministická filosofie jazyka vs. ‚mainstreamová‘ filosofie jazyka by totiž znamenalo, že jednomu z obou pojmů připisujeme podřízený, a tedy i méněcenný statut. Který z obou pojmů by byl v takovém případě tím méněcenným, odhalí následující exkurs do literatury, jež s touto distinkcí pracuje.

## **Feministická filosofie jazyka versus ‚mainstreamová‘ filosofie jazyka**

Jednou z uznávaných autorek v rámci pro-feministicky orientované tradice, která výše uvedené rozlišení používá, je Jennifer Hornsby. Ve své esejí *Feminism in Philosophy of Language, Communicative Speech Acts* (Hornsby citována in Fricker, Hornsby, 2004) vymezuje oba pojmy tak, že čtenářům a čtenářkám nabízí historický exkurs do myšlenkového vývoje každého z nich. Zatímco feministická ‚verze‘ filosofie jazyka vznikla podle Hornsby v rámci

---

<sup>1</sup> Skrze koncept binárních opozic jsou utvářeny charakteristiky kategorií mužskost a ženskost v rámci západní společnosti. Tyto ustavené binární protiklady dávají smysl pouze tehdy, pokud jsou stavěny do kontrastu a myšleny společně, čímž je jeden z pojmů situován do podřadné či druhotné pozice a druhý do dominantní či prvotní pozice. V podstatě jde o koncept přiřazující vlastnostem, ale i zdánlivě neutrálním výrazům, protikladný význam, který je v genderově strukturovaném světě relevantní. K pojmům jako emotivní – racionální, pasivní – aktivní, soukromá – veřejná sféra, ale i výrazům jako oblý – hranatý, teplý – chladný, jemný – tvrdý podvědomě přiřazujeme genderově relevantní významy. Na základě tohoto konceptu jsou muži asociováni s kulturou, jejíž produkty jsou nadřazené ženské kreativitě, která je primárně spojována s přírodou a v konečném důsledku s rozmnožovací funkcí (srov. Nagl-Docekal, 2007).



druhé vlny feministického hnutí, „mainstreamový“ proud má (s ohledem na dějiny analytické filosofie) poněkud delší historii. První z obou zmíněných „proudů“ se tak vymezil (lépe řečeno vyčlenil) jako kritika stávající podoby filosofie jazyka. Feministická filosofie jazyka se ustavila v rámci druhé vlny feministického hnutí, a je tedy založena na premise, že muži jakožto dominantní skupina produkují jazyk, myšlenky, a tím i realitu. Hornsby se zaměřuje na sexismus implicitně obsažený v jazyce (například užívání generického maskulina) jako na formu oprese. Cílem je pak ukončit „umlčování“<sup>2</sup> žen. Zároveň staví jazyk do kontextu produkce a reprodukce genderových identit (Hornsby citována in Fricker, Hornsby, 2004).

Právě takto profilovanou autorkou píší v rámci druhé vlny feministického hnutí na téma filosofie jazyka je i Dale Spender. Spender ve svém textu z roku 1980 *Language and Reality: Who Made the World?* napadá zdánlivou neutralitu jazyka, když říká:

To, co vidíme ve světě kolem nás, z velké části závisí na zákonitostech, které jsme zakódovaly do našeho jazyka. ... Když pak jedním z principů, který byl zakódován do našeho jazyka (a myšlenek – pozn. autorky) je sexismus, důsledky pro „realitu“ jsou evidentní. Stejně tak jasné jsou i implikace pro „objektivitu“<sup>3</sup> (Spender citována in Burke, Crowley, Girvin, [1980] 2000: 146).

Stanovisko, které předkládá Spender, samozřejmě není neproblematické. Je potřeba ho nahlížet v kontextu druhé vlny feminismu a feminismu difference, který do značné míry určuje étos celého textu<sup>4</sup>. Spender poukazuje na exkluzi žen z procesu tvorby a ustavování

---

<sup>2</sup> Tematicke zneviditelňování žen, tedy jejich vylučování ze symbolické (a tím i reálné) struktury, se primárně věnuje francouzská feministická tradice v čele s Luce Irigaray. Ta ve svém díle poukazuje (s odkazem na Freudovu neschopnost definovat ženskou sexualitu jinak než skrze její připodobnění k sexualitě mužské) na patriarchálně zatíženou strukturu západního diskursu. Zásadní je přitom v její myšlenkové koncepci fakt, že v podstatě rozkrývá patriarchální podhoubí za zdánlivě genderově neutrálním schématem (stejně jako v rámci feministické analýzy rozkrýváme maskulinní konotace v případě generického maskulina). Definuje západní systém jako strukturu, která je výrazem a realizací sebe-reprezentace muže. V zájmu zachování stability dané struktury je žena vytěsňována, tj. symbolicky (stejně jako jazykově) zneviditelňována. Na příkladu ženské sexuality ilustruje způsob konstrukce ženské identity: „Ženská sexualita byla vždy konceptualizovaná na základě maskulinních parametrů. ... Důsledně vzato, žena nemůže být identifikována jako jedna osoba, ani jako osoby dvě. Vzdoruje všem adekvátním definicím a zároveň nemá žádné vhodné jméno. Její sexuální orgány, které nejsou jedním orgánem, jsou nahlíženy jako žádné/jako by vůbec nebyly“ (Irigaray, 1985: 26).

<sup>3</sup> Autorský překlad, v anglickém originálu: „What we see in the world around us depends in large part on the principles we have encoded in our language. ... When one principle that has been encoded in our language (and thought – author's note) is that of sexism, the implications for 'reality' can readily be seen. So too can the implications for 'objectivity'.“

<sup>4</sup> Zakládající postavou feminismu difference je Carol Gilligan se svou publikací *Jiným hlasem. O rozdílné psychologii žen a mužů* (Gilligan, [1982] 2001), v rámci níž zavrhuje s konečnou platností falešnou univerzalitu humanistického subjektu a přichází s novou koncepcí, která nahlíží (s odkazem na rozdílný psychologický vývoj podmíněný pohlavní příslušností) mužský a ženský subjekt jako dvě odlišné entity. S ohledem na dané pojetí

jazyka (a tím i reality) a kritizuje takové uspořádání, v rámci něhož je mužská subjektivita zdrojem významů (včetně premisy, že mužská subjektivita je v podstatě objektivitou). Jejím cílem je pak za pomoci feministické filosofie jazyka nastolit genderovou rovnost v rámci symbolického universa, a tím v konečném důsledku zamezit reálným důsledkům této symbolické diskriminace. Plán je to sice smělý a cíl více než chvályhodný, ale výsledky jsou téměř nulové. Spender totiž přispívá k devalvaci samotného nástroje tohoto snažení, feministické filosofie jazyka. Jeho podstata se z dané perspektivy jeví jako druhotná a odvozená, jakoby nešlo o svébytný teoretický směr s vlastními koncepty, ale pouhou odvozeninou, jejíž existence je závislá na předloze. Jednodušeji řečeno, Spender kritizuje jazyk a zároveň „mainstreamovou“ filosofii jazyka jako nástroj, který tento (zdánlivě neutrální) jazyk (opět jakoby objektivně/vědecky) analyzuje a následně potvrzuje. Přichází tedy s koncepcí feministické filosofie jazyka, tj. nového nástroje, který má napravit chyby v analýze (filosofie jazyka) i v samotném analyzovaném předmětu zkoumání (jazyk). Nicméně směr, jehož podstata je založena na pouhé negaci (kritice) něčeho jiného, nemá příliš stabilní existenci. Pokud bychom takovou definici přijali, přistoupili bychom na jasné (tj. podřízené) určení feministické filosofie jazyka ve výše uvedené binární dvojici pojmů. Navíc, jak už bylo zmíněno v samotném úvodu, zavádění jakýchkoli binárních opozic poněkud podkopává celý náš projekt.

## **Jak udělat něco (pro genderovou rovnost) slovy**

Prozatím jsme se tedy pokusili definovat feministickou filosofii jazyka skrze *via negativa*. S použitím konceptu, který nastiňuje Spender, jsme vymezili tento teoretický proud v kontrastu k „mainstreamové“ filosofii jazyka. Ukázalo se ale, že nahlízet feministickou filosofii jazyka jako odvozenou a kriticky laděnou odnož „uznávaného“ směru není příliš vhodný postup. Otázkou tedy stále zůstává, co je to feministická filosofie jazyka a jak ji nadefinovat? Druhou cestou, kterou můžeme zvolit, je nesnažit se nalézt čistý řez, kterým

---

subjektu staví proti požadavku individuální rovnosti ideu rovnosti kolektivní – vytouženým cílem je vzájemné symbolické, morální a reálné zrovnoprávnění mužů a žen jakožto dvou rozdílných (a zároveň vnitřně homogenních) skupin, jejichž vnitřně sdílená identita je založena na odlišné biologii a psychologickém vývoji. Tato koncepce je ale značně problematická. Esencialismus ve feministickém diskursu – představa, že všechny ženy sdílí obdobné charakteristiky, vlastnosti, životní cíle, a tudíž stejnou identitu – je v přímém rozporu s existencí řady rozmanitých (a často kontradiktorních) ženských identit. Stejně tak polarizace obou skupin do kategorií obětí/pachatelů není bez rozporu a byla proto (stejně jako celý feminismus difference) vystavena značné kritice (srov. Young, 1990; Gamble, 2006).

bychom od sebe tyto dva teoretické proudy oddělili, ale spíše nastínit prvky, které mají společné (nebo jimiž na sebe navazují).

Právě takovým konceptem, který je jak ve filosofii jazyka, tak v rámci feministické filosofie jazyka hojně citován, parafrázován, reinterpretován a kriticky revidován, je teorie mluvních aktů Johna Langshawna Austina. Austin reprezentuje jednu z významných postav dějin analytické filosofie<sup>5</sup>, konkrétně oxfordské školy přirozeného jazyka<sup>6</sup>. Jeho přínos v rámci dějin analytické filosofie (potažmo filosofie jazyka) je založen na odlišné perspektivě, skrze kterou nahlíží samotný jazyk. Filosofové, jako například Gottlob Frege nebo Bertrand Russell, zkoumali jazyk především jako nástroj, díky kterému vyjadřujeme určité poznatky, u nichž je důležité, jestli jsou pravdivé nebo nepravdivé. V Austinově osobě naopak vrcholí posun ke studiu jazyka jako výčtu situací a nejrůznějších kontextů, kdy jazyk fakticky používáme. Austinovo snažení bychom tak mohli nazvat jako studium diskursu a jeho specifických zákonitostí. Právě ve snaze klasifikovat faktická užití jazyka dospěl k závěru, že existují specifické řečové akty, kterými nejen informujeme (konstativy), ale přímo konáme (performativy). Jeho přednášky na téma performativního jazyka jsou shromážděny v publikaci s příznačným názvem *How to Do Things With Words*<sup>7</sup>. Austin zde uvádí typické příklady performativních mluvních aktů<sup>8</sup>, v rámci jejichž vyřčení se ženíme a vdáváme<sup>9</sup>,

---

<sup>5</sup> Oxfordský profesor Michael Dummett ve své práci *Origins of Analytical Philosophy* charakterizuje tento myšlenkový směr jako filosofii založenou na názoru, že svět lze pochopit pochopením jazyka. Zároveň Dummett charakterizuje analytickou filosofii jako filosofii post-fregovskou, tedy jako filosofii postavenou na odkazu díla matematika a logika Gottloba Frega (Dummett, 1993).

<sup>6</sup> Dané označení zavedl Richard Rorty, který tak rozdělil filosofy obratu k jazyku na dvě skupiny. Obě mají společné přesvědčení, že mezi strukturou jazyka a strukturou světa existují určité nejasnosti. Zatímco ale filosofové přirozeného jazyka (mezi které patří i Austin) jazyk pouze popisují, mapují a klasifikují, druhý proud filosofie ideálního jazyka (např. Rudolf Carnap) se ho snaží vylepšit, případně nahradit (Peregrin, 2005).

<sup>7</sup> Přednášky proslovené na Harvardské univerzitě roku 1955 sebrali a k posmrtnému vydání připravili jeho studenti a studentky v roce 1962. I jeho další dvě práce – *Philosophical Papers* (Austin, 1961) a *Sense and Sensibilia* (Austin, 1962) vyšly posmrtně pod editační taktovkou jeho bývalých studujících. Českého vydání se Austinova kniha *Jak udělat něco slovy* dočkala až téměř s čtyřicetiletým zpožděním (Austin, 2000). Vhodným úvodem do Austinovy teorie, stejně jako do širšího komplexu analytické filosofie, je pro české čtenáře a čtenářky publikace *Kapitoly z analytické filosofie* (Peregrin, 2005).

<sup>8</sup> Uzavřít sňatek nebo pokřtít loď (případně dítě, jak uvidíme později) neznamena pouze vyřknout několik slov. K tomu, aby se performativ zdařil, musí být naplněno několik podmínek – konkrétně je zapotřebí těch správných okolností (obřadní síň, oddávající a v řadě zemí stále dvě osoby opačného pohlaví/genderu) a zároveň je potřeba daný performativ myslet vážně. Detailní výčet podmínek, za kterých je zajištěna zdařilost performativního aktu, představuje Austin v samostatné kapitole *Podmínky pro zdařilé performativy* (Austin, 2000: 29–39). Klasifikaci neúspěšných performativů se pak věnuje třetí a čtvrtá přednáška „Nezdary: selhání“ a „Nezdary: zneužití“ (tamtéž: 41–63).

<sup>9</sup> „Přítakání ‚I do‘, tzn., беру si tuto ženu za svou právoplatnou manželku – vyslovené v průběhu svatebního obřadu“ (tamtéž: 22).

křtíme loď<sup>10</sup>, naplňujeme svoji poslední vůli<sup>11</sup> nebo se sázíme<sup>12</sup>. Zároveň tak vymezuje jasnou hranici mezi performativy a konstativy. Nicméně práce *Jak udělat něco slovy* (2000) není uceleným textem, ale souborem (samotným autorem neredigovaných) přednášek – geneze jeho myšlenek je tedy procesuální a Austin v průběhu přednášek svůj optimistický předpoklad poněkud přehodnocuje<sup>13</sup>. Austinovi se nakonec nepodařilo stanovit taková kritéria, která by zaručovala ‚performativnost‘ výroku, tj. kritéria pro tzv. explicitní performativ, který spolehlivě funguje za všech okolností (srov. zejména Austin, 2000: 77–99).

Austin se ale nevzdává jen tak snadno; vrací se zpátky na samotný začátek a vypomáhá si (jak jinak než) dalším klasifikačním schématem. V případě, že vyslovíme nějaký smysluplný výrok (tj. nejde o změň hluků, ale něco řekneme), se jedná o akt lokuční, dalšími dvěma akty jsou akt ilokuční a perlokuční<sup>14</sup>. Ilokuční jsou právě ty performativy, kdy něco vykonávám ve stejné chvíli, jako to pronáším (informuji, příkazuji, varuji před býkem ve smyslu záměru mluvčího atp.). Austinův (2000) příklad je následující – výrok „střel na ni“ je lokucí (smysluplným výrazem), „naléhal, abych na ni střelil“ je ilokucí (jedná se tedy o záměr, v tomto případě přesvědčování) a „dovedl mne k tomu, abych na ni vystřelil“ (reálný efekt). Perlokuční performativa mají faktický vliv na posluchačovy pocity, myšlenky, případně jednání, zároveň jsou ale tyto efekty odlišné od samotného projevu. Jako příklad můžeme použít urážku, kdy někoho urazím nelichotivým zvoláním, popřípadě krutým žertem, ale ne formulí „urážím tě“. Vzorové příklady, které Austin (2000) uváděl v rámci úvodní přednášky, tj. performativní akty jako „slibuji“, „sázím se“, „beru si tě“, jsou pak nejenom ilokučními performativy, ale především explicitními performativy (určitého efektu dosáhnou v rámci dané výpovědi, tj. něco slíbím, vsadím se, vdám se, a pokud jsou dodrženy

<sup>10</sup> „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta“ – vyslovené při roztříštění láhve o příd“ (tamtéž: 23).

<sup>11</sup> „Dávám a odkazuji své hodinky svému bratrovi“ – vyskytující se v posední vůli“ (tamtéž).

<sup>12</sup> „Sázím se s tebou o šestipenci, že zítra bude pršet“ (tamtéž).

<sup>13</sup> Příkladem, který jeho předchozí rozdělení nabourává, může být věta „Varuji vás, že býk se chystá k útoku“ (tamtéž: 66). Jedná se o performativní výpověď, která způsobí, že dotýčný (varovaný) vyhledá úkryt nebo se jinak pokusí zachránit se před útočícím býkem. Jak je tomu ale, když býk nezaútočí? Vyloučíme-li obě podmínky nezdaru, které Austin v předchozích kapitolách rozebírá (mluvčí adresáta upozornil, tj. za příslušných okolností mu úspěšně předal varující zprávu a zároveň to myslel upřímně, tj. byl přesvědčen o reálnosti útoku), svádí nás to poznamenat, že toto varování bylo nepravdivé. Nicméně pravdivost a nepravdivost tvrzení můžeme přece určit pouze u konstativů. Podle Austinových slov je „třeba učinit další krok do vyprahlé pustiny komparativní přesnosti“ (tamtéž: 67), a tak začíná vyčerpávající snaha ustavit všechna možná (performativní) slovesa a jejich nutné gramatické kategorie. Nicméně k definitivnímu určení, zda se jedná nebo nejedná o performativ, pouhý výčet konkrétních slov a jejich kategorií nestačí.

<sup>14</sup> Názornou pomůckou (přestože uvedenou v anglickém jazyce) je vymezení lokučního aktu jako „speaking“, definice aktu ilokučního jako „things done in speaking“ a konceptualizace perlokučního aktu jako „things done by speaking“ (srov. Hornsby citována in Fricker, Hornsby, 2004).

náležitě podmínky, tak se to stane ihned). Ani nový impuls v podobě dalších klasifikačních schémat však Austina nezachránil před skutečností, že pevnou hranici mezi konstativy a performativy nedokázal stanovit. Na otázku „Co činí určitý výrok performativním?“ tedy odpověď v jeho přednáškách nenajdeme.

## **Michel Foucault a Pierre Bourdieu – nový rozměr řečových aktů**

V rámci našeho textu nyní vyvstává závažná otázka, jakým způsobem jsme se díky krátkému exkursu do Austinovy teorie mluvních aktů posunuli v naší snaze prosvětlit feministickou filosofii jazyka? Nepodpořili jsme pouze domněnku, že feministická filosofie jazyka a „mainstreamová“ filosofie jazyka jsou dva zcela odlišné teoretické proudy? Ne tak docela. Následující exkurs do Foucaultovy a Bourdieho teorie poodhalí, jakým způsobem feministická filosofie jazyka na Austinův koncept navazuje. Austin se totiž (jakožto filosof přirozeného jazyka) úzkostlivě snaží klasifikovat všechny možné řečové akty. Nicméně ani pečlivý výčet podmínek pro zdařilé performativy, ani neustálá specifikace gramatických kategorií nepomohly jeho klasifikační misi k úspěchu – pevnou hranici mezi oběma typy výpovědí nakonec nestanovil. To, co se ale na první pohled zdá jako dílčí selhání, popřípadě jako slepá ulička, může být naopak zcela podstatným momentem v rámci našeho exkursu do feministické filosofie jazyka. Austin zamýšlel zkoumat přirozený jazyk a jeho vliv na formování každodennosti. Pátral po podmínkách, které jsou zapotřebí, aby nějaká výpověď měla perlokuční sílu, a tím i „reálný“ efekt. Ve snaze zachytit podmínky tohoto působení ale opomenul jednu podstatnou perspektivu. Analyzoval totiž celou problematiku na čistě jazykově-formální úrovni a zůstal proto chycen uvnitř jazyka samotného, neschopen podat vysvětlení vlivu jazyka na subjekty, tedy na sociální aktéry. Feministická filosofie se proto může ptát, proč se daná analýza „nezdařila“, popřípadě co je oním přehlédnutým aspektem. Skrze jaký analytický nástroj můžeme zkoumat povahu perlokučních mluvních aktů? Především díky dvěma klíčovými myslitelům, kterými jsou Michel Foucault a Pierre Bourdieu, je Austinova teorie rozšířena o sociologický rozměr<sup>15</sup>. Právě jejich vhled do dané problematiky představuje určité přemostění, díky němuž může feministická filosofie jazyka elegantně navázat na Austinovy myšlenky.

---

<sup>15</sup> K dalším rozšiřujícím interpretacím Austina viz Derrida (1988), na nějž přímo navazuje Butler (1997).



Nejprve tedy stručně shrňme, jakým způsobem se dá využít Foucaultova perspektiva. Nedualistická analýza moderní moci, kterou nastínil (zejm. Foucault, 1994, 1999, 2000), zdůraznila, že komplexita mocenských vztahů nemůže být pochopena v dichotomických termínech utlačovatel/utlačovaný, muž/žena, kultura/příroda atp., ale musí být nahlížena jako síť vztahů, diskursivních tlaků a praktik. Koncept tzv. produktivní moci<sup>16</sup> navíc upozorňuje, že se nejedná pouze o represivní a restriktivní sílu, ale především o produktivní koncept vytvářející a následně formující objekty sociální reality a jejich identity. Foucault podrobil analýze to, jak jsou diskursy (ve smyslu protikladných způsobů zvyznamňování a organizace světa) provázány se sociálními praktikami. Tento způsob analýzy definuje Foucault jako

(ú)kol, který spočívá v pojmání diskursu už ne jako souboru znaků (označujících prvků, které odkazují k obsahům, anebo k reprezentacím), nýbrž jako praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví (Foucault, 2000: 79).

K tomu, aby se performativ zdařil, je podle Austina zapotřebí těch správných okolností a zároveň je nutno daný performativ myslet vážně. Jak ale Foucault ukazuje, úspěch performativu nezávisí pouze na správných formálních náležitostech a intencích mluvčího. Foucault nezkoumá jazyk<sup>17</sup> jako abstraktní a hodnotově neutrální systém, ale jako symbolickou sféru, která je vytvářena v konfliktu kontrastních diskursů. Jak velkou perlokuční sílu bude mít určitá výpověď (stejně jako o čem a kdo bude směrem ke komu vypovídat), rozhoduje aktuální podoba diskursivní sítě.

Diskursy jsou řízeny podle svých vlastních vnějších a vnitřních pravidel a určují, kdo může mluvit a kdo nemůže, či hlas se počítá a či zůstane bezvýznamný, o čem mohou mluvit a o čem nesmí a jak mohou mluvit o určitém subjektu<sup>18</sup> (Burke, Crowley, Girvin, [1980] 2000: 222).

---

<sup>16</sup> „Moc se stává mnohem více světským, materiálním a každodenním elementem, spíše než něčím abstraktním a nehmotným, co je vynuceno zvnějšku“ (Mills, 2003: 4).

<sup>17</sup> Rozdílný způsob, jakým praktikuje analýzu jazyka, definuje Foucault následovně: „Otázka, kterou klade analýza jazyka a která se týká faktů libovolného diskursu, je stále stejná: podle jakých pravidel je výpověď vytvořena, a tudíž podle jakých pravidel mohou být vytvořeny další podobné výpovědi? Popis diskursivní události klade otázku zcela odlišnou: jak se stalo, že se na tomto místě objevila právě tato, a ne nějaká jiná výpověď?“ (Foucault, 2000: 45).

<sup>18</sup> Autorský překlad, v anglickém originálu: „Discourses are ordered according to their own internal and external rules, determine who may speak, and who may not, whose voice to count, and whose is to be held worthless, what they can speak about, and they must not, and how they may speak about particular subject.“

Znamená to tedy, že jakožto jednotliví mluvčí nemáme ‚moc‘ nad našimi výpověďmi? Kdo nebo co nás nutí, abychom mluvili o určitých tématech a jiná zamlčovali? Jak se tento nátlak projevuje? Nejefektivnějším způsobem disciplinace je podle Foucaulta internalizace příkazů; nicméně k úspěšnému osvojení vyžadovaných vzorců chování již není zapotřebí neviditelný strážce v kruhovitě věži Panopticonu, protože těmi nejprísnějšími dozorci se v moderní společnosti skrze sebe-disciplinaci stáváme my sami. Produktivní aspekt moci dále přímo souvisí s věděním, které spolu s prvně zmíněným konceptem tvoří komplementární a zároveň konstitutivní dvojici. Vzhledem k tomu, že každé vědění je implementováno v samotné reprodukci mocenských vztahů, dovozuje Foucault svoji úvahu do takového stupně, že nové formy vědění konstituují nové formy moci (a naopak). Jak přesně tato internalizace příkazů a schémat probíhá, objasňuje (za pomoci konceptu symbolického násilí) druhý z výše zmíněných myslitelů, Pierre Bourdieu, když píše:

Symbolická nadvláda (ať biologického rodu, nebo nadvláda etnická, kulturní, jazyková apod.) se neuplatňuje cestou čiré logiky vědoucího vědomí, ale skrze schémata vnímání, hodnocení a jednání, z nichž sestávají habity (Bourdieu, 2000: 34).

Podle Bourdieho dochází k symbolickému násilí tehdy, když ovládaný/ovládaná nemůže jinak, než svoji podřízenou pozici (a tudíž i vládnoucí/ho) uznávat. Nejedná se ale o život ve vědomém područí, ani o případnou cílenou rezistenci vůči jednosměrnému útlaku. Tyto vztahy nadvlády, jak uvádí Bourdieu, se zdají jakoby přirozené, protože ovládaní na ně aplikují schémata a kategorie konstruované vládnoucími (srov. Bourdieu, 1998, 2000).

Vybaveni Bourdieho konceptem symbolického násilí se nyní můžeme ptát, čím jsou oni utlačovaní a ony utlačované udržováni v podřízeném postavení? Díky výše nastíněným konceptům můžeme nahlížet jazyk jako nástroj moci (nebo přímočařeji jako nástroj útlu). Austin totiž přehlédl zásadní fakt, že pokud má být nějaký performativ úspěšný, je zapotřebí, aby ten, kdo ho pronese, disponoval určitou symbolickou mocí. Pronesením tohoto performativu, který úspěšně něco vykoná, pak svoji mocenskou pozici pouze posílí. Je potřeba zdůraznit, že pokud hovoříme o ‚mluvčím‘, nemáme na mysli jednotlivce, který by si skrze jazyk vědomě upevňoval své nadřazené postavení, ale spíše určitý typ v rámci mocenské struktury (případně to, co reprezentuje). Připomeňme opět Bourdieho perspektivu – nezkoumá, jakou silou disponují konkrétní řečové akty, ale spíše se zaměřuje na to, co jim

(ve větší či menší míře) tuto moc zajišťuje. Podle něj jsou všechny řečové akty součástí určité sociální instituce a právě ta jim danou (perlokuční) sílu propůjčuje. Nezáleží tedy na konkrétním mluvčím, ale na moci, která mu byla propůjčena (byla na něj delegována) danou sociální institucí (Bourdieu, [1982] 1992). Síla určitých promluv ‚jednat‘ tak leží mnohem hlouběji než v samotném promlouvajícím (potažmo ve formální struktuře jazyka), je podpořena participací na autoritě instituce. To, co v Bourdieho logice definuje zdařilý performativní akt, je uznání jeho legitimacy, a tím i legitimacy instituce, které je řečový akt součástí. Díky tomuto uznání (ve formě přitakání ilokučnímu požadavku) je moc instituce, a tak i celého řádu neustále reprodukována.

## Judith Butler a teorie performativity

Přínos Foucaultovy a Bourdieho analýzy pro feministickou filosofii (nejenom) jazyka je značně akcentován v teorii Butler, která říká:

Nestačí zaměřovat se na to, jakými způsoby by ženy mohly být lépe reprezentovány v jazyce a v politice. Feministická kritika také musí odhalit, jak je kategorie ‚ženy‘ jakožto subjektu feminismu produkována a omezována samotnými strukturami moci, skrze které se emancipace uskutečňuje<sup>19</sup> (Butler, [1990] 1999: 5).

Daná argumentační linie je, jak podotýká Butler ([1990] 1999), povětšinou nahlížena opačně – instituce (včetně instituce ‚kultury vyjadřování‘) bývají posuzovány jako něco, co se přizpůsobuje již existujícím genderovým subjektům. Autorka proto analyzuje způsoby, jimiž jednotlivec nahlíží sám sebe jako subjekt, a zároveň sleduje procesy, skrze které jsou identity konstruovány za pomoci jazyka a diskursů. V daném teoretickém přístupu se nám nabízí zcela odlišný pohled na pojmy genderu a pohlaví, které jsou spíše něco, co ‚děláme‘, než něco, čím ‚jsme‘ – gender není ‚dělán‘ subjektem, ale naopak subjekt je ‚dělán‘ genderem (Salih, 2002).

---

<sup>19</sup> Autorský překlad, v anglickém originálu: „It is not enough to inquire into how women might become more fully represented in language and politics. Feminist critiques ought also to understand how the category of ‘women’, the subject of feminism, is produced and restrained by the very structures of power through which emancipation is sought.”



Všechna těla jsou tedy genderovaná od samého počátku své sociální existence (přičemž s odkazem na výrok „je to holčička“<sup>20</sup>, který Butler tematizuje, není existence, jež by nebyla sociální), a proto neexistuje ‚přirozené‘ tělo, které by předcházelo svému kulturnímu popisu. Neexistuje žádná genderová identita ‚za‘ vyjádřením tohoto genderu vzhledem k tomu, že tato identita je performativně ustavovaná právě oním ‚vyjádřením‘, které bývá obvykle pokládáno za její důsledek. Butler dovádí danou argumentaci do důsledku, když gender (poněkud nevybíravým způsobem) označuje za kategorii, která opakovaně skrývá svou vlastní genezi. Z tohoto důvodu není cílem kritické analýzy genderu snaha o odhalování jakési pravé genderové identity, ale zkoumání (foucaultovské) genealogie genderové ontologie (srov. Butler, 1993, 1994, [1990] 1999, 2004). Butler tedy nečiní z genderu předmět svého zájmu, ale spíše se soustředí na rozplétání komplexních diskursivních sítí ve snaze zjistit, jaká diskursivní konfigurace plodí specifické koncepty a především za jakým účelem. Daný teoretický výzkum je tedy podřízen touze zjistit, jakým způsobem pojmy, které běžně považujeme za samozřejmé a nezpochybnitelné axiomy našeho poznání (např. neproblematické užití generického maskulina), legitimizují a reprodukují aktuální společenské uspořádání.

Nicméně po prvním uvedení *Gender Trouble* (Butler, [1990] 1999) se zvedla řada kritických ohlasů pokládajících otázku, jak může být gender nahlížen jako performance, když by to předpokládalo existenci subjektu ve smyslu herce/herečky (kterou Butler odmítá), jenž by danou performanci vykonával? Stejně jako v řadě jiných polemických sporů týkajících se teoretických konceptů Butler dochází i v tomto případě k nepochopení základního pojmu. Daná kritická pozice totiž zaměňuje výraz ‚performance‘ ve smyslu divadelního projevu za pojem ‚performativita‘ jakožto specifický koncept s filosoficko-lingvistickými konotacemi, který Butler využívá ve své teorii. S odkazem na Austinovu teorii mluvních aktů nahlíží Butler performativitu jako akt, který předchází (!) toho, kdo předvádí performanci (Salih, 2002). Gender je tedy akt, který uvádí v existenci to, co pojmenovává

---

<sup>20</sup> Butler tento akt interpelace těla do sociální reality popisuje následovně: „Existují vůbec lidé, kteří by někdy nebyli genderováni? Gender v podstatě vymezuje těla jako těla lidská, a proto je nemluvně ‚polidštěno‘ právě ve chvíli, kdy je zodpovězena otázka ‚Je to kluk, nebo holčička?‘“ (Butler, [1990] 1999: 142).

Autorský překlad, v anglickém originálu: „Are there ever humans who are not, as it were, always already gendered? The mark of gendered appears to ‘qualify’ bodies as human bodies, the moment in which an infant becomes humanized is when the question, ‘is it a boy or girl?’ is answered.“

Jedná se tedy o vzorový příklad, kdy mluvčí (podpořen/a autoritou medicínského diskursu) pronáší performativní výrok „je to holčička“. Tímto výrokem zároveň cosi ‚koná‘, konkrétně formuje genderovou identitu nově narozeného jedince.

(v tomto kontextu ‚maskulinního‘ muže a ‚femininní‘ ženu), to znamená, že genderové identity jsou konstruované, ustavované a reprodukovány v rámci jazyka, a tak neexistuje žádná genderová identita (žádný genderový ‚herec‘ či genderová ‚herečka‘), která by předcházela jazyk.

## **Generické maskulinum jako nástroj reprodukce genderového řádu?**

Předtím, než přistoupíme ke konkrétní aplikaci daných konceptů, shrňme nejprve argumentační vývoj textu. V samotném úvodu jsme (ve snaze vymezit definici feministické filosofie jazyka) představili takové pojetí této teoretické disciplíny, které ji staví do opozice k ‚mainstreamové‘ filosofii jazyka. Vzhledem k tomu, že jsme danou definici zavrhnuli jako nepřiliš zdařilou, vyvstala nutnost přijít s poněkud odlišným teoretickým rámcem. Díky Austinově teorii performativních mluvnických aktů, její následné revizi (případně obohacení) z pera Foucaulta a Bourdieuho a finální syntéze v díle Butler, jsme se (alespoň jak doufáme) pokusili ukázat, že feministická filosofie jazyka je svébytnou disciplínou, která zcela originálním způsobem navazuje a zároveň reviduje koncepty vycházející z ‚mainstreamové‘ filosofie jazyka. Nicméně daný vztah není pouze jednosměrný – jak dokládají poměrně hutné diskuse na téma genderově senzitivního vyjadřování, může problematika, kterou do (nejenom) akademického prostředí vnesla feministická filosofie jazyka, rozproudit debatu, do níž je zapojena řada diverzifikovaných teoretických směrů a skupin.

Jako modelový příklad genderově ne/senzitivního vyjadřování zvolíme generické maskulinum; a abychom tento myšlenkový experiment ještě více zúžili, zaměříme se na užívání generického maskulina v akademickém diskursu<sup>21</sup>. V příručce *Kultura genderově vyváženého vyjadřování* se o problematice generického maskulina dočteme následující:

---

<sup>21</sup> Důkazem toho, jak aktuální může být téma genderově senzitivního vyjadřování ve školách, je i příručka *Kultura genderově vyváženého vyjadřování* (dostupná ke dni 10. října 2010 na této adrese: <[http://data.idnes.cz/soubory/studium/A100125\\_BAR\\_GENDER\\_PRIRUCKA.PDF](http://data.idnes.cz/soubory/studium/A100125_BAR_GENDER_PRIRUCKA.PDF)>) a následná bouřlivá diskuse, kterou svou prezencí na internetových stránkách MŠMT vyvolala.

Mužský rod se v češtině považuje za zástupný. Může označovat ženy, aniž by docházelo k nedorozumění, a také se tak používá. Gramaticky je to správně: výraz *právnick* „zahrnuje“ *právnicka* i *právničku*. Nás ale zajímá jazyk jako prostředek komunikace: že takové vyjadřování může v praxi znevýhodňovat ženy (Valdrová in Valdrová, Knotková-Čapková, Paclíková, 2010: 22; zvýraznění v originále).

Otázkou tedy zůstává, jakým způsobem můžeme teoreticky podpořit argument, který postuluje, že užívání generického maskulina je diskriminačním mluvním aktem, jenž v konečném důsledku znevýhodňuje (chcete-li zneviditelňuje) ty, které z dané promluvy vynechává, tj. ženy? Vezměme si modelový výrok: „Nechť se všichni studenti, kteří úspěšně absolvovali předmět Filosofie jazyka I., dostaví během zítřejšího dopoledne na sekretariát.“ Začneme-li u Austinovy teorie, můžeme daný výrok rozebrat následujícím způsobem – pokud jsou splněny všechny náležité okolnosti (například že vzkaz na univerzitní nástěnku vylepil některý z vyučujících, který danou výzvu myslí vážně) můžeme předpokládat, že výrok disponuje takovou perlokuční silou, že se opravdu během následujícího dopoledne dostaví všichni oslovení (a s největší pravděpodobností i oslovené) na místo určení. Performativní akt se tedy zdařil.

Zastánkyně a zastánci genderově senzitivního vyjadřování ale mohou oponovat, že daný výrok má kromě toho, že svolá studentstvo do půdního kabinetu, ještě jiný efekt. A to ten, že ony (implicitně) oslovené studentky jsou (právě díky nepřímosti oslovení explicitního) přehlíženy, upozadovány, zneviditelňovány a degradovány, což v konečném důsledku vede pouze k upevnění patriarchálního řádu (ve kterém jsou ženy systematicky znevýhodňovány). Pokud totiž k analýze přizveme Foucaulta a Bourdieho, uvidíme, že výroky pronesené za podpory autoritativní instituce (jakou škola bezesporu je) většinou „pouze“ neříkají, kam má někdo jít, ale jsou součástí komplexnějšího diskursu, jehož praktiky slouží k udržování *statu quo*. „V procesu, který vede ke konstrukci, legitimizaci a ustavení oficiálního jazyka, hraje vzdělávací systém rozhodující roli“<sup>22</sup> (Bourdieu citován in Burke, Crowley, Girvin, [1980] 2000: 470). Bourdieu zde ukazuje, jakým způsobem může „pouhý“ výrok na akademické půdě formovat strukturu symbolického řádu. Ve svém textu *The Production and Reproduction of Legitimate Language* z roku 1982 Bourdieu ([1982] 1992) dále kritizuje ty lingvisty a lingvistky, kteří do svých teorií zahrnují pre-konstruovaný objekt,

---

<sup>22</sup> Autorský překlad, v anglickém originálu: „In the process which leads to the construction, legitimation and imposition of an official language, the educational system plays a decisive role.“

čímž ignorují jeho sociální genezi. Při obhajobě genderově senzitivního vyjadřování tedy pracujeme s takovým teoretickým přístupem, který nevnímá jazyk jako pouhý neutrální nástroj komunikace, jenž se řídí striktními formálními pravidly (jako je například užití generického maskulina jako zástupného označení). Spíše nahlížíme jazyk jako symbolickou strukturu, která je formována, ale zároveň má sílu formovat identity jednotlivců, stejně jako sociální realitu, v níž se pohybují.

Pokud tedy přistoupíme na fakt, že použitím generického maskulina (tedy že studentky „zastoupíme“ výrazem studenti) v podstatě zhmotňujeme aktuální podobu symbolického řádu, který je v těsném (a oboustranném) vztahu s naší každodenností, musíme uznat i to, že toto generické maskulinum je diskriminačním mluvním aktem. Nejde jen o formální oslovení, které používáme proto, že nám to čeština umožňuje. Naopak jde o přitakání světu (nijak zvlášť vědomé jak ze strany ovládaných, tak ovládajících, jak by podotkl Bourdieu), v rámci něhož je postavení žen natolik druhotné, že nepotřebují svébytné oslovení, ale stačí, aby byly pouze „zastoupeny“. Potřebnou perlokuční sílu těmto výrokům dodává akademický diskurs, od něhož není příliš daleko k diskursu vědy jakožto oblasti, která má monopol na objektivní pravdu a zároveň vynakládá poměrně značné úsilí, aby si tento monopol a tím i „přirozený“ pořádek věcí udržela<sup>23</sup>. Pokud někdo argumentuje, že použitím generického maskulina nikoho nediskriminujeme, protože jde „jen“ o slova, žije pravděpodobně ve světě tvrdých dat a objektů, který je prost jakéhokoli symbolického řádu, komunikačních sítí a schopnosti představit si, že jazyk je mnohem víc než jen formální a neutrální systém, skrze který mechanicky popisujeme to, co nás obklopuje. Právě proto se diskuse na téma genderově senzitivního vyjadřování v dohledné době pravděpodobně nepřiblíží žádnému konsensu (natož pak důstojné shodě). Na genderově senzitivní „straně barikády“ je totiž jazyk nahlížen jako svébytná sféra, jež zásadním způsobem formuje naše představy, touhy, cíle a životy, v rámci kterých neustále narážíme na diskriminaci a nerovnost. To je jeden z hlavních důvodů, proč usilovat o prosazení genderově senzitivního vyjadřování – v tomto světě jde totiž spoustu věcí udělat „jenom“ slovy.

---

<sup>23</sup> O performativních mluvních aktech ve vztahu k moci a autoritě píše i Hornsby: „Vztahy moci a autority, jež rozlišují mluvčí, ovlivňují to, které mluvní akty jsou tito jednotliví mluvčí schopni pronášet. Instituce jazyka je sociální au fond“ (Hornsby citována in Fricker, Hornsby, 2004: 97). Autorský překlad, v anglickém originálu: „(T)he possibility is admitted that relations of power and authority, which differentiate speakers, will affect which speech acts they are capable of performing. The institution of language is social au fond.“

## Bibliografie

- Austin, John Langshawn. 1961. *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, John Langshawn. 1962. *Sense and Sensibilia*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, John Langshawn. 2000. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia.
- Bourdieu, Pierre. [1982] 1992. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Burke, Lucy; Crowley, Tony; Girvin, Alan. [1980] 2000. *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 1994. „Gender as Performance. An Interview with Judith Butler“. *Radical Philosophy* (67, Summer): 32–39.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. [1990] 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1988. „Signature Event Context.“ In Jacques Derrida. *Limited, Inc.* Evanston: Northwestern University Press, s. 1–23.
- Dummett, Michael. 1993. *Origins of Analytical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1994. „Řád diskursu“. In *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda.
- Foucault, Michel. 1999. *Vůle k vědě. Dějiny sexuality I*. Praha: Hermann a synové.
- Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.
- Fricker, Miranda, Hornsby, Jenifer. 2004. *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gamble, Sarah (ed.). 2006. *Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. New York and London: Routledge.

Gilligan, Carol. [1982] 2001. *Jiným hlasem. O rozdílné psychologii žen a mužů*. Praha: Portál.

Irigaray, Luce. 1985. *This Sex which Is Not One*. New York: Cornell University Press.

Mills, Sara. 2003. „Third Wave Feminism Linguistics and the Analysis of Sexism.“ In *Discourse Analysis Online* [online]. [cit. 29. dubna 2010]. Dostupné z: <<http://extra.shu.ac.uk/daol/articles/open/2003/001/mills2003001.html>>.

Nagl-Docekal, Herta. 2007. *Feministická filozofie*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Peregrin, Jaroslav. 2005. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia.

Salih, Sara. 2002. *Judith Butler*. New York and London: Routledge.

Valdrová, Jana; Knotková-Čapková, Blanka; Paclíková, Pavla. 2010. MŠMT. *Kultura genderově vyváženého vyjadřování* [online]. [cit. 10. října 2010]. Dostupné z: <[http://data.idnes.cz/soubory/studium/A100125\\_BAR\\_GENDER\\_PRIRUCKA.PDF](http://data.idnes.cz/soubory/studium/A100125_BAR_GENDER_PRIRUCKA.PDF)>.

Young, Iris Marion. 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.



## Resumé

*This article re-conceptualizes feminist philosophy of language. Rather than defining feminist philosophy of language as criticism or denial of its mainstream/malestream version (i.e. academic philosophy of language), the article offers a positive explanation of the theoretical framework and aims of the discussed field. The text seeks to revise so-called classical philosophical concepts in order to demonstrate that there exists an alternative framework which provides valuable resources for solving contemporary problems pertaining to gender equality. To clarify the positive definition of the feminist shift in philosophy of language, I first introduce John Austin's concept of speech acts, which I then revise with regard to theories introduced by Michel Foucault and Pierre Bourdieu. Subsequently, I use concepts coined by Judith Butler to situate performative speech acts within the pro-feminist oriented framework of philosophy of language. Finally, I use the argument to frame the issue of gender-sensitive (non-sexist) language; namely, I discuss the use of the generic masculine as a discriminatory speech act.*

Keywords: John Austin, Judith Butler, feminism, generic masculine, non-sexist language, philosophy of language, speech act.

Klíčová slova: John Austin, Judith Butler, feminismus, filosofie jazyka, genderově senzitivní vyjadřování, generické maskulinum, mluvní akt.

# SEBEOBĚTOVÁNÍ ŽEN JAKO POVINNOST, NEBO VLASTNÍ ROZHODNUTÍ?

## Literární analýza divadelního scénáře *Prolomit vlny* se zaměřením na hlavní hrdinku Bess

**Jarmila Jelínková**

Dílo *Prolomit vlny* Larse von Triera je známo především jako film, který byl natočen v roce 1996. Následně z filmové předlohy vznikl ve spolupráci Triera s kolegyní – herečkou a dramatičkou – Vivian Nielsen divadelní text. Hra *Prolomit vlny* je v současné době inscenována v Městských divadlech pražských. Přesto, že by divákům a divačkám mohl příběh připadat bizarní, skrývá v sobě silná tradičně ženská témata jako je soucit, péče, láska, oběť.

Pro účely tohoto článku jsem si zvolila divadelní scénář hry *Prolomit vlny* a zaměřím se na charakter, vývoj a život hlavní hrdinky Bess, která (dle mého názoru) obětuje sama sebe i svůj život pro záchranu svého manžela Jana. Pokusím se interpretovat její životní příběh z několika pohledů. Jedním z nich bude, zda se ztotožňuje s obecně platnou floskulí, že rozhodnutí žen pro život povinovaný péčí o druhé a sebeobětování plyne ze společenského předpokladu, že ženy se mají obětovat a starat o druhé, a pokud tak neučiní, nejsou správnými ženami, případně matkami. V této souvislosti bych již v úvodu odkázala na Carol Gilligan, která o rolích, do nichž jsou v patriarchální společnosti socializovány ženy, říká:

Nejenže tedy ženy samy sebe definují v kontextu lidských vztahů, ale zároveň se posuzují podle toho, jak jsou schopny pečovat o druhé. Žena v mužově životním cyklu vždy zaujímala místo živitelky, pečovatelky a pomocnice, tkadleny oněch sítí lidských vztahů, na něž se pak sama spoléhá (Gilligan, 2001: 45).

Další možná interpretace bude, zda je možné jednání Bess vysvětlovat jako její svobodné rozhodnutí. Pokusím se konkretizovat, do jaké míry Bess naplňuje tato společenská očekávání a nakolik je překračuje. Důležitým aspektem bude také míra reflexe jejího vlastního chování – tedy zda hrdinka jedná na základě vlastní vůle, nebo na základě podvědomého akceptování společenských norem a řádu.

Hlavní hrdinka je v díle charakterizovaná jako výsostně religiózní a spirituální postava, a proto ve svých argumentech vycházím především z textů dvou autorek. První je od feministické teoložky Carter Heyward (1999); ta přináší nový pohled na obětování se pro druhé skrze pohled nejvyšší oběti Ježíše Krista, který položil vlastní život, aby zachránil lidi na Zemi. Druhým teoretickým zdrojem bude text *Women and Human Development* od Marthy C. Nussbaum (2000), který patří do těch proudů feminismu, jež vycházejí z konstruktivismu. Autorka považuje za problematické sebeobětování se jako svobodné rozhodnutí, protože pracuje s konceptem moci jako s uměle vytvořeným konstruktem. Lidské jednání je ovlivněno hierarchizací společnosti a udržováním mocenských nároků kladených na jednotlivé skupiny dané společnosti. Roli zde rovněž hraje internalizace hodnot, k nimž jsme socializováni a které tedy vnímáme jako přirozené a nezpochybnitelné. Podle Bergera a Luckmanna si utváříme subjektivní realitu, skrze kterou nahlížíme na subjektivitu druhých – na základě společných atributů je pak utvářena sociální realita (Berger, Luckmann, 1999: 119).

Martha Nussbaum<sup>1</sup> používá koncept lidských bytostí jako „cílů o sobě a pro sebe, nikoliv jako využití libovolné osoby jakožto prostředku pro osobu jinou“ (Nussbaum, 2000: 78). Autorka poukazuje na to, že je možné respektovat svobodnou volbu člověka a přitom přijímat univerzální hodnoty společenského řádu. Respektive upozorňuje, že dané kulturní a společenské hodnoty jsou uměle vytvořenými konstrukty dané společnosti – a v těchto rámcích má člověk právo na svobodné jednání. Nussbaum (2000) zdůrazňuje nutnost přijetí následující podmínky – právo mít svobodnou možnost přemýšlet a rozhodovat se sám – jako univerzální. Autorka ve své práci opakovaně tematizuje náboženství, nestaví se však vůči němu jen z pozice radikální společenské kritiky, ale vnímá je i z hlediska emocí a významu pro osobní prožívání každého člověka. Nussbaum (2000) přistupuje k jedincům individuálně, s podmínkou zachování jejich „functional human

---

<sup>1</sup> Pokud nebude uvedeno jinak, u citací uvádím vlastní překlady, protože kniha *Women and Human Development* (Nussbaum, 2000) není přeložena do češtiny.

capability“<sup>2</sup>, tedy centrálních lidských schopností. Vychází z předpokladu, že přirozenost naší společnosti, podobně jako např. jazyka nebo života žen v domácnosti, je pouhým konstruktem. Prohlašuje, že k ženám se často přistupuje jako k nástrojům, jež mají ostatním (mužům) pomoci dosáhnout jejich cílů, jako k nástrojům reprodukce a ošetřování, jako ke zdrojům sexuálního uspokojení a manažerkám rodinné prosperity (Nussbaum, 2000: 2). V duchu její argumentace by tedy byla Bess především obětí společnosti. Nussbaum (2000) ovšem také připouští, že každý má univerzální právo rozhodovat sám za sebe, čímž je zachován požadavek svobody člověka. To však vyvolává otázku, nakolik je Bess schopna tohoto práva využít? Nejenže jí v chování podle jejích představ značně brání náboženská kongregace, jak bude nastíněno níže, ale je to i její subjektivní realita, která omezuje rámec Bessiny svobody, protože se zakládá na internalizaci hodnot společnosti, v němž žije.

Stejně jako u jiných proudů feminismu, je i feministická teologie rozmanitá. Například Heyward (1999) předkládá nový pohled na postavu Ježíše a poukazuje na význam individuálního prožívání víry. Proto zde pracuji s tezemi Heyward jako s výchozím nástrojem analýzy scénáře hry *Prolomit vlny*. Hlavní hrdinka Bess žije hlubokým vnitřním i duchovním životem. Řídí se vlastními morálními zásadami, o nichž se domnívá, že jsou božími zákony. Nejsou pro ni tedy ani tak důležitá obecně uznávaná pravidla společnosti a jimi dodržované zásady víry, stěžejní pro její život je vnitřní dialog s Bohem.

Heyward nevnímá Ježíše, resp. Boha, jako autoritu, vůči které jsme v méněcenném postavení, ale jako bratra a bytost, která je na stejné úrovni jako my lidé. Staví se proti „Right Christians“, pravému (konzervativnímu) křídlu amerických křesťanů, které je v knize *Saving Jesus* prezentováno jako „ti, kteří mají pravdu“<sup>3</sup> („those who are right“) a nejsou ochotni připustit kritickou pochybnost (Heyward, 1999: 11–12)<sup>4</sup>. Důsledkem je, že to, co dnes většina křesťanů klasifikuje jako ‚dobro‘ nebo ‚zlo‘, ve skutečnosti není dáno ‚slovem božím‘, ale pouhým udržováním *statu quo* (například patriarchálního) (tamtéž: 17). Obdobná situace je líčena i v textu hry, kdy dané společenství žije podle vlastních striktních náboženských zásad. Společnost je přísně hierarchicky rozdělena a pravidla určují muži (resp. ti z mužů, kteří mají moc). Celé společenství pak musí tyto zásady dodržovat a respektovat platné zákazy a nařízení.

---

<sup>2</sup> Srovnej Nussbaum, 2000: 78–80.

<sup>3</sup> Jedná se o slovní hříčku. Tedy ti, kteří mají pravdu – ti, kteří mají, v rámci svého přesvědčení, tu správnou víru.

<sup>4</sup> Pro potřeby tohoto textu uvádím vlastní překlady, protože kniha *Saving Jesus* není přeložena do češtiny.

Podle Heyward je základem christologie potřeba pocitu sounáležitosti. V kontextu utrpení a násilí, které je součástí našich životů, vytváří Ježíšovo hnutí stále prostor pro svobodu a rovnoprávnost a zároveň nabízí „balzám k vyléčení hříšné duše“ (Heyward, 1999: 37) každého z nás. Výraz vyléčení Heyward používá, aby poukázala na stejný proces osvobození, který je vždy zároveň společenský i osobní, duchovní i materiální. Tvrdí, že nemůžeme naplno prožít spiritualitu, která je Bohem, pokud nebudeme prožívat touhu po spravedlivé lásce, odpuštění, nenásilí a soucitu na světě. Touhu nemůžeme naplno prožívat, nebudeme-li k tomu čerpat sílu od Boha (tamtéž). Vědomí, že Bůh je v našem těle a stejně tak ve všech našich osobních, veřejných i vesmírných společenstvích a že naše těla jsou v Bohu, dává základ naší vášni<sup>5</sup> k životu, jednoho k druhému a k Bohu. Vědomí propojení a vzájemnosti vzbuzuje naši vášeň (tamtéž: 126).

## **Bess – aktérka vlastního života**

Příběh je zasazen do silně náboženského prostředí s pevnými pravidly a předpisy kongregace. Náboženství a poslušnost vůči autoritám stojí nade vším. Ženy v tomto společenství nemají právo účastnit se veřejných rituálů (např. pohřbů) ani mluvit na shromážděních. Pokud chtějí komunitu o něco požádat, musí to místo nich udělat nějaký muž (nejlépe člen rodiny). Toto hierarchické uspořádání společnosti vychází z tradic Starého zákona s původem v judaismu, kdy Bůh promlouval ke svému lidu skrze proroky (muže)<sup>6</sup>. Podle ortodoxní tradice muž zastupoval rodinu na veřejnosti a účastnil se všech náboženských rituálů, zejména čtení tóry. Žena se sňatkem stala jeho vlastnictvím, její majetek spravoval manžel, o rozvod mohl požádat pouze muž<sup>7</sup>. Hlavou rodiny byl muž, resp. otec, a z něj přecházela povinnost starat se a zastupovat rodinu na veřejnosti na nejstaršího syna<sup>8</sup>. Jak dodává Tydlitátová,

---

<sup>5</sup> Vášeň ve smyslu naplněnosti života: „(ř)eknu-li, že Ježíš žil vášnivě, myslím tím, že žil skutečný lidský život, úzce spjatý s Bohem i s lidmi, kteří ho obklopovali“ (Heyward, 1999: 115).

<sup>6</sup> Srov. např. Bible, 1995: Ex 3.

<sup>7</sup> Srov. Renzetti, Curran, 2003: 429–432.

<sup>8</sup> Srov. např. Bible, 1995: Nu 26–27.

povinností ženy v tradiční rodině je porodit děti, vychovávat je a dbát na cudnost a ochranu rodinné intimity. Žena zůstává doma a zcela se věnuje rodině. To ovšem neznamená úplnou izolaci, protože důležitým úkolem ženy je mezirodinná politika. ... Na cudnost manželky a dcer je kladen velký důraz, neboť se dotýká mužovy cti (Tydlitátová, 2008: 33).

Až jedna z linií poselství novozákonních evangelií nechává ženy po boku Krista; stávají se tak rovnocennými členkami Ježíšovy skupiny. Jana Opočenská (2008) uvádí, že Ježíš žil v konkrétních vztazích a nechtěl zůstat osamocen. Mimo učedníků s ním žily i učednice, což zaznamenávají evangelia – tradice zachovala jména (L 8, 1–3) (Opočenská, 2008: 71). Ženy-učednice stály pod křížem, když Ježíš umíral<sup>9</sup>. A dále podle Matoušova evangelia to byly právě ženy, které v den jeho zmrtvýchvstání našly prázdný hrob. Navíc se s nimi Ježíš setkal dříve než s apoštoly a ještě je pověřil, aby tuto novinu ony samy apoštolům zvěstovaly – apoštolové ženám uvěřili a vydali se do Galileje<sup>10</sup>.

Přestože Bess vyrůstala v přísném a autoritativním prostředí, neztratila svoji vnitřní spontaneitu ve smyslu zachování si ideálů o tzv. správném životě ve víře a upřímné lásce k Bohu, kterou posléze proměnila v lásku ke svému muži. Rozhodla se obětovat všechny své morální zásady a dobré vychování<sup>11</sup> ve prospěch svého manžela a záchrany jeho života. Přesto nepřestala věřit, že tak činí ve jménu lásky<sup>12</sup>, tj. ve shodě s boží vůlí a v naprosté odda-

---

<sup>9</sup> Bible, 1995: Mt 27, 55.

<sup>10</sup> „Když uplynula sobota a začínal první den týdne, přišly Marie z Magdaly a jiná Marie, aby se podívaly k hrobu. ... Tu rychle opustily hrob a se strachem i s velikou radostí to běžely oznámit jeho učedníkům. A hle, Ježíš je potkal a řekl: ‚Buďte pozdraveny.‘ Ženy přistoupily, objímaly jeho nohy a klaněly se mu. Tu jim Ježíš řekl: ‚Nebojte se. Jděte a oznamte mým bratřím, aby šli do Galileje; tam mě uvidí‘ (Bible, 1995: Mt 28, 1–10).

<sup>11</sup> Dobré vychování je zde míněno v souladu s tradiční morálkou a společensky uznávanými hodnotami v rámci společnosti, do které se Bess narodila. Zde jde o společenství založené na křesťanských hodnotách, autoritě a poslušnosti s jasnou hierarchií – muži reprezentují vnější svět (vedou církev, rozhodují o celém společenství, účastní se rituálů), ženy jsou v rolích poslušných dcer, žen a matek, starají se o domácnost, poslušně plní úkoly mužů a respektují jejich rozhodnutí. Ženy jsou často pro tuto druhořadou úlohu vychovávány již od malička, a tak je nenapadne svoji úlohu ve společnosti nikterak zpochybňovat, protože ji berou jako přirozenou a samozřejmou. Gilligan toto dokládá na následujícím příkladu: „Cítím, že jakožto žena jsem nikdy nepochopila, že jsem jedinec, že se můžu rozhodovat a mám na to právo. Vždycky jsem měla pocit, že nějakým způsobem patřím svému otci, manželovi nebo církvi, kterou vždycky prezentoval kněz. To byli tři muži v mém životě: otec, manžel a kněz, a ti měli mnohem víc co mluvit do toho, co mám a nemám dělat. Brala jsem je jako opravdové autority. ... Jejich závislost (žen – pozn. autorky) způsobuje, že jsou – stejně jako děti – zranitelné a mají strach z opuštění, a proto tvrdí, že si přejí působit jen dobro, avšak za svou dobrotu očekávají od druhých lásku a péči“ (Gilligan, 2001: 90–91).

<sup>12</sup> Heyward říká, že máme pomáhat druhým tím, že do přítomnosti vneseme lásku a solidaritu, ačkoli víme, jak za to zaplatil Ježíš, a že se totéž může stát také nám samotným (Heyward, 1999: 123). K tomu dodává: „Věřím, že pokud žijeme vášnivě, podílíme se současně na tom, co teologové nazvali vtělením (ztělesněná boží přítomnost mezi námi) a vykoupením (boží spásný vliv na nás). Bůh je s námi a chrání nás svou skutečnou přítomností a v zápase o lepší vzájemné vztahy stojí na naší straně“ (tamtéž: 116). V tomto duchu tedy Bessin postoj souzní s mesianistickým konceptem ježíšovské lásky.



nosti a důvěře v boží ochranu, péči a lásku.

Bess je naivní, velmi senzitivní mladá dívka, která žije s matkou a svou švagrovou Dodo. Stejně jako ostatní, má silnou víru v Boha, kterou prožívá velmi intenzivně v osobní rovině, často s Bohem hovoří. On je součástí jejího každodenního života. Tento intimní vztah je zřejmě také způsoben psychickým zhroucením, jež Bess způsobila smrt bratra, který se zabil při práci na ropné plošině. Bess hledá v Bohu sílu a vysvětlení komplikovanosti života. Bess se později seznámí s Janem, který nepatří do komunity místních obyvatel, ale pracuje na ropné plošině. Zamiluje se do něj a přes prvotní nesouhlas místních obyvatel (jak je ve hře uvedeno, sňatek s cizincem mimo společenství muselo posvětit shromáždění mužů<sup>13</sup>) si jej nakonec vezme. Jan se však po svatbě musí vrátit zpět na vrtnou plošinu. Bess odloučení snáší velmi těžce a v modlitbě prosí Boha, aby jí Jana vrátil. Ten se nakonec skutečně vrátí, ale vážně zraněný – těžký vrták jej zasáhl do vazů. Jan je upoutaný na lůžko, přesto ale vnímá a může mluvit. Je si vědom toho, že už nebude nikdy schopný normálního života, a radí Bess, aby si našla milence, protože rozvést se nemohou. Zdá se, že jí tím chce umožnit, aby alespoň ona mohla vést v rámci možností plnohodnotný milostný život, který Jan vnímá jako možný jen bez sexuálního omezení. Dle mého názoru, Jan toto (podle toho, jak se v celém příběhu vyvíjí jeho vztah s Bess) nabízí nezištně a nesobecky.

Jiná interpretace tohoto dějového zvratu by mohla Janovi přiřadit roli perverta, protože po Bess chce, aby si našla milence ve chvíli, kdy sám není schopný milostného ani běžného života. Je upoutaný na lůžko, a tak by mu Bessiny zážitky s jinými muži mohly posloužit jako prostředek k sebeukájení. Je si vědom toho, že to pro něj Bess udělá, a tak s ní záměrně manipuluje. Skrze instituci manželství se Bess v tradiční patriarchální společnosti stává součástí mužova vlastnictví<sup>14</sup>. Jak píše Hélène Cixous v eseji *Smích Medúzy*, vytvořili muži v duchu své falocentrické ideologie ženu, která je poslušná a klidná (Cixous, [1975] 1995: 12). Muži skrze svoje psaní<sup>15</sup> vytvářejí iluzi o tom, jaká žena je a má být, činí si nárok na

---

<sup>13</sup> Zde autor a autorka odkazují/kriticky poukazují na vliv Pavlových epištol v křesťanských církvích. Např.: „V poddanosti Kristu se podřizujte jedni druhým: ženy svým mužům jako Pánu, protože muž je hlavou ženy, jako Kristus je hlavou církve, těla, které spasil. Ale jako je církev podřízena Kristu, tak ženy mají být ve všem podřízeny svým mužům“ (Bible, 1995, List Efezským 5: 21–24). Nebo na jiném místě: „Muž si nemá zahalovat hlavu, protože je obrazem a odleskem slávy boží, kdežto žena je odleskem slávy mužovy. Vždyť muž není z ženy, nýbrž žena z muže. Muž přece nebyl stvořen pro ženu, ale ženy pro muže“ (Bible, 1995, 1. list Korintským 11: 7–9). Jsou doklady o tom, že v raných dobách křesťanství se na vedení podíleli muži i ženy. Ovšem zhruba sto let po vzniku církve již fungovala pevná a výlučně mužská hierarchická struktura (Renzetti, Curran, 2003: 436).

<sup>14</sup> Srov. Millett. 1998: 74, 79–80.

<sup>15</sup> Zde myšleno metaforicky v rámci předchozí citace z textu Cixous, tj. jaká existuje obecná představa o ženě.

ni samotnou, zejména skrze její tělesnost. Cixous píše, že ženy, tak jak jsou vychovávány, cenzurují své tělo, zbavují se vlastní sexuality<sup>16</sup> – je to něco, co jim není vlastní. Ženy jsou pouhým tělem, které poslouchá. Janovi by tedy požadavek vůči Bess, aby měla pohlavní styk s jinými muži, mohl připadat zcela legitimní. A Bess, jak uvidíme dále, na něj přistupuje – ne v duchu Cixous, aby v sobě našla Novou Ženu<sup>17</sup> s vlastní sexualitou, ale pro naplnění tužeb svého muže.

Bess si vyčítá, že silou své modlitby, resp. sobeckou touhou mít Jana u sebe, zavinila jeho zranění. Skrze modlitbu žádá o boží pomoc, pomocí slov „zjevuje“ svá přání, touhy či obavy. Sílu slova zde lze pojednat jak z hlediska teologického, tedy slovo mající tvůrčí sílu skrze modlitbu, tak konstruktivistického (diskurs konstruuje realitu<sup>18</sup>), třebaže východiska obou interpretací jsou odlišná. Jazyk je prostředek pro umocnění našich myšlenek. „Slova jsou symboly nesoucí význam; označují, popisují i hodnotí nás a svět, v němž žijeme. ... Je to právě společný jazyk, co příslušníkům téže společnosti umožňuje komunikovat a vzájemně si rozumět, a tak spoluvytvářet společenský řád“ (Renzetti, Curran, 2003: 174). Společenstvím je Bess vychována k poslušnosti a pomoci druhým. Poněvadž prosila Boha o svoje vlastní blaho (tedy aby nebyla sama, ale se svým mužem), dopustila se v duchu hodnot svého společenství rouhání<sup>19</sup>, protože myslela jen na sebe. Nyní chce prostřednictvím modlitby svou (domnělou?) vinu napravit.

V této snaze se Bess rozhodne obětovat vlastní štěstí, tělesnou integritu a v konečném důsledku i život pro uzdravení svého muže Jana. Přeje si, aby byl opět zdravý a mohli pokračovat v započatém společném manželském životě. Její cesta za uzdravením Jana je zde pojata jako mysticko-spirituální koncept. Stěžejním tématem je ženské sebeobětování pro druhé. Ve své čisté a upřímné víře v Boha a v lásku Bess věří, že může život svého muže zachránit skrze naprosté odevzdání. Aby se tak stalo, musí její láska k Janovi projít velkou boží zkouškou, kterou Bess podstupuje, ačkoli tak koná proti souhlasu všech ostatních členů

---

<sup>16</sup> Srov. Cixous, [1975] 1995: 14.

<sup>17</sup> Srov. Cixous, [1975] 1995: 1.

<sup>18</sup> Skrze slova vyjadřujeme naše vnímání reality. Tím pro nás získávají slova určitý význam a na základě těchto významů pak vytváříme nový obraz reality. Na to upozorňuje např. Blanka Knotková-Čapková: při analýze textů autorek Mohanty a Spivak uvádí, že záleží na tom „kdo mluví a komu se naslouchá“ (Knotková-Čapková, 2007: online).

<sup>19</sup> Dle slov sv. Pavla v Listu Korintským – láska není domýšlivá a nehledá svůj prospěch (Bible, 1995: 1 K 13, 4–5). Ale Bess ve jménu lásky jednala ve svůj prospěch, a proto se nyní cítí odpovědná za to, co se Janovi stalo.

společenství a ačkoli na této cestě obětuje i svůj život. Ježíšova sebeoběť je zde zřetelným referenčním bodem.

## Bess – dívka čisté ‚dětské‘ víry

Příběh začíná rozhovorem Bess s Bohem. Postava Boha není ve scénáři vyjádřena, ale z textu je patrné, že s ním Bess mluví a že on jí odpovídá skrze její vlastní slova:

Bess: Jmenuje se Jan. Pracuje na ropné plošině.

Bůh-Hospodin: Já znám přece každého. Miluješ ho?

Bess: Ano. Jestli s tím souhlasíš, tak bych se za něj ráda provdala... Otče?

Bůh-Hospodin: Buď trpělivá, Bess McNeillová, buď trpělivá... Žehnám tvému sňatku s Janem, ... ale pod jednou podmínkou! Musíš získat souhlas kongregace. ... Chtěla jsi mi ještě něco?

Bess: Ne, alespoň ne teď... Ale ano, vlastně chtěla! Ráda bych ti poděkovala za průzračně blankytnou oblohu. Za to, že si můžu dlouze povídat s útesy, i za to, žeš obnažil celou pláž kolem místa, kde se vlny tříští o skalnaté výběžky... Dnes je tak krásně modrá obloha, že kdyby nebyl obzor tak daleko, klidně bych přes moře dohlédla až k Janovi... (Nielsen: 2).

O osudu hlavní hrdinky se čtenáři a čtenářky, resp. diváci a divačky, dozvídají postupně v průběhu celého příběhu. Hned z prologu (viz předchozí citace) je patrné, že Bess je hluboce věřící a svoji víru také silně niterně prožívá – mluví s Bohem, řeší s ním své problémy, touhy, žádá od něj coby od autority schválení svého chování. Stěžejní je pro ni řídit se božským řádem, který vnímá svým vlastním způsobem, nikoliv řádem společenským. Nejprve sice žije v souladu s tradičními křesťanskými zásadami, poslouchá Boha a také příkazy kongregace (bez jejího odsouhlasení by si nedovolila jednat na vlastní pěst), ale později se řídí pouze svým vnitřním řádem, aniž by reflektovala, nakolik porušuje řád společenský. Jsou-li tedy tyto dva řády v konfliktu, jedná Bess – podobně jako Ježíš v evangeliích – v duchu řádu božího, nikoliv podle „tradice otců“<sup>20</sup>. Tato cesta Bess posléze dovede k zavržení ze strany kongregace i k vlastní smrti.

Bess je poslušná, skromná, starostlivá. Aktivně se účastní obřadů v kostele a spolu s ostatními ženami mlčky naslouchá slovům pastora a ostatních mužů. Toto striktní rozdělení rolí v některých ortodoxních křesťanských společenstvích vyplývá z některých částí Písma, v Novém zákoně zejména z Pavlových epištol. Sexismus v Pavlových spisech je

---

<sup>20</sup> Bible, 1995: Mt 15, 2–6 nebo Mt 12, 8.

sice často v teologických kruzích diskutován<sup>21</sup>, v praxi je ale stále aplikován skrze podřadné postavení žen, které byly vyloučeny z vedoucích rolí (až ve dvacátém století bylo u některých protestantských církví ženám umožněno, aby se mohly stát farářkami). Renzetti a Curran přímo tvrdí, že ženy byly v rámci křesťanství (když se stalo státním náboženstvím) odkázány do postavení občanek druhé třídy (Renzetti, Curran, 2003: 436). Tyto zásady se předávají z generace na generaci, a proto jsou přijímány jako přirozené a neměnné. Autoritativní postavení mužů a tichý souhlas žen se v ortodoxních společenstvích berou jako samozřejmost. A jakékoli snahy o změnu jsou případně hned v zárodku jednoduše zavrženy skrze odvolání se na boží řád, tradici a poslušnost. Druhořadé postavení žen uvnitř církví se snaží revidovat feministická teologie, která nabízí alternativní interpretace Písma a snaží se umožnit ženám rovnocenné postavení s muži. Východiskem feministické teologie je nejvyšší oběť Krista, protože on spasil celý svět, muže i ženy; nevytvářel hierarchii – ta vznikla až později založením církve<sup>22</sup>.

Bess se snaží ve všem a ve všech hledat dobro. Nepoctivost, lež a zlo nemají v jejím životě místo – Bess nepřipouští, že by ostatní mohli být jiní než ona. Ačkoli nařčení Bess z naivity se může zdát oprávněné, ona prožívá svůj život vášnivě, jak by řekla Heyward, žije s odhodláním budovat boží království na zemi (Heyward, 1999: 123). Nemůžeme naplno prožít spiritualitu, která je Bohem, pokud nebudeme prožívat touhu po spravedlivé lásce, odpuštění, nenásilí a soucitu na světě. A nemůžeme tuto touhu naplno prožívat, nebudeme-li k tomu čerpat sílu od Boha (tamtéž: 36). Bess je, podle mého názoru, po celou dobu příběhu přičetná a je si dobře vědoma, co dělá i proč to dělá, ačkoli je její chování pro ostatní mnohdy nepochopitelné. Členové kongregace Bess nakonec odsoudí, protože se vymaní z jejich vlivu. Bess se rozhodne žít podle vlastních morálních hodnot, a to je pro společenství neakceptovatelné. Ztrácí poslušnou ovečku, a proto ji musí vyobcovat, aby svými „kacířskými“ myšlenkami neohrozila zbytek kongregace.

---

<sup>21</sup> Např. Opočenská upozorňuje, že se mnohé teoložky shodují na tom, že Pavel nechtěl umlčet ženy v křesťanských sborech, ale že v polovině 2. století „zasáhla ruka“ do jeho textu a byla vytvořena interpolace (vsuvka), která vědomě manipuluje s textem – výsledkem je absolutní zákaz řeči žen ve veřejném prostoru, který se spojil s určením muže (manžela) jako jediného učitele ženy; ženská činnost byla odsunuta na domácí půdu (Opočenská, 2008: 74).

<sup>22</sup> Směrování feministické teologie např. Opočenská (1995).

Bessin vztah k Bohu není postaven na strachu a povinnosti. Bůh je pro ni spíše milujícím otcem<sup>23</sup> a dobrým přítelem, kterého si váží, o kterém ví, že ji ochrání a nenechá ji ublížit, a proto ho respektuje, proto jej poslouchá. Z výše uvedené ukázky je patrné, že Bess přichází za Bohem plna očekávání, její modlitby ovšem nejsou ustrašené, ale radostné. Bess v jistém smyslu staví Boha před takzvaně hotovou věc – chce od něj pouze požehnání, že se rozhodla správně. Nekoná tedy v souladu s pravidly, která je nutno dodržovat, ale rozhoduje se čistě podle svého svědomí a rozumu v rámci možností, které má. Mnohé feministické teoložky říkají, že důležitější než mluvit o Bohu je naučit se mluvit k Bohu (existenciálně skrze přání, touhy, zápas)<sup>24</sup> (Opočenská, 1995: 13) – přesně toto Bess činí skrze celý svůj život: mluví k Bohu a naopak boží lásku zvěstuje skrze svůj život.

## Bess-manželka

Aby Bess získala souhlas kongregace k sňatku s Janem, promluvil za ni v kostele Dr. Richardson, protože v rodině Bess již nežil žádný příbuzný mužského pohlaví<sup>25</sup>. Po přednesení Bessiny prosby se ze strany místních mužů strhla vlna odporu: „William: Bess že se bude vdávat? Promiňte, že se ptám, ale nejsem si vědom toho, že by se nějaký muž z naší nebo z okolních kongregací kdykoli ucházel o ruku Bess McNeillové. ... Vždyť Bess ani neví, co všechno takové manželství obnáší. Nemá z toho rozum!“ (Nielsen: 3).

Na Bess se stereotypně nahlíží jako na ženu, která neví, co chce, nerozhoduje se podle rozumu a proto je nutné, aby ji mužští členové kongregace uchránili před okolním světem, protože sama to nedokáže<sup>26</sup>. Členy je vnímána sice jako milá, nicméně popletená dívka – s touto falešnou představou se musí hrdinka po celou dobu děje potýkat a dokazovat, že tomu tak není. Navíc je Bessino rozhodnutí vdát se velkým překvapením – bez jakéhokoli předchozího upozornění staví členy kongregace před hotovou věc, žádá odsouhlasení sňatku s cizincem. Bess se neomezuje na kontakty s ‚vyvolenými‘ – podobně jako Ježíš

---

<sup>23</sup> Bessino pojetí božství jako maskulinního obrazu není v celém textu nijak zpochybněno. Bess oslovuje Boha „otče“, a tudíž je čtenářstvu předkládána zcela tradiční představa Hospodina s „převládajícími archetypálně-maskulinními charakteristikami“ (Knotková-Čapková, 2008: 9), ačkoli božství je v křesťanství, příp. v judaismu, „představeno jako neviditelné“ (tamtéž).

<sup>24</sup> Heyward k tomu dodává: „věříme, že se musíme snažit zřetelně vyjádřit, co to (teologie – pozn. autorky) je, co zakoušíme, abychom naznačily a vyzdvihly přítomnost Boha zde a nyní a abychom žily a mluvily v Bohu, skrze Boha a z Boha – spíše než prostě o Bohu“ (Heyward citována in Opočenská, 1995: 13).

<sup>25</sup> Odkaz na Pavlovy spisy: „žene se nesluší mluvit ve shromáždění“ – srov. Bible, 1995: 1 K 14, 34–35.

<sup>26</sup> Další možná interpretace charakteru Bess je šílenství a hysterie. Vzhledem k rozsahu článku se však tímto tématem nebudu podrobněji zabývat.

neodmítl zavrženou samařskou ženu<sup>27</sup>, tak ani Bess se nebojí v síle své lásky přivést Jana mezi ostatní členy a členky kongregace, své chování neomezuje jen na vztahy uvnitř společenství. Toto její rozhodnutí je možné interpretovat v duchu všeobjímajícího (zde ovšem silně genderovaného) mesianismu.

Bess se nevzdává a ukazuje svoji odvahu a rozhodnost tím, že je schopna sama za sebe před shromážděním promluvit. Když se jí pastor ptá, co pro ni znamená manželství, odpovídá: „Dva lidi, které spojil Bůh“ (Nielsen: 4). Následuje otázka, zda dokáže přijmout odpovědnost nejen za svůj vlastní život, ale i za život dalšího člověka. A Bess bez váhání odpovídá: „Já vím, že to dokážu“ (Nielsen: 4). Odpověď je to sice dětsky prostá, ale zcela v souladu s Bessiným dosavadním životem – nebude na manželství sama, stojí při ní Bůh, který jí dal požehnání. V něm má oporu a skrze sílu lásky je odhodlaná starat se nejen o sebe, ale i o druhého. Sama za sebe se rozhoduje, již v tento okamžik o sobě nenechává rozhodovat jiné.

Ihned po obřadu, ještě před slavnostním přípitkem, chce Bess po Janovi, aby ji zbavil panenství, protože se chce stát ženou svého muže. Žádá o to však velmi netradičním způsobem a na ještě méně tradičním místě.

Jan: Co se děje? Bess, tohle jsou dámský záchodky... Tady nemám co dělat!

Bess: Udělej mi to. Hned!

Jan: Tady? Ale vždyť je to naše svatba...

Bess: No právě. Ukážeš mi, co mám dělat? (Nielsen: 10).

Sňatkem se vzdala své staré identity a přijala novou. Nestává se jen manželkou, ale i samostatnou osobností, která se vymaňuje ze stereotypů daného společenství. Jan je cizinec, sňatkem s Bess byl sice přijat mezi členy kongregace, dokonce má práva jako ostatní muži, přesto v komunitě působí jako rušivý prvek. Tím, že se Bess zbaví panenství, stává se ženou, odkládá starý život a začíná žít nový podle vlastních pravidel. Nejdůležitější pro ni již není kongregace, ale její manžel. Samotný sexuální akt přímo na svatbě je určitým iniciačním rituálem. Sex je významný po celou dobu jejich manželství – jde o odevzdání se jeden druhému, o přijetí toho druhého do vlastního života. Ze dvou se stává jedno.

Některé feministické teorie ovšem manželský sex interpretují jako ujařmení ženy právě proto, že je význam sexu v manželství společností zvýznamňován s ohledem na

---

<sup>27</sup> Bible, 1995: J 4, 7–42.



reprodukcí jako povinnost ženy<sup>28</sup>. Nicméně pro Bess je manželská sexualita spíše projevem svobody a sebevyjádření. Po celou dobu příběhu je Bessino chování, sebeoběť i osvobození se z vlivu společnosti spojováno se sexualitou. Z textu nevyplývá, že by měla hrdinka jinou možnost, jak dosáhnout svých cílů. Musí použít sama sebe, své tělo, jako prostředek, aby prokázala, že je celistvá osobnost, že je bytost, která dokáže sama jednat, myslet či se rozhodovat na základě citů; není dostačující, pokud změna není uskutečněna také fyzicky skrze tělo.

To, že se nechala zbavit panenství a na hostinu dorazila v zakrvácených šatech, přijali ostatní účastníci a účastnice svatby s pohoršením, protože sexualita v manželství je sice v pořádku, nicméně je záležitostí intimní, která má zůstat pouze uvnitř rodiny. Provozování sexu mimo manželství je hříšné a je na ně nahlíženo jako na něco, co odvádí člověka od duchovních hodnot a svádí ho k hříchu, k touze po vlastním těle a slasti. Jak uvádí Opočenská,

v dějinách kultury a náboženství se ženy tradičně spojovaly s tělem. Biologické procesy (menstruace, těhotenství, kojení) vedly k tomu, že ženy byly definovány jako „tělesnější“ než muži. Tělo se mylně pokládalo za nižší část lidství, náchylnou k hříchu. V důsledku toho ženy sdílely útoky tradiční nevě a nenávisti vůči tělu (Opočenská, 2008: 103).

Tento pohled se snaží rehabilitovat feministická teologie, která hledí nově na dimenzi lidské tělesnosti: „Tělo je třeba osvobodit z jeho špatné pověsti, lidskou sexualitu z hanby, citový život z trivializace, smrt a umírání ze studu a potlačování“ (tamtéž: 120).

Domnívám se, že Bess poznává sama sebe skrze Jana, skrze vztah k němu i fyzické spojení s ním. Poznává svou sexualitu a nalézá novou identitu. Jejich vztah není tradičně hierarchický, je podle mého názoru rovnocenný – oba dva odevzdávají ve vzájemné úctě sami sebe druhému. Bess na základě vztahu s Janem rozvíjí to, co Nussbaum (2000) nazývá „schopnostní přístup“. Jedná se o přístup z hlediska prostoru pro rozvinutí tzv. funkčních schopností, na jejichž základě můžeme nejen porovnávat kvalitu života konkrétní osoby či osob s kvalitou života ostatních, ale i aktivně sami utvářet svůj vlastní život jako plnohodnotná bytost (Nussbaum, 2000: 5). Bess je díky novému životu schopna rozvíjet své možnosti a „centrální lidské schopnosti“<sup>29</sup>, které by dle Nussbaum měly být zajištěny

---

<sup>28</sup> Srov. Sokolová, Věra. 2004. „Současné trendy feministického myšlení.“ In Lenka Formánková, Kristýna Rytířová (eds.). *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 205.

<sup>29</sup> Srov. Nussbaum, 2005: 68–69.

každému člověku. Jedná se zejména o zajištění tělesné integrity<sup>30</sup>, využívání smyslů, představivosti a myšlení<sup>31</sup>, možnost projevat své city<sup>32</sup> a prožívat vztahy<sup>33</sup>. Bess si prostor pro naplnění svých funkčních schopností vlastně vybojuje.

Jan postupně poznává intimitu Bessina vztahu s Bohem – Bůh je ten, s jehož pomocí se Bess rozhoduje, jak má nakládat se svým životem. Na rozdíl od ostatních z kongregace Jan nesnižuje její osobní rovinu víry. Jeden druhému si jsou oddáni. Jan např. čte Bessinu oblíbenou knihu *Lassie se vrací* a Bess na to reaguje: „Kdyby mě takhle někdo odvedl od tebe, taky bych se vrátila k tobě domů. Klidně až z druhého konce světa“ (Nielsen: 15). Naopak na jiném místě Jan říká Bess: „Tvoje přání je mi rozkazem“ (Nielsen: 20). Zde se Bess vyjadřuje zcela tradičně – stala se Janovou manželkou, a proto se o něj stará, neopustila by ho a je ochotna s ním snášet ‚dobré i zlé‘. Její cit k Janovi je jistě silný, na druhou stranu jedná tak, jak byla vychována – že má stát po boku svého muže. Tento apel na poslušnost vychází ze zásad kongregace, která se coby konzervativní křesťanská obec řídí tradicí Pavlových epištol<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Mít možnost volného pohybu z místa na místo; mít zajištěnu suverenitu svého tělesného prostoru, tj. jeho zabezpečení před narušením, včetně sexuálního narušení, před sexuálním zneužitím v dětském věku a před domácím násilím; mít možnost sexuálního uspokojení a volby v otázkách reprodukce (Knotková-Čapková, 2001: online).

<sup>31</sup> Moci používat své smysly, představivost, myšlení a rozum – a to ve ‚skutečně lidském‘ slova smyslu, tedy pomocí přiměřeného vzdělání, informujícího a kultivujícího, které zahrnuje gramotnost a základní matematický a vědecký výcvik, na něž ale není v žádném případě omezeno. Moci využívat představivosti a myšlení společně s prožíváním a činnostmi představující sebevyjádření – náboženské, literární, hudební atd., a to dle vlastní volby. Mít možnost využívat svého myšlení způsobem chráněným zárukami svobody vyjádření, s ohledem na projev politický i umělecký i svobody náboženského projevu. Mít možnost hledat konečný smysl života svým vlastním způsobem. Mít možnost zažít příjemné zkušenosti a vyvarovat se bolesti, která není nezbytná. (Knotková-Čapková, 2001: online).

<sup>32</sup> Mít možnost navazovat vztahy k věcem i lidem mimo sebe; milovat ty, kteří milují nás a pečují o nás, tesknit po nich v jejich nepřítomnosti; obecně řečeno – milovat, tesknit, prožívat touhu, vděčnost a ospravedlnitelný hněv. Citově se rozvíjet bez působení paralyzujícího strachu a úzkosti, traumatických událostí, zneužívání nebo přezírání (tato možnost znamená podporovat formy sdružování lidí, jež mohou působit jako ústřední faktory pro jejich vývoj) (Knotková-Čapková, 2001: online).

<sup>33</sup> Možnost žít s ostatními a ve směřování k nim, uznávat a projevovat zájem o ostatní lidské bytosti, účastnit se různých forem sociální interakce; být schopen vžít se do situace druhého a být v těchto situacích schopen soucítění; mít schopnost být spravedlivý i přátelský (Knotková-Čapková, 2001: online).

<sup>34</sup> „(Ž)eny svým mužům jako Pánu ... ženy mají být ve všem podřízeny svým mužům“ (Bible, 1995: Ef 5, 21– 24).

Po určité době se Jan musí vrátit zpět do práce.

Jan: Já se jednou budu muset vrátit, víš. Na plošinu. Do práce. Ale budu pryč jen pár tejdnu. Pak se ti zase vrátím.

Bess: Hmm... S tou tvou... věcičkou.

Jan: Jasně! Se svým ptákem! (Nielsen: 16).

Ačkoli se Bess snaží přijmout Janův odchod jako nutnost, smiřuje se s ním velmi komplikovaně. Ostatním namlouvá, že se Jan brzy vrátí domů a zcela opustí práci na ropné plošině, aby mohli být spolu. Když Jan odejde, alespoň si volají. Bess čeká dlouhé hodiny u telefonní budky, aby jeho telefonát nepromeškala. To v daném kontextu nepůsobí jako projev poslušnosti vůči manželovi a Bessiny nedostatečné emancipace, ale jako projev stesku, osamělosti a touhy být s milovanou osobou. Po telefonu se milují a prožívají, byť na dálku, nejintimnější chvíle svého manželství. Na Bessiny projevy oddanosti shlíží kongregace s nelibostí – Bess kvůli čekání na hovor přestala chodit do kostela a vymaňuje se z vlivu společenství, odmítá bezmyšlenkovitě poslouchat a prožívá svůj život dle vlastních rozhodnutí a tužeb.

Bess se cítí sama a utrápená, odloučení od Jana je pro ni příliš bolestné. Modlí se k Bohu: „Pomoz mi. Bože na nebesích, pomoz mi...“ (Nielsen: 26). „Dobrotivý Bože, pomoz mi naučit se trpělivému snášení, pomoz mi, abych se necítila tak bídne...“ (tamtéž: 29). Poté, co se dozví, že Janův spolupracovník Terry s ostatními neodcestoval na plošinu, protože se ještě před odjezdem zranil, prosí Boha, aby se Jan také vrátil domů: „Otče? Jsem tak nešťastná. Modlím se za to, aby se Jan vrátil domů. ... Ostatní mě nezajímají. Nezajímá mě vůbec nic. Já jen chci, aby se mi Jan vrátil. A snažně tě o to prosím!“ (tamtéž: 33). Síla modlitby a vyřčeného slova je v nábožensko-mystickém kontextu mocná! Jan se domů sice vrátí, ale s těžkým zraněním, upoutaný na lůžko, odkázaný na pomoc druhých. Může jen mluvit a vnímat dění v okolí.

Bess je nejprve šťastná, že Jan je zpět. Ale později si začne vyčítat, že chtěla svého muže jen pro sebe, a obviňuje se, že modlitbou způsobila jeho zranění. Ačkoli už Bess v tuto chvíli nehledí na obecně uznávaná pravidla kongregace, která určují, co je a co není hřích, zůstává jí její niterná víra. Na základě této víry dochází k přesvědčení, že její chování nebylo správné, že upřednostnila sama sebe před Janovým životem a svobodou, že její chování nebylo v souladu s všeobjímající boží láskou. Nyní tedy musí stát po boku svého manžela a pokorně snášet trápení. Nicméně Bess tuto svoji úlohu přijímá a nachází v péči o Jana nový

rozměr lásky. Není jí zatěžko starat se o něj, být mu nablízku a pomáhat mu. Bess se chová v souladu s tradiční úlohou ženy: „(Ženy – pozn. autorky) byly vyučovány tomu, aby respektovaly a zachovávaly ‚ctnosti‘ mírnosti, poslušnosti a odříkání. ... Ženy mají být živitelkami, pomocnicemi, podporovatelkami svých partnerů a dětí“ (Opočenská, 1995: 26). Na druhé straně ale tato síla ženské zkušenosti a ochota žen starat se o své blízké poukazuje na „vzájemnost, která nám dovoluje přijímat různé způsoby bytí. ... Je to proces, v němž se transcendence prosazuje uprostřed imanence“ (tamtéž: 29). Bess nechápe starání se o těžce zraněného manžela jako úkoru, v tomto smyslu tedy překračuje koncept erotické lásky a přechází k lásce ježíšovské (agapé).

## Bess – děvka nebo svěťice?

Když se Jan probere z bezvědomí, uvědomí si, že má ochrnuté celé tělo, že nebude schopen vést normální život a dát Bess vše, co jí tradičně v manželství náleží. Jan Bess stále miluje a je si vědom i její lásky k němu. Říká:

Koukni se na mě, Bess. Já už přece nejsem žádný chlap. Jsem mluvící hlava, co leží v posteli s obrovským bezvládným tělem, co potřebuje pomoci, i když se mu chce třeba jen srát. Do téhle věci by ses chtěla zamilovat? Do téhle hroudy masa, která tě nedokáže ani pohladit, obejmout nebo pomilovat? Ne, já jsem vyřízený, Bess. ... Myslím, že by sis měla začít užívat života. Víím moc dobře, že se nemůžeme nechat rozvést. Ale ty si přeci můžeš pořídit milence... (Nielsen: 45).

Janovo řešení stávající situace může být problematické a jeho interpretace sporná, nicméně na první pohled se zdá, že v sobě dokázal překonat majetnický vztah k své ženě<sup>35</sup> a dopřál jí – alespoň dle jeho uvažování – možnost žít plnohodnotným sexuálním životem. Jan se vztahuje k Bess skrze její sexualitu – chce jí dopřát milence, když on sám nemůže plnit manželské povinnosti, již ale nezohledňuje její citovou vazbu na něj, jejich partnerský vztah. Tento postoj souzní se stereotypem instrumentalizace žen – Bess jakoby existovala pouze skrze svoje tělo, nikoliv skrze svoji osobnost. I pokud interpretujeme Janovo chování co nejpozitivněji, nelze popřít, že vychází z poněkud omezeného myšlení.

---

<sup>35</sup> Bourdieu píše o nazírání na ženy jako na směnný předmět – „protože tato ekonomie směřuje k hromadění symbolického kapitálu (např. kapitálu cti – pozn. autorky), proměňuje hrubé materiály – ženy v první řadě, ale i všechny jiné ve své formě směnitelné předměty – v dary (a ne v produkty), nebo-li ve známky komunikace, jež jsou neodlučitelně i nástroji nadvlády“ (Bourdieu, 2000: 42).

Bess s Janovým návrhem nejprve nesouhlasí, ale nakonec v touze vyhovět Janovu přání, splnit jeho žádost a chovat se tak, aby byl šťastný, mu alespoň vypráví o fiktivních setkáních s cizími muži (není totiž schopna pohlavního styku s nikým jiným než s Janem). Shodou okolností se Janovi začne dařit lépe, což Bess pochopí jako znamení. Rozhodne se dát své tělo cizím mužům, ač to pro ni není potěšením, ale sebezapřením, skrze sex s nimi se miluje jedině s Janem. Je přesvědčena, že ji na tento způsob vykoupení Janova utrpení i vykoupení její vlastní domnělé viny navedl Bůh. Promiskuitní chování tedy vnímá jako oběť a věří, že tak Janovi zajistí uzdravení.

Bess: Můj nejdražší Bože, půjdu do pekla?

Bůh-Hospodin: Koho chceš vlastně zachránit? Sebe, nebo Jana?

Bess: Snažíš se mi říct, že bych se měla sama odsoudit a jít kvůli Janovi do pekla?

Bůh-Hospodin: Já ti jenom říkám, že ten, kdo miluje, se nemá čeho bát (Nielsen: 59).

O jejím chování se samozřejmě dozvedí členové kongregace; protože Bess tvrdí, že se takto chová proto, aby zachránila Jana, a rozhodně nehodlá ve svém konání přestat, je nakonec všemi zavržena a vyobcována<sup>36</sup>. Podle tradičního církevního učení je způsob života, který Bess zvolila, hříšný. Nikoho nenapadlo nahlížet na její chování jako na projev lásky. Naopak – odsoudili ji jako hříšnici, která propadla slasti, která není schopna ovládat chtíč svého těla<sup>37</sup> a místo hledání pomoci u Boha skrze modlitby na shromážděních se oddává smilstvu.

Bess zůstává se svým údělem a touhou zachránit život svého muže sama. Všichni ze společenství kromě Dodo, která do společenství ale nikdy tak úplně nepatřila, protože byla – stejně jako Jan – pouze přivdanou cizinkou, ji ztratili. K Janovi do nemocnice již nemůže Bess chodit, jakmile by za ním přišla, odvezli by ji do ústavu, protože Jan podepsal souhlas s její hospitalizací – nechal se přesvědčit (což není v kontextu příliš přesvědčivě motivováno), že Bess je nemocná a že jí jen takto může pomoci<sup>38</sup>. Nakonec se Bess neozývá ani Bůh, kterého žádá o pomoc. Nezbyvá jí nic jiného, než věřit, že její rozhodnutí bylo správné. Musí

---

<sup>36</sup> Autoritativní moc zůstává pevně v rukou dominantní skupiny (pozice těch, kteří mají moc, je neotřesitelná a jasně definovaná) (Heyward, 1999: 58).

<sup>37</sup> Podle Heyward postavila církev svou historii a doktrínu na základě neúplné pravdy, že naše těla musí být uchráněna před hříchem, smrtí a dalším utrpením. Podle Heyward je však pravda taková, že naše duše musí být chráněny našimi těly a skrze naše těla před hříchem. Patriarchální křesťanství se postupně změnilo v duchovní kult založený na „nižší“ tělesnosti. Hřích je tudíž spojován především s představou ženy (Heyward, 1999: 125).

<sup>38</sup> Domnívají se, že se u ní opět objevují psychické problémy; chtějí tak zabránit, aby se „prodávala“ cizím mužům. Jan zbaběle podlehne nátlaku Dodo a lékaře a souhlas s hospitalizací podepíše.

přijmout opuštění, strach a prázdnotu<sup>39</sup>. Musí přijmout i zavržení společností – opět odkaz na Ježíše. Doufá, že skrze oběť může pomoci Janovi k uzdravení. Sex s jinými na sebe Bess bere jako trest (za rouhání) i jako oběť. Je to do jisté míry i předkřesťanská praktika<sup>40</sup>, která se objevuje také v křesťanském kontextu – přinesení oběti Bohu, již ne hmotné oběti, ale oběti vnitřní, skrze sebezapření a půst apod. Zároveň zde zůstává aspekt pokory a sebeponížení, což lze opět interpretovat jako aluzi na Ježíše, který byl ukřižován s lotry a následně „sestoupil do pekel“, dle tradice v křesťanském vyznání víry. Až poté byl vzat na nebesa.

Heyward (1999) na téma opuštěnosti říká, že osamělost a odcizení jsou důsledky společenských konstruktů, které lze změnit. Existuje i jiná dimenze osamělosti – ta není důsledkem kapitalistické spirituality, ale odrazem prázdnoty v srdci Boha, již nelze zaplnit. Jediný způsob, jak se jí bránit, je akceptovat ji jako posvátné, zcela božské a zcela lidské místo, kterého se opatrně dotýkáme během zkušenosti, již sdílíme s ostatními a které říkáme život. Je to tajemný prázdňový bod uvnitř božského srdce a uvnitř nás samotných. Dokážeme ho vnímat jen v náznacích a je částečně tvořen našimi touhami a naším strachem, nazýváme ho Duchem svatým (Heyward, 1999: 22).

Ačkoli v textu hry není Janův postoj k celé věci a k chování Bess nijak reflektován, můžeme sledovat, že se jeho zdravotní stav pomalu zlepšuje. Je na diváctvu/čtenářstvu, aby si interpretovalo, proč dochází ke zlepšení – zda díky činům Bess (mystická interpretace), nebo zda se jedná pouze o přirozené uzdravování a Bess se tedy ničí a obětuje zbytečně (jedná se o sebeklam). Náhle však dojde v Janově stavu k rapidnímu zhoršení, zdá se, že umírá. Lékaři se nakonec rozhodnou pro náročnou operaci, u které není jisté, zda ji Jan přežije. Bess už sice ví, že Jan dal souhlas k její hospitalizaci, neustane však ve svém konání pro záchranu jeho života a i přes pochyby, zda ji Jan ještě miluje, rozhodne se znovu vydat na „výlet“. V pevném rozhodnutí pro sebeoběť si vybírá co nejsebeničivější možnost a vydává se na místo, kde jí hrozí znásilnění obzvláště surovým způsobem.

Bess je na lodi při sexuálních orgiích, kterých se na ní dopouštějí tamní muži, smrtelně zraněna. Přivezou ji do nemocnice a umírá v náruči Dodo. Bess říká Dodo: „Asi jsem to celý zpackala...“ (Nielsen: 71). A dále v blouznění volá manžela: „Jane? Jane! Já mám

---

<sup>39</sup> Dochází k totálnímu zavržení a popření sebe sama, což je opět možné interpretovat jako survival strategy (strategii přežití), ale i jako propad do šílenství a deprese.

<sup>40</sup> Předkřesťanská praktika ve smyslu přinášení obětí bohům se snahou dosáhnout svého cíle/žádosti/prosby. V křesťanství pak v duchu přinášení oběti skrze půst a odříkání, aby člověk nejen očistil sám sebe od hříchů, ale aby skrze případnou askezi očistil od hříchů i jiné a zajistil jim věčný život v Bohu.



hroznej strach. Všetchno je to špatně... Všetchno je špatně..." (tamtéž: 72). Bess umírá. Cítí se opuštěna Bohem – podobně jako byl sám umírající Kristus na kříži v hodině své smrti<sup>41</sup>. Neví, zda Janovi pomohla, zároveň si je vědoma, že svým chováním ztratila všechny své blízké. Byl to tedy jen sebeklam?

Bessina oběť je obětí lásky, ať už pramení z klamu, nebo z poznání. Bess pochybuje, zda její skutky byly opravdu správné, tak jak to po ní chtěl Bůh. Věřila ale, že je správné žít v lásce a pro lásku – a to vyžaduje oběti. Podle Heyward existuje jediný způsob, jak žít správně v Bohu, a to prožívat tuto nepoznanou touhu Boha po spravedlnosti, a tím ji personifikovat a zkonkretizovat (ačkoli její skutečnou hloubku pravděpodobně nepoznáme), toužit za Boha samotného, v Bohu, s Bohem a k obrazu božímu, ačkoli naše touhy zůstanou nenaplněny (Heyward, 1999: 22).

## Cesta lásky

Heyward říká: „Domnívám se, že Bůh je naše posvátná síla, kterou potřebujeme v zápase za vytvoření bližších vzájemných vztahů, které nás všechny (nejen pár vyvolených) opravňují k tomu žít životy plné spravedlnosti a odpuštění“ (Heyward, 1999: 56). Bess se nerozhodne pro záchranu Jana, protože by si myslela, že jako správná žena má prožít život v utrpení a oběti, ale protože se z lásky odevzdává do rukou božích. Na druhou stranu je nutné podotknout, že takto může jednat podvědomě, protože byla vychovávána v puritánské ortodoxní křesťanské obci. Její posedlost obětí, utrpením a smrtí, tak charakteristická pro ultraortodoxní charismatické sekty, je tu velmi patrná, její chování tím zapadá do tradičního rámce. I když je pro ni Bůh přítelem, stále pro ni zůstává autoritou, Bess se k němu vztahuje jako k otci, kterého má (na základě výchovy) ctít a poslouchat.

Otázka, zda je její jednání hříchem, reprezentuje spor mezi vírou dogmatickou a osvobozenou. Pohledem feministické teologie, jak uvádí Opočenská, je „hřích projevem neospravedlnitelného zájmu o sebe, svou vlastní moc a prestiž. ... Pravým opakem hříchu je láska, která je skutečnou normou lidské existence a jediným skutečným řešením základní lidské tísně. Je aktem zcela sebedávajícím. Vůbec nemyslí na vlastní zájmy, hledá jen dobro druhých“ (Opočenská, 1995: 21).

---

<sup>41</sup> Viz citát z Bible: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?“ (Bible, 1995: Mt 27, 46).

Bess se na první pohled rozhodla sama za sebe, v duchu mesianismu obětuje sama sebe pro svého manžela. Nicméně hra také nabízí interpretaci, že Ježíšova oběť, navzdory svému významu a hloubce, nesmí být brána jako argument pro to, aby se někdo obětoval pro druhé, pokud nechce či pokud nechápe možné dopady takového jednání. Příběh lze interpretovat i tak, že se Bess stala obětí manipulace<sup>42</sup> ze strany manžela, kterou neprohlédla. Taková interpretace by vedla k zcela jiné linii argumentace ve směru analýzy diskursivní moci a její internalizace. Tuto linii však ve svém textu nerozvíjím.

Na příkladu Bess bych ale nechtěla demonstrovat, že ženy mají zůstat pokornými a obětavými partnerkami, starajícími se o své muže a děti. Tento požadavek je kladen i na muže. Na nás všech je rozhodnutí, jak naložíme se svou svobodou a svým životem. Heyward tvrdí, že ‚my‘ máme sílu od Boha, ale ‚já‘ ji nemám. Nikdo z nás však není jednoduše ‚já‘. Na počátku všeho je vztah (Heyward, 1999: 69). Pokud se tedy někdo rozhodne obětovat v touze po lásce a totální odevzdanosti, je to jeho výsostné právo, které může přijmout jako plnohodnotné poslání svého života.

Hlavním poselstvím hry je, podle mého mínění, ježíšovská oběť čistého altruismu vedoucí až k fyzickému sebezničení, které ale není podstatné, protože spirituální bytí trvá a vítězí; dále také genderovaný ženský mesianismus v příběhu a jeho provázanost se sexualitou, kdy žena jakoby bez svého těla vůbec neexistovala. Oběť samotná je také realizována *skrze sexualitu*. Tyto motivy jsou zobrazeny na jinakosti Bess, kterou ostatní interpretují jako šílenství. Hrdinka přináší oběť za druhého člověka skrze vykoupení láskou. Autorka a autor jakoby si pohrávali s různými interpretacemi; nabízejí i možný obraz oběti – oběti, která se projevuje jako mystická posedlost, skrze niž pak člověk, resp. hrdinka příběhu, přestává reflektovat svůj život, touhy a potřeby a zcela se odevzdává poslání oběti. Hra nabízí mnoho možných rovin čtení a je zajímavá právě touto pluralitou. Samotný text nevnucuje žádný výklad hry jako jediný správný, ale zachovává multidimenzionalitu interpretací, které nejsou jednoznačné.

---

<sup>42</sup> Jan je upoutaný na lůžku a nemůže se hýbat. Tím, co po ní chce, jí vlastně (záměrně?) ubližuje, musí si být vědom toho, že ho Bess miluje a nevěra je pro ni naprosto nepřijatelná.

## Bibliografie

### Primární literatura:

Nielsen, Vivian. s. d. *Prolomit vlny*. Divadelní scénář. Překlad: Pavel Peč.

### Sekundární literatura:

Berger, Peter L., Thomas Luckmann. 1999. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii věděni*. Brno: CDK.

*Bible*. 1995. Praha: Česká biblická společnost.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Cixous, Hélène. [1975] 1995. „Smích Medúzy“. In *Aspekt* (2-3): 12–19.

Gilligan, Carol. 2001. *Jiným hlasem*. Praha: Portál.

Heyward, Carter. 1999. *Saving Jesus*. Minneapolis: Fortress Press.

Knotková-Čapková, Blanka. 2001. „M. C. Nussbaum, Women and Human Development. The Capabilities Approach“. *Reflexe* 22. [online]. [cit. 30. listopadu 2010]. Dostupné z: <<http://www.reflexe.cz/m-c-nussbaum-women-and-human-development-the-capabilities-approach/>>.

Knotková-Čapková, Blanka. 2007. „Marginalizace, reprezentace a identita podrobených v kontextu současné indické společnosti“. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum 2* [online]. [cit. 30. listopadu 2010]. Dostupné z. <<http://www.genderonline.cz/view.php?cislocclanku=2007072805>>.

Knotková-Čapková, Blanka. 2008. „Úvod: K genderové analýze náboženství“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha: Paseka, s. 5–15.

Millett, Kate. 1998. „Sexuální politika“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 69–88.

Nussbaum, Martha C. 2000. *Women and Human Development*. Cambridge: Cambridge University Press.

Opočenská, Jana. 1995. *Zpovzdálí se dívaly také ženy*. Praha: Kalich.

Opočenská, Jana. 2008. „Křesťanství“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha: Paseka, s. 68–109.

Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Tydlitátová, Věra. 2008. „Judaismus“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha: Paseka, s. 17–67.

## Resumé

*The article analyzes the character of Bess in the script of Lars von Trier and Vivian Nielsen's drama Breaking the Waves. The portrayal of Bess' behavior, life, and relationships to her husband, the church and God are interpreted from the perspective of feminist theology as introduced by Isabel Carter Heyward. The main message of the play is the parallel to Jesus' sacrifice of pure altruism leading towards physical self-destruction; other possible interpretations offered in the article are the images of self-sacrifice as a type of mystical obsession or as a type of internalized manipulation conveyed by means of discursive power.*

Keywords: faith, self-sacrifice, power, freedom, Lars von Trier, Vivian Nielsen.

Klíčová slova: náboženství, sebeoběť, moc, svoboda, Lars von Trier, Vivian Nielsen.

# PROFESIONÁLNÍ ŽENA VLADIMÍRA PÁRALA

## Nejznámější ženská hrdinka Páralovy černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky

Lenka Krátká

### Místo úvodu odpověď na otázku, proč jsou knihy Vladimíra Párala dobrým materiálem pro feministickou literární kritiku

Tvorba Vladimíra Párala, dříve velmi populární, je dnes již poněkud zapomenuta a svým čtenářům a čtenářkám se připomíná nejčastěji při reprízách filmů natočených podle Páralových knih, mladší generaci pak při maturitní zkoušce<sup>1</sup>. Je vůbec smysluplné věnovat se analýze takové tvorby? Domnívám se, že ano. Pomineme-li skutečnost, že následující text je koncipován především jako ukázka literární analýzy vedené z pozic feminismu, jsou zde přinejmenším další dva dobré důvody, proč se Páralovou tvorbou zabývat. 1) Jestliže jsou některá Páralova díla probírána v rámci středoškolské výuky českého jazyka, stávají se součástí literárního kánonu, tedy souboru děl, která, jak uvádí Pam Morris<sup>2</sup> ([1993] 2000), jsou prostřednictvím výchovy a vzdělávání vnímána jako *cosi*, co má vysokou a nezpochybnitelnou uměleckou hodnotu. Proto je vhodné a důležité analyzovat takovéto kanonické texty z pozic feminismu, rozkrývat jimi reprezentované a reprodukované genderové vztahy<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Podle sdělení Mgr. Bibiany Šimonové, která vyučuje český jazyk na Gymnáziu Budějovická, Praha 4 (e-mail z 16. 5. 2010), je tvorba Vladimíra Párala součástí tématu „Literatura od roku 1945 do konce 60. let“.

<sup>2</sup> Kniha Pam Morris *Literatura a feminismus* ([1993] 2000) je stěžejním teoretickým textem v oblasti feministické literární analýzy; v této práci bude využita v případech potřeby doplnění či rozšíření jiných teoretických konceptů.

<sup>3</sup> V nedávné době se o analýzu vedenou z feministických pozic pokusila Jana Zušicová (2008–2009), jejíž práce je dále citována. Pokud jde o další odborné texty vztahující se k románu *Profesionální žena*, případně k obecným rysům relevantní Páralovy tvorby, je vhodné zde zmínit dobovou analýzu románu od Vladimíra Dostála (Dostál, Vladimír. 1972. „Dvoupatrový kýč aneb paradox parodie a procitnutí z pohádky“. *Tvorba* (7, 8): 8–9, 8), analýzu typologie románových postav od Blanky Kostřicové (Kostřicová, Blanka. 1987. „K typologii postav Bohumila Hrabala a Vladimíra Párala“. In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica* (55). *Studia Bohemica* (IV). Olomouc: Univerzita Palackého, s. 69–73), tematizaci intertextuality od Aleny Zachové (Zachová, Alena. 1997. „Intertextualita v románech Vladimíra Párala“. In *Česká literatura* 45 (5): 487–503) a dva texty Lubomíra Machaly (Machala, Lubomír. 2000. *Česká próza pod normalizačními tlaky*. Brno: Akademické nakladatelství CERM. Machala, Lubomír. 2004. „Modifikace a rozmělnění páralovského modelu životních



2) Páralovu tvorbu, vzhledem k její velké popularitě<sup>4</sup> v období do roku 1989, můžeme do určité míry považovat za „obraz doby“, protože autor jednak musel vyhovět podmínkám cenzury praktikované v totalitním Československu, a jednak musel svými knihami čtenáře a čtenářky zaujmout<sup>5</sup>. Z tohoto úhlu pohledu je pak možné do určité míry tvrdit, že jak jsou genderové vztahy zobrazeny v knížkách, tak byly (mohly být) zažívány ve skutečnosti<sup>6</sup>.

Z rozsáhlé Páralovy tvorby jsem pro účely této analýzy výběr děl omezila na první tvůrčí období, tzv. černou pentalogii<sup>7</sup>, která si získala pozornost a zájem čtenářské i kritické obce<sup>8</sup> především svým vypravěčským stylem a zpracovávanými tématy. Jedná se o příběhy jedinců, kteří se pohybují v zmechanizovaném světě, v soustředných kruzích prázdnoty a životního stereotypu, kteří propadli konzumu své doby. Čteme-li černou pentalogii dnes, v některých okamžicích nacházíme až zarážející podobnost konzumní společnosti dneška s konzumerismem socialistické společnosti, jak o něm píše Páral<sup>9</sup>.

Pro analýzu jsem si vybrala poslední dílo pentalogie, román *Profesionální žena*. Jeho jednoduchá dějová linka (strastiplná cesta hlavní hrdinky Soni za naplněním svého snu, kterým je šťastný a spokojený život po boku muže) dobře poslouží jako názorná ukázka využívání genderových stereotypů v literatuře. Pravděpodobně proto, že tento román byl

---

stereotypů“. In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica* (84). *Studia Bohemica* (IX). Olomouc: Univerzita Palackého, s. 187–197).

<sup>4</sup> Popularitu zde odvozuji z počtu vydání a výtisků jednotlivých děl: v případě tzv. černé pentalogie (viz dále) do roku 1989 vyšly všechny romány ve čtyřech vydáních (dle údajů v online katalogu Národní knihovny), v nákladech 20–60 tisíc výtisků (odhad provedený na základě 4 knih); každý z románů pentalogie byl navíc v období do roku 1989 přeložen do jazyka některé země Východního bloku (nejčastěji polština a maďarština).

<sup>5</sup> Podobně uvádí Libora Oates-Indruchová, že „diskuse o diskurzech a ideologiích období před rokem 1989 je reprezentativnější, pokud se vztahuje k bestsellerům“ (Oates-Indruchová, 2002: 14), jelikož jejich popularita poukazuje na souznění s velkým počtem čtenářů a čtenářek. Zároveň však, dodává Oates-Indruchová, jsou takové texty v souladu s oficiální ideologií, protože pouze texty, „které byly předmětem mnohvrstevnaté cenzury“ (tamtéž: 14), mohly být publikovány.

<sup>6</sup> K problematice vztahu mezi literárním dílem a žitou realitou blíže v teoretické části textu.

<sup>7</sup> Toto označení poprvé použil Josef Škvorecký v exilovém časopise *Listy* č. 1/1975 (Škvorecký, 1999). V *Listech* č. 7/1977 pak Škvorecký upozorňuje na souvislost „černé“ řady „s kriticko-reformním údobím politiky 60. let ... (a „bílé“ řady – pozn. autorky) s obdobím normalizace, s jejím viděním podle předpisu Kulturního oddělení ÚV KSČ“ (Škvorecký, 1999: 331).

<sup>8</sup> Toto mé hodnocení vychází především z článku Milana Schindlera (2006) v týdeníku *Reflex* a z doslovu Miloše Pohorského (1990) v knize *Milenci a vrazi*.

<sup>9</sup> Nejedná se zde však o přímou paralelu, ačkoliv v obou případech je možné vnímat konzumerismus v pojetí Ericha Fromma, tedy jako „útěk od svobody“, jako jednu z forem útěku od vlastního já. Mechanismy konzumu přitom žádají, „aby člověk konzumoval stále více, protože dřívější konzumace brzy ztrácí svůj uspokojující charakter“ (Fromm, 2001: 43). Motivace ke konzumerismu v dnešní době a v době předlistopadové jsou však principiálně odlišné a je třeba je vždy vztahovat k danému společensko-politickému kontextu. Zatímco v období totality byla svoboda nedosažitelná díky přímé politické represii, v době tržního hospodářství je možnost/nemožnost dosahování svobody komplikovanější, závislá na odolnosti vůči mediální a reklamní kampani i dalších sociálních okolnostech, je to „jen“ možnost.

vydán na počátku období tzv. normalizace (1971)<sup>10</sup>, již tak silně neakcentuje téma socialistického konzumerismu a životního stereotypu. Na rozdíl od jiných děl pentalogie však pro analýzu z hlediska genderu nabízí jeden zajímavý naratologický moment: příběh je z převážné části vyprávěn v er formě<sup>11</sup>, ale hlavní hrdinka Soňa se vyjadřuje v ich formě, respektive autor-muž vypráví v ich formě příběh hrdinky-ženy. Pokusím se proto také zhodnotit, zda vůbec, případně jakým způsobem, se liší pohled muže-autora reprezentovaný chováním postav a dějem románu a pohled muže-autora, jak je reprezentován prostřednictvím hlavní ženské postavy (jak žena vnímá sebe, jak muže).

## Teoretická východiska

Jako základní teoretické východisko pro analýzu použiji koncept interpelace, který je vhodný pro identifikaci textem preferovaných hodnot, tedy i k odkrývání genderových stereotypů. Morris ([1993] 2000) definuje interpelaci jako proces, pomocí kterého text vymezuje čtenářům a čtenářkám určitý jazykový prostor, v němž se mají pohybovat. Při vstupu do tohoto prostoru pak přijímají postoje, stanoviska a hodnoty textem vymezené. V mainstreamové literatuře jsou pomocí procesu interpelace ženy-čtenářky nejčastěji vedeny k tomu, aby se ztotožňovaly s mužským úhlem pohledu. Morris ([1993] 2000) zde odkazuje na Judith Fetterley (1991), která dokládá, že literatura není apolitická v tom smyslu, že by reprezentovala univerzální pravdy, ale že prostřednictvím děl literárního kánonu je žena žádána, „aby se identifikovala s jástvím, které definuje sebe sama v protikladu k ní; je od ní požadováno, aby se identifikovala proti sobě“ (Fetterley, 1991: 493). K podobným závěrům dochází také Jonathan Culler (1991), když hovoří o problematice ženského čtení: jelikož je čtení sociálně naučená aktivita, je jako všechny sociálně zakotvené aktivity genderově strukturována a ovlivňována. Proto ženy často bývají „vedeny k tomu, aby se identifikovaly s mužskými postavami, proti svým vlastním zájmům jako žen“ (Culler, 1991: 514).

---

<sup>10</sup> Termín, který zavedla komunistická garnitura; označuje období po potlačení obrodného procesu v roce 1968, především počáteční roky tohoto období. Termín normalizace se dnes používá ve spojení takzvaná normalizace či uvedený v uvozovkách, což upozorňuje, že v praxi se jednalo o návrat nenormálních podmínek života: především obnovení monopolu komunistické moci, zlikvidování všech forem občanské společnosti, zatlačení obyvatelstva do soukromé sféry výměnou za jistou míru životní úrovně a sociálních jistot.

<sup>11</sup> Literárněvědní termíny ich forma a er forma pocházejí z německého jazyka (ich – já, er – on); označují způsob vyprávění (v 1. osobě nebo ve 3. osobě). Er forma je tedy generickým maskulinem pro vyprávění v 3. osobě rodu ženského i mužského. Vzhledem k tomu, že se jedná o zavedené a běžně užívané koncepty literární vědy, používám v textu výraz er forma, ačkoliv v případě této analýzy se jedná o sie formu (sie – ona).

S ohledem na nutnost vyvarovat se zjednodušení, které by vytvářelo „mýtus žen jakožto věčně pasivních obětí všeobecného a nezměnitelného útlaku mužů“ (Morris, [1993] 2000: 14), se pokusím v následující analýze zároveň odhalit některé možnosti alternativního hledání významu textu. Zde navazuji na koncepci Anette Kolodny (1991), která vychází z teze, že literatura i čtení jsou sociální instituce (srov. koncepci Cullera výše) a jako takové mohou být obměňovány a vyjasňovány; tímto způsobem je pak možné získat nekonečné variace stejného textu.

Při analýze vedené z feministických pozic by jedním z hlavních témat měla být také analýza genderových mocenských vztahů. Pro zpracování této analytické části využiji teoretický přístup Judith Lowder Newton (1991), která rozlišuje moc a vliv žen. Na základě analýzy literatury především 19. století Newton rozlišuje vliv jako schopnost přesvědčit o něčem na straně jedné, a aktivně vykonávanou moc (obzvláště ve veřejné sféře) na straně druhé. Ženy podle Newton mohou využívat vliv za předpokladu, že se vzdají touhy po moci a kontrole. Ženám je tedy připisován vliv nepozorovaný, ale často velmi silný, nikolivv moc jako taková. Bude zajímavé sledovat, kterou kategorií moci (či vlivu) hlavní hrdinka románu disponuje, jak ji dokáže či nedokáže využít.

Na své nejzákladnější úrovni se následující analýza opírá o východiska Simone de Beauvoir ([1949] 1966), která za jednu ze základních kategorií myšlení považuje kategorii druhé/druhého. Odkazuje přitom na Hegelovo tvrzení, že subjekt se snaží „klást sebe jako to, co je podstatné, a ostatní jako nepodstatné, jako objekt“ (de Beauvoir, [1949] 1966: 12). Žena je tedy „nepodstatná vzhledem k podstatnému, (o)n je Subjekt, on je Absolutno: ona je to Druhé“ (tamtéž: 10). Ona je to, co on si vytvoří k obrazu svému, jak uvidíme dále.

Neméně důležitým feministickým teoretickým východiskem této práce bude přístup Janice Radway ([1984] 2008). Ačkoliv se její text zabývá výlučně ženami-čtenářkami romancí, považuji jej za přínosný i pro svoji analýzu, protože se vztahuje k populární<sup>12</sup> literatuře, k níž Páralovy knížky přinejmenším v období do roku 1989 rozhodně patřily. V souvislosti s vnímáním literatury v jejím širším sociálním kontextu je důležité zjištění Radway, že ženám, s nimiž hovořila, „prostý akt vzít do ruky knihu ... umožňuje čelit určitým tlakům a napětím, které provází jejich dennodenní koloběh činností“ (Radway, [1984] 2008: 172). Tomuto účelu mohla sloužit i beletristická literatura totalitního období, zejména pokud si

---

<sup>12</sup> Adjektivum populární zde vnímám především ve významu masovosti.

uvědomíme (úspěšnou) snahu režimu o zatlačení obyvatelstva do soukromé sféry, které probíhalo především od období tzv. normalizace (viz výše).

Vedle uvedených teoretických přístupů bude analýza vedena také metodami zkoumání literatury, jak je zpracovali René Wellek a Austin Warren ([1949] 1996). V části věnované románu upozorňují na to, že literatura musí mít „patrný vztah k životu“<sup>13</sup> (Wellek, Warren, [1949] 1996: 301), který může nabývat různé podoby – může být zveličen, zkarikován, vystaven polemicky, ale vždy „jde o specifický účelný výběr ze života“ (tamtéž: 302). Ve vztahu k analyzovanému románu je důležitý jejich důraz na různé narativní formy, přičemž pro vyprávění v první osobě je důležité nezaměňovat vypravěče (v našem případě vypravěčku) s autorem či autorkou. Cílem této narativní strategie je buďto snaha, „aby se vypravěč jevil méně ostře a ‚reálně‘ než jiné postavy“ (tamtéž: 316), nebo tato forma vyprávění umožňuje lépe se ztotožnit s hlavní postavou příběhu. Romanopisec však může také „vyprávět příběh, aniž by tvrdil, že byl svědkem či účastníkem toho, co vypráví. Může psát ve třetí osobě, jako ‚vševědoucí autor‘“ (tamtéž: 317).

Výše uvedené koncepty se vztahují k vnitřnímu zkoumání literatury; považuji však za vhodné podívat se blíže také na téma vztahu literatury (zde konkrétního literárního díla) a společnosti, což je jedna z možností vnějšího zkoumání literatury podle Welleka a Warrena ([1949] 1996). Zde je v první řadě nutné vztáhnout literární dílo k podmínkám a kontextu jeho vzniku. Kromě sledování různých interpelačních strategií se proto (s ohledem na rozsah práce) alespoň okrajově dotknu problematiky toho, jak se Páral vypořádává s nutností konformity vůči vládnoucí ideologii a komunistické cenzuře na straně jedné a snahou o vytvoření textu přitažlivého pro nejširší vrstvy čtenářstva na straně druhé.

Problematiku vnějšího zkoumání literatury je dále potřeba rozšířit o feministické hledisko; zde využiji koncepci Susan Lanser. Lanser (1991) vychází z teorie Gérarda Genetta o mnohonásobných (diegetických) úrovních textu, kdy „jeden narativ může zahrnovat nebo generovat (narativ – pozn. autorky) jiný“ (Lanser, 1991: 619). Genette (citován in Lanser, 1991) z pozice vypravěče/ky rozlišuje heterodiegetického vypravěče, jenž není součástí příběhu, a vypravěče homodiegetického, který se příběhu účastní. Další rozlišení je podle komunikačních úrovní: extradiegetická – dle Genetta nejvyšší, stejná komunikační úroveň se čtenáři a čtenářkami příběhu, intradiegetická (vyprávění vložené do nadřazeného vyprávění)

---

<sup>13</sup> Tento vztah jsem částečně tematizovala v úvodu (možnost vnímat román jako ‚obraz doby‘ či jako obraz pokřivených vztahů ve společnosti, nutnost vyhovět totalitní cenzuře atd.).

a metadiegetická<sup>14</sup> – na úrovni intradiegetické (a metadiegetické) se vypravěči/vypravěčky obvykle mohou obracet pouze k ‚vyprávěným‘ postavám „vepsaným v rámci textu“ (tamtéž). Podle Lanser (1991) jsou tyto kategorie využitelné pouze pro analýzu vztahů mezi částmi textu, protože nezvažují externí a kontextuální souvislosti. Proto Lanser navrhuje rozšířit uvedené naratologické úrovně o rozlišení mezi veřejným a soukromým narativem, tedy o rozlišení mezi vyprávěním pro externí čtenářstvo a pro explicitně konstruovaného čtenáře či čtenářku, kteří existují „pouze v rámci textuálního světa“ (tamtéž: 620). Podívejme se nyní s pomocí uvedených teoretických pozic na zápletku příběhu ‚profesionální ženy‘.

## **Genderové stereotypy (racionální, aktivní muži vs. emotivní, pasivní žena)**

Vyprávění začíná u Zikmunda Holého (49 let), který zde zastupuje cosi jako ‚buržoazní‘ princip v intencích socialistického hospodářství. Holý je dobře situovaný inženýr, který žije v přepychu, potrpí si jen na nejkvalitnější zboží, bydlí ve vile, kde veškerou práci a servis zajišťují manželé Zahnovi, celoročně si najímá pokoj v hotelu, má stálé zaměstnání, ale s velmi nepravidelnou pracovní dobou, disponuje nebývale vysokými příjmy díky patentům, na nichž se kdysi podílel; hlavní náplní jeho života je zábava, užívání si a získávání (lov) žen pro vlastní potěchu. Holý si hlavní hrdinku Soňu vyhlédl jako svoji další partnerku (spíše kořist) a je to on, kdo nám hlavní postavu románu představuje. Začne podrobným líčením její krásy a dále Soňu charakterizuje takto:

... dcerka skvělého chirurga a samorostlého estéta, který si tady po úspěšné pražské praxi postavil vilu jako hrad a jak vesnický šlechtic svou dceru groteskně vychoval jen pro manželství, leč zemřel příliš brzo, vila přeměněna na zubní středisko a sirotek Sonička převzata jako děvečka pro všechno, teď vděčná Volrábovým za postel v kuchyni Hubertusu, ač nestydatě vykořisťována těmi dvěma čipernými tlustochy. Tahle poděkuje se sepjatýma rukama a vkleče. ... Stvořená pro jemného znalce. Udělá pomyšlení. Malá holčička na hraní. Když bude hodná, dostane punčochy a bude si smět zahrát hodinku na klavír. Když bude zlobit, bude bita (Páral, 1974: 11).

---

<sup>14</sup> Nejtradičnější je heterodiegetický extradiegetický vypravěč/ka – není situován uvnitř vyprávění a neúčastní se příběhu (v podstatě *ex forma* vyprávění). Opakem je pak homodiegetický intradiegetický vypravěč/ka, jehož vyprávění je vloženo do nadřazeného vyprávění a navíc je vypravěč/ka sám součástí příběhu.

Jakoby po vzoru předválečných romantických klišovitých příběhů<sup>15</sup> se zde objevuje buržoazní dcerka, ze které se vinou osudu stává „děvečka pro všechno“, vydaná na milost a nemilost svým ‚vykořisťovatelům‘, ale přesto vděčná. Kromě krásy jsou právě poslušnost a poddajnost těmi kvalitami, kvůli nimž si Soňu Holý vyhlédl. Bude ji mít jako „holčičku na hraní“, jako krásnou hračku, kterou bude snadné ovládat; ovládat drobnými dárky či pozornostmi, ale i násilím. A nejenom to. Jestliže se Holý označuje za „jemného znalce“, pak bití Soni („když bude zlobit, bude bita“) přesahuje explicitní rovinu aplikace hrubého násilí, ale evokuje bití jako formu sexuálního potěšení (zde pouze pro muže). Této interpretaci odpovídají i některé použité výrazové prostředky („punčochy“ jako erotický fetiš, „udělá pomyslení“ jako výraz sadistické i erotické dominance).

Další hlavní mužská postava, mladý inženýr Jakub Jágr (25 let), představuje zástupce ‚intelligence‘; nejedná se však o vysokoškoláka, který je plně oddán své práci, jako tomu bývá v Páralových románech ze 70. a 80. let, ale o muže z dobře situované rodiny, který ve svém zaměstnání příliš nevyniká. Stejně jako Holý, i Jágr chce Soňu získat kvůli její kráse, také on ji vnímá jako objekt, který bude muset přeměnit k obrazu svému:

... co je Kamiliných všech 455 bodů dohromady proti jednomu zářivému 100!!! Soniny krásy (Páral, 1974: 16).

... JE skvělá, ale nutno zbavit ji těch ponížených návyků servírky a služky, smát se na každého, kdo si koupí malé pivo za devadesát halířů, a zdarma laškovat se závozníky, choť inženýra Jakuba Jágra musí být reprezentační a FORMÁT, převychovat Soňu k tomuto cíli znamená destruovat ji až na molekuly, z nich pak vybudovat novou osobnost (tamtéž: 20; zvýraznění v originále).

Je zde ještě třetí muž, v první části románu muž nejdůležitější – mladý dělník Ruda Mach, představitel ‚dělnické třídy‘. Je velmi úspěšný ve svém povolání, je „vyučený izolátér a perfektní fachman“ (Páral, 1974: 27), což mu přináší uspokojení z práce, dostatek finančních prostředků, ale také značnou svobodu pohybu (když se nudí na jednom místě, snadno díky své odbornosti a zručnosti najde zaměstnání jinde). Není typickým kladným hrdinou, který by tvořil protipól charakterů Holého či Jágra; středem jeho zájmu je Mach

---

<sup>15</sup> Román *Profesionální žena* bývá charakterizován jako parodie na dobrodružnou a romantickou brakovou literaturu (Machala, 1994: online).



sám a jeho potřeby – dostatečné množství jídla (hlavně masa), posezení v hospodě a především erotické a sexuální potřeby<sup>16</sup>:

... štípl vrátnou do mohutného zadku, a ještě než přestala poděšeně vřískat, štípl na louce mladistvou laborantku do meruňkového zadečku a vpředu jí trochu pomuchlal příliš volný bílý plášť, ... v laboratoři znovu pomuchlal mladistvou laborantku a poslal si ji pro půl kila krvavé tlačanky (Páral, 1974: 26).

Holý, Jágr i Mach jsou si jisti sami sebou a tím, že dívku, kterou chtějí, tedy i Soňu, vždy dostanou. Rozdílné jsou jen prostředky, které použijí: Holý peníze a násilí, Jágr status manželky, dobré zázemí a postavení ve společnosti, Mach své tělo, mužnost a skutečnost, že to se ženami „umí“.

Příběh zde nabízí zcela tradiční rozdělení genderových rolí v systému binárních opozic. Na jedné straně pasivní, ale poslušná a krásná žena, která čeká, až ji někdo „vysvobodí“ z neradostného života: „... já sama nemám vůbec nic... jen víru mám, že přijde jednou princ a odsud si mne odvede“ (Páral, 1974: 36). A na druhé straně racionální, aktivní muži. Soňa je „ta Druhá“ (viz de Beauvoir výše). Platí tato binární opozice také v té části děje, v níž je Soňa vypravěčkou příběhu? Objektivizuje také ona sama sebe, nebo je schopná „klást sebe jako to, co je podstatné“? (de Beauvoir, [1949] 1966: 12).

## Objektivizace ženy

Tam, kde Soňa mluví sama o sobě, se její sebehodnocení příliš neliší od toho, jak ji vnímají muži v jejím okolí – nejvíce si cení své krásy a v podstatě se s mužskými stanovisky shoduje i pokud jde o poslušnost:

Co může dělat holka, kterou tatínek, nedokončené gymnasium a studentské lásky za sedmnáct let nenaučili nic než pár francouzských, ruských a latinských slovíček, zpívat, tančit a hrát na klavír a na harfu, lehké sýrové pečivo k vínu a jezdit na koni, Ovidia a Annu Kareninu, hedvábím vyšívat kanavu vypjatou na bubínku a líbání jazykem, leštit staré stříbro a aranžovat květiny, zastavit krvácení z nosu a uvítat hosty v předsíni, vyměnit gramofonovou desku nebo dětskou plenku,  $E = m \cdot C^2$  a žehlit pánské košile, roznožku přes kozu napříč i nadél, hybné síly dějin, učit děti mluvit, chovat se dle potřeby trpělivě nebo povzbudivě, ošetřovat nemocného, hezky se usmívat a poslouchat muže? (Páral, 1974: 37).

---

<sup>16</sup> Autor se tím, že Macha nevykresluje jako jednoznačně kladného hrdinu dělnického původu, ale jako sobeckého, sebestředného a poměrně primitivního mladíka, vyhýbá jednoduchým klišé literárního socialistického realismu.

Úryvek je z té části textu, kde Soňa hovoří v ich formě; přesto ji autor nechá, aby se hodnotila ve třetí osobě, hovořila o sobě jako o někom cizím, o „holce“ s minulostí slečinky vychované v buržoazních kruzích. Využití ich formy zde (ani v jiných částech románu) nenabízí žádný prostor pro sebevědomé sebepojetí, spíše jen dále umocňuje podřízenost a objektivizaci hlavní hrdinky. To lze dobře ilustrovat na Soninu životním krédu, že být pro muže „ženou se vším všudy“ (Páral, 1974: 311) a sloužit mu, je „má práce a mé povolání“ (v textu se několikrát opakuje). Pokud by autor změnil naratologické hledisko a napsal, že „být mu ženou se vším všudy je její práce a povolání“, naléhavost sdělení a jeho intenzita by se značně oslabily.

Využití ich formy i dalších jazykových prostředků (viz předchozí úryvek) dále podtrhuje objektivizaci hlavní hrdinky. Autor nepřekračuje interpelační rámec mužského pohledu na svět. Soňa je pohledná, ale v praktickém životě by se neuplatnila, a tak je její jedinou životní perspektivou „se hezky usmívat a poslouchat muže“. Přitom podle toho, jak je v příběhu na mnoha místech vyličená, dokázala by se díky své pracovitosti a dalším dovednostem dobře uplatnit přinejmenším v mnoha dělnických profesích. Srovnáme-li na jedné straně zneužívání ze strany Volrábových, navíc bez vyplácení mzdy, a na straně druhé pevnou pracovní dobu a pevnou mzdu, zajistila by si Soňa v jakékoli dělnické profesi možnost alespoň částečně – v rámci daných sociálních omezení – rozhodovat o svém životě.

Interpelační strategie zde ženu-čtenářku jednoznačně nutí, aby se „identifikovala proti sobě“ (viz koncepce Fetterley výše). Buď se může identifikovat s ženskou postavou románu a přijmout pozici ženy bez ambicí, bez možnosti profesionálního uplatnění, ženy, jejíž život bez svatby a manžela postrádá smysl a hodnotu, nebo se bude identifikovat s postavami mužskými, pro něž má ženská hrdinka cenu pouze jako hračka, jako ozdoba či nástroj potěšení, případně jako materiál k přetvoření. Kromě uvedených interpelačních strategií se otvírá ještě další možnost „čtení“, a to možnost vidět prostřednictvím Soniny osobnosti skrytou kritiku bezvýchodnosti jejího postavení: „co může dělat holka“, kterou její okolí takto zkonstruovalo? Bezvýchodnosti, která vyplývá ze skutečnosti, že okolí Soňu zkonstruovalo v pasivní, krásný a užitečný objekt.

Při sebehodnocení Soňa svou osobnost rozděluje na jednotlivé segmenty, čtyři různé Soni<sup>17</sup>, které jí manipulují. I zde se tedy pohybuje spíše v rámci objektivizace sama sebe, než že by o sobě uvažovala jako o jedinečné svébytné bytosti:

Já jsem totiž čtyři: kromě té obyčejné Soni jsem ještě *Soňa-Marie* (mírná, něžná, bezbranná a radostně sloužící), dále *Soňa-Marikka* (vyzývavá, smělá, hazardní, divoká) a pak *Antisoňa* (ta říká vždycky tu nepříjemnou část pravdy). A tyhle čtyři holky se ve mně hádají a perou a vždycky ta, která je momentálně navrch, mě někam dostrká, obyčejně tam, kde být ani moc nechci... (Páral, 1974: 79; zvýraznění v originále).

Podívejme se, jaké možnosti a mocenské strategie tyto čtyři různé podoby ženství hlavní hrdince nabízejí. Zajímavá i problematická je již ta skutečnost, že v uvedené charakteristice (ani jinde v textu) není řečeno, jaké vlastnosti má „obyčejná Soňa“. To v rámci mužské interpelační strategie může znamenat, že není charakterizována, protože není důležitá, není zajímavá, není hodna pozornosti. „Obyčejnou Soňu“ však lze vnímat také alternativně, jako široký, otevřený prostor, který skrývá množství významů, a to i takových, které nejsou v souladu s patriarchálním<sup>18</sup> vnímáním světa (to zároveň odpovídá rovině soukromého narativu dle Lanser (1991)).

Soňa-Marie evokuje představu Ježíšovy matky Marie, ovšem pouze ve své zjednodušeně interpretované popularizované formě. Rozhodně se nejedná o srovnání Soni-Marie s biblickou Marií, jak je prezentována v katolickém křesťanství. Tedy od pojetí Marie jako orodovnice člověka (takto je vyzdvižována ve středověku) k vnímání Marie jako mystického „spojení mateřství s panenskou čistotou, (což – pozn. autorky) umožňuje zasazení do nezbytného patriarchálního rámce, kde je ženská sexualita tabuizována“ (Knotková-Čapková, 2006: online). V případě Soni je však mateřství zcela opominuto<sup>19</sup> a panenství je tematizováno pouze jako určitá zbožní komodita, kdy Volrábová a Zahnová<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Segmentace Soniny osobnosti by byla vhodným tématem pro analýzu z pohledu studia identit. S ohledem na rozsah práce zde však nebude tato argumentační linie dále rozpracována.

<sup>18</sup> Koncept patriarchát, jak je vnímán v rámci této práce, vychází z pojetí Morris, která pod pojmem patriarchát rozumí soubor mocenských struktur, „jejichž prostřednictvím jsou zájmy žen vždy nakonec podřízeny zájmům mužů“ (Morris, [1993] 2000: 14), přičemž je, jak bylo řečeno v úvodu, nutné se zde vyhnout přílišnému zjednodušení, které by vedlo k mýtu žen „jakožto věčně pasivních obětí“ (tamtéž). Zároveň je však nutné vnímat a konkretizovat patriarchát v určitém kontextu, v souvislosti s širšími sociálními, historickými i politickými procesy a systémy (Mohanty, 2003).

<sup>19</sup> Toto odpovídá závěrům Zušicové, která konstatuje, že „(r)ole ženy jako matky je u Párala značně upozaděna zejména na úkor milenecké role“ (Zušicová, 2008–2009: 78).

<sup>20</sup> Rozsah analýzy neumožňuje dále rozpracovat charakteristiky těchto dvou (velmi podobných) postav stárnoucích žen.

Soňu hlídají, aby Holý dostal jen to nejlepší, respektive nejceněnější, co může mladá dívka nabídnout – panenství. Pokud jde o ženskou (tedy Soninu) sexualitu, je nejen tabuizována, ale v podstatě ignorována. V textu se objevují erotické a sexualizované obrazy jen tehdy, když je Soňa objektem představ a činů mužů. Navíc se tato tabuizace nevztahuje jen na rovinu prožitku, ale i na výrazové prostředky. Mluví-li Soňa o sexuálním aktu, řekne, že už je něčí ženou, že muži patří; později po milování s mužem říká: „to už byl... doopravdy a úplně můj muž“ (Páral, 1974: 269). Ačkoliv tedy není její panenství příliš tematizováno, v uvedených výrazových formách lze vysledovat snahu zachovat Soninu panenskou čistotu. Při charakterizaci Soni-Marie je tedy důraz kladen na vlastnosti, které Soňu zbavují aktivní participace na vlastním životě – mírnost, bezbrannost, poslušnost, radost sloužit. Autor všechny uvedené charakteristiky ještě zdůrazňuje, když nechá Soňu říkat, že Soňa-Marie je její nejmilejší Soňou, protože „*S-Marikka* je spíš sen a *Antisoňa* je protivná jak studené nohy“ (tamtéž: 107; zvýraznění v originále).

Protipólem Soni-Marie je Soňa-Marikka<sup>21</sup>: výběr jména a jeho transkripci lze interpretovat tak, že má evokovat cizokrajnost a tajemství i vyzývavost a divokost (vše ve formě implicitního odkazu k ženě jako objektu mužské sexuální fantazie). Pro „obyčejnou Soňu“ je tato poloha spíše snem, což je zcela v souladu se skutečností, že Sonino jednání vychází téměř vždy ze Soni-Marie, čímž autor opakovaně reprodukuje téma ženské podřízenosti a závislosti na muži. Soně-Marice je však na rozdíl od Soni-Marie připsána také určitá moc: moc uvědomit si svoji krásu a případně jí využívat a moc aktivního odporu (ta se však projevuje jen někdy a často se omezuje pouze na nejnutnější obranu). Tato obrana má navíc formu jakéhosi ‚zvířecího‘ boje (kousání, škrábání, kopání), což podtrhuje spojení ženy s divokou přírodou<sup>22</sup> a na symbolické rovině opět poukazuje na její podřízené postavení vůči muži.

Antisoňa má dle charakteristiky „říkat nepříjemnou část pravdy“. Neprojevuje se však jako Sonino já, které racionálně hodnotí, konstruktivně argumentuje či svobodně

---

<sup>21</sup> Předobrazem zde byla pravděpodobně maďarská herečka, zpěvačka a tanečnice Marikka Röck (1913–2004), jejíž jméno autor zmiňuje na jiném místě textu. Marika Röck vystupovala v Moulin Rouge i na Broadwayi, hrála v hudebních filmech i v muzikálech.

<sup>22</sup> Téma implicitního spojování ženy s přírodou zpracovala například Sherry Ortner ([1974] 1998). Uvádí, že žena je díky fyziologickým funkcím lokalizována blíže přírodě, protože tyto její funkce jsou primárně určeny k zajištění ‚života druhu‘. Mužova fyziologie pak poskytuje příležitost k tomu, aby se muž věnoval více projektům spojeným s kulturou. Tak dochází k hierarchizaci rolí muže a ženy, přičemž rolím spojeným s přírodou (ženským principem) je přisuzován nižší společenský status.

vzdoruje. Antisoňa pouze sráží sebevědomí a nadšení především Soni-Marie, ale i Soni-Marikky. Jakoby v rámci příběhu suplovala rivalitu mezi ženami, která se jinde v příběhu příliš neobjevuje<sup>23</sup>. Antisoňa je definována velmi vágně, dění pouze glosuje, případně jinými slovy opakuje již řečené, v praktické rovině konání postavy je nevýznamná. Proč se tedy Antisoňa v příběhu vůbec objevuje? Vrátime-li se k mužské interpelační strategii, je nejpravděpodobnějším důvodem existence této pseudopostavy vytvoření prostoru pro negativní sebehodnocení hlavní hrdinky a potlačování jejího sebevědomí.

Uvedené tři Soni je možné vztáhnout také k některým typům ženských literárních postav, jak je interpretuje Morris ([1993] 2000: 30–35). Soňa-Marie je ‚žena dokonalá‘, jejímiž přednostmi jsou cudnost, podřízenost, poddajnost; Soňa-Marikka je ‚žena-svědkyň‘ reprezentující obavy mužů ze ztráty kontroly a ze ztráty moci při sexuálním aktu; Antisoňu lze vnímat jako ‚ženu-dračici‘, ženu nepřitažlivou a především nepoddajnou. Kvůli nepoddajnosti a ohrožování mužské moci je potřeba ‚svědkyni‘ i ‚dračici‘ trestat. V příběhu nejsou za svou vyzývavost, sexuální přitažlivost a nepoddajnost trestány explicitně, ale implicitně prostřednictvím toho, že prostor k jednání dostává téměř výlučně poslušná a poddajná (tedy cudná) Soňa-Marie, která je v podstatě bezmocná.

## Esenciální mužství

Vraťme se nyní k ději příběhu. Když Soňa odmítne nabídku Holého, uchýlí se Holý k násilí a instruuje své ‚sloužící‘ manžele Zahnovi, aby Soňu unesli<sup>24</sup>. Mach i Jágr navzdory rivalitě (oba chtějí získat Soňu) v tomto okamžiku dokáží spojit své síly a únos zmařit. Poté, co společně Soňu ochrání, nastává v příběhu první moment, kdy hlavní hrdinka jasně vyjádří svou vůli:

„Já ho zabiju!“ vykřikl Jakub a napřáhl na Rudu Macha nůž.  
„Ne,“ řekla Soňa. „Já s ním chci“ (Páral, 1974: 93).

---

<sup>23</sup> Téma ženské rivality v kontextu feministické kritiky by si jistě zasloužilo podrobnější rozbor, rozsah práce však toto neumožňuje.

<sup>24</sup> Příprava a popis únosu jsou další pasáží knihy, kvůli níž je možné román označit za parodii na ‚pokleslé‘ žánry, zde konkrétně na dobrodružnou literaturu. K výbavě únosců například patří: skládací lůžko s popruhy k připoutání oběti, kanystr s 25 litry čpavku, „dělbuchy a ruční dýmové granáty řady RDG“ (Páral, 1974: 83), chloroform, obušek, náhradní poznávací značka pro automobil, černé punčochy přes obličej, černé brýle, injekční stříkačky atd.

Síla okamžiku, kdy Soňa poprvé sama rozhoduje o svém životě, i když pouze ve sféře soukromé, vztahové, je v kontextu příběhu silně zpochybněna iracionalitou jejího rozhodnutí. Není překvapivé, že Soňa odmítne nabídku na život v přepychu (Holý) i život v bezpečném postavení manželky dobře situovaného inženýra (Jágr), protože tito muži pro ni nejsou přitažliví, nemá vůči nim žádnou citovou vazbu. Zásadní oslabení moci kontrolovat svůj život se projevuje tím, že Soňa nedokáže sama sobě zdůvodnit, proč si vybrala zrovna Macha. I když si zpočátku dokonce není jistá, zda je Mach tím vysněným ‚princem‘, zcela se mu oddá, poslouchá ho, pomáhá mu a posluhuje. On přijímá její lásku a péči, do vztahu neinvestuje, využívá Soňu, dokud jej to baví, a poté ji opouští. Soňa toto všechno podstupuje v podstatě jen pro to, že ji Mach okouznil svým vzhledem a svým mužným chováním. Právě on je v příběhu ztělesněním esenciálního ‚samce‘, „pro něhož je Soňa esenciální ‚samicí‘“ (Knotková-Čapková, 2010: konzultace).

Je zde patrná diskrepance mezi charakteristikou hlavní hrdinky a jejím chováním: Soňa je vyličena jako žena, která chce a může získat svého „ideálního muže“ (Páral, 1974: 38), tedy žena determinovaná pouze soukromou sférou, ale zároveň žena, která si uvědomuje moc dosáhnout v této sféře svého cíle: „jenže já se nespokojím jen tak s ledačím, (p)rotože já nechci nic míň než IDEÁLNÍHO MUŽE“ (tamtéž; zvýraznění v originále). V rovině chování se však spokojuje s prvním mužem, který ji zaujme svým zevnějškem, respektive svou esenciální mužností. Soňa navíc nikdy nedefinuje, kdo je pro ni „ideálním mužem“. Jakoby výraz „ideální muž“ byl synonymem pro ideální život, což je v tomto případě život výlučně definovaný postavením v soukromé sféře, v silné pasivitě a podřízenosti muži. Toto je dále zesíleno skutečností, že Soňa netematizuje své případné mateřství, středem jejího světa je pouze Mach.

Jakmile se stane Machovou partnerkou, mění se její postoj vůči okolí – je najednou rozhodná a rázná a její dosavadní submisivnost a poslušnost se projevuje již jen vůči Machovi, v partnerství je Soňou-Marií<sup>25</sup>. Tyto vlastnosti však nejsou charakteristikou ani jedné ze čtyř Soň. Text je vystavěn tak, že samostatný a rozhodný postoj vůči okolí a obrana vlastního já jsou výsledkem partnerství s mužem. Je však možné navrhnout alternativní možnost čtení této částečné proměny Soniny osobnosti: sebevědomá a aktivní Soňa jako pevná součást „obyčejné Soni“, kterou autor nijak netematizoval. Díky tomu zde čtenářům a

---

<sup>25</sup> Opět se zde opakuje motiv partnerství Macha jako esenciálního ‚samce‘ s jeho esenciální ‚samicí‘ Soňou.



čtenářkám vzniká prostor pro vyplnění „obyčejné Soni“ vlastním významem, jak o tom píše Kolodny (1991), která vybízí k hledání nejružnějších variací stejného textu (viz teoretický úvod).

Když Mach Soňu opustí, Soňa překoná své zklamání, najde si práci v sušárně textilní továrny (je to práce, o níž snila) a je připravena vést samostatný život. Protože takové chování neodpovídá charakteristikám Soni-Marie, Soni-Marikky ani Antisoni, je možné ji v rámci příběhu přisoudit „obyčejné Soně“. Tak se objevuje samostatná, rozhodná a racionální bytost, jejíž potenciál se nemůže plně rozvinout díky působení protikladných vlivů uvnitř Soniny osobnosti a nepříznivým okolnostem v jejím okolí. Proto je aktivní Soňa zatlačena zpět do své bezmocnosti. Podléhá Volrábovým výhrůžkám i argumentaci o dluhu, který u něj má (ačkoliv dobře ví, že Volráb dluží za práci jí), opět pracuje v hotelu a Volrábovi její polibky prodávají hotelovým hostům.

## **Genderově mocenské vztahy**

Poté se objevuje neznámý muž (Manek), který si Soňu získá svou citlivostí, vybranými způsoby i tajemstvím, které jej obklopuje. Stejně jako předtím Mach, i Manek ji zachrání před fyzickým nebezpečím. Ačkoliv vzápětí odjíždí, Soňa s ním okamžitě spojí svoji budoucnost (je to „můj nový pán“ (Páral, 1974: 142)), což je další zcela iracionální rozhodnutí hlavní hrdinky. Jakmile Manek odjede, Soňu si násilím odváží Jágr, který si ji chce za podpory autoritativního otce podrobit za každou cenu. Soňa se tomuto podrobení brání nejdříve fyzickým odporem, potom mlčením. Když žádná z obranných taktik není účinná, začíná Soňa plnit požadavky okolí a nakonec se jí podaří získat na svoji stranu jednotlivé členy rodiny (muže krásou a poslušností, matku kuchyňskými dovednostmi, sestru a její přítelkyni svou nezdolností).

Na jedné straně nemá žádnou moc nad svým životem (žije v místě, kde žít nechce, a čeká, až ji Manek najde a vysvobodí), ale na druhé straně disponuje značným vlivem v rodině svých únosců. Newton k tomu dodává, že „mít vliv ve svém důsledku znamená jednání (či konání) bez sebedefinování se ... a kontroly, znamená vzdát se moci a vymazat své já v lásce a obětování se“ (Newton, 1991: 767). A právě v takové situaci se Soňa nachází. Je svým okolím systematicky vylučována z veřejné sféry a často dokonce násilím či nátlakem

připoutána ke sféře rodinné; praktikuje však svůj vliv, který jí umožní získat dobré postavení v rámci rodiny:

Nenávidím tenhle bílý dům, ... tenhle cvičák s tvrdě kasárenskou péčí o tělo, jemuž ducha nahrazuje tupá říznost, s níž muži-důstojníci velí svému ženskému mužstvu. Snažím se být dobrým vojákem a štábní rotmistr mě trvale vyznamenává. ... (D)al mi napít višňovky a jako by mě tím povýšil na desátníka: v kuchyni jsem šéfkuchařka a máti plní mé povely (Páral, 1974: 159).

Newton (1991) netematizuje zobrazení moci pouze jako kompetence či schopnosti něčeho dosáhnout, ale také jako formy sebedefinice, autonomie, moci být sama sebou. Disponuje Soňa touto formou moci? V praktické rovině nikoliv. Je oddaná Mankovi, čeká na něj, očekává od něj vysvobození, neusiluje aktivně o jeho získání, opět se podřizuje zákazu najít si placené zaměstnání (to jí znemožnili nejdříve Volrábovi, aby mohli zneužívat její práci, poté Mach, aby se mohla starat pouze o něj). V rámci příběhu Soně není umožněno dostat se mimo soukromou sféru vymezenou prostorem rodiny či partnerství. Upíná se proto na dosažení jediného cíle – partnerství a posléze manželství s Mankem. Toto rozhodnutí však nelze považovat za výraz autonomie a moci být sama sebou, protože je vynuceno okolnostmi a je zároveň výrazem rezignace na život mimo soukromou sféru.

K dalšímu samostatnému kroku se Soňa odhodlá až v okamžiku, kdy již déle nevydrží čekat na svého vysněného Manka a rozhodne se jej vyhledat. Najednou (stejně jako když ji opustil Mach) v sobě opět nachází dostatek síly, rozumu i rozhodnosti, aby jednala sama za sebe. Jediným výsledkem jejího snažení je však pouze první z telegrafických instrukcí, pomocí nichž Manek zcela přebírá kontrolu nad Soniným životem:

CHCI ABYS BYLA VELIKA STOP JESTLI CHCES VEZMU TVUJ OSUD DO SVYCH RUKOU  
STOP MUSIS MI VERIT ABSOLUTNE STOP VRAT SE K JAKUBOVI A ZNOVU ZISKEJ  
JEHO LASKU STOP DALSI VZKAZY POSILAM DO USTI M.M. (Páral, 1974: 165).

Proč Soňa přijímá Mankovy pokyny a cítí se přitom šťastná? Vysvětlení lze hledat v tom, že osobnost hlavní hrdinky je zde opět zplošťována pouze na Soňu-Marii. Jsou potlačeny všechny ostatní Soniny charakteristiky a zdůrazněna emocionalita a iracionálnost, díky nimž Manek získává nad Soňou moc. Může ji však vykonávat jen potud, pokud Soňa

bude souhlasit. Ona má moc tuto ‚hru‘ ukončit. Zatím se však kontroly nad svým životem dobrovolně vzdává.

V rámci další série úkolů má Soňa opustit Jágra, najít si práci v sušárně a nové bydlení. Kroky, které měla a mohla podniknout již na počátku příběhu, kroky, které by podnikla každá samostatná, svobodná, dospělá bytost, jež si váží sama sebe. Soňa je však dokázala realizovat pouze ve formě splnění Mankova příkazu. Získat práci v dělnické profesi a místo na podnikové ubytovně bylo velmi snadné, což ještě podtrhuje nesmyslnost toho, že Soňa tak dlouho otálela. Poté je vystavena ještě jednomu únosu – tentokrát manželi Zahnovými na příkaz Holého. I v tomto případě si však Soňa svou neústupností a bojovností nakonec získá respekt svých únosců. Tentokrát ji však nezachraňuje žádný z jejích vysněných ‚princů‘, ale společně ženy a muži, s nimiž se spřátelila na svobodárně. Kromě toho, že tato část příběhu dále rozvíjí androcentrickou interpelační strategii o iracionálnosti a podřízenosti žen, lze zde spatřit i snahu o vyjádření určité konformity s vládnoucí ideologií. Spíše implicitně a v náznacích je možné sledovat prezentaci dělníků jako sympatických a kladných hrdinů (nebo přinejmenším ‚opravdových chlapů‘ jako je například Mach) a naopak zobrazení ‚buržoazních‘ vrstev jako ztracených existencí, nevýrazných a nesympatických postav<sup>26</sup>.

Následují úkoly, které Soňu pomalu posunují vzhůru na statusovém žebříčku – dokončí si středoškolské vzdělání, což byl další její sen, a vypracuje se z dělnické profese až na pozici vedoucí sekretariátu ředitele, ze které do značné míry ovlivňuje dění v podniku. Opět zde nacházíme souvislost s koncepcí Newton (1991): Soňa nemá v podniku skutečnou moc, ale má značný vliv, který praktikuje prostřednictvím svého nadřízeného. Její pracovní úspěchy jsou však v příběhu devalvovány tím, že bez instrukcí od Manka by jich nedosáhla. Navíc je její původní zájem o práci vystřídán přesunem pozornosti na život mezi muži, je opět zatlačována do sféry soukromé:

---

<sup>26</sup> Podobné rozlišení ‚dobrých‘ a ‚zlých‘ lze sledovat také v případě tematizace násilí. K násilí vůči Soně se uchylují pouze vzdělaní muži (Holý, Jágr) a dále manželé Zahnovi a Volrábovi, o nichž se dozvídáme, že oba páry byly v dřívějších dobách majiteli nevěstinců. Na obranu Soni pak vystupují dělníci, spolubydlíci ze svobodárny, ale i slabomyslný Novák. Je zde tedy poměrně zřetelně rozlišen svět ‚špatné‘ buržoazie na straně jedné, a ‚dobrého‘ prostého lidu na straně druhé. Podobné bipolární dělení světa nabízí také zobrazení ‚obyčejných‘ lidí z továrny versus Soniných ‚vysněných princů‘.

... všecky je už znám, vím, co chtějí a co potřebují, co si o sobě myslí a jaký dojem chtějí vzbudit a jak s nimi zacházet, povzbuzovat je i tlumit, poslouchat je i nepozorovaně ovládat, a snad i to, jak je učinit šťastné – ach, Manku... – aby mi jednou postavili dům (Páral, 1974: 228).

Získala jisté společenské postavení i sebevědomí, je si vědoma své přitažlivosti a své schopnosti (své moci) s muži manipulovat ve svůj prospěch. Stále se však nedokáže zbavit závislosti na Mankovi:

Jsem už žena, Manku... tvá oprat' španělské jezdecké školy je mi teď už *příliš* dlouhá, já oběhla už tolik okruhů a ty se pořád jen otáčíš na místě uprostřed písku arény se zbytečně dlouhým bičem... chci tě už mít v *sedle* a cítit tvoje ostruhy, jíst ti z ruky a třeba i být bita – ale *SAMA UŽ BÝT NEMOHU* (Páral, 1974: 291; zvýraznění v originále).

Vrátíme-li se k tématu objektivizace hlavní postavy, Sonina představa, že si ji má Manek osedlat, jen potvrzuje předchozí závěry, že autor-muž sice hovoří v ich formě ústy hrdinky-ženy, ale nijak nepřekračuje androcentrické vnímání světa, zde plné genderových stereotypů a prezentace mužské moci v explicitní i implicitní formě. Navíc je patrné, že Soňa je konstruována také jako žena s masochistickými sklony. Masochistické vyznění předchozího úryvku je v souladu se sadistickými představami Holého (viz výše úryvek ze strany 11 románu) i s předchozím tvrzením o Sonině moci ukončit „hru“, kterou s ní Manek hraje, hru, díky níž se Soňa vzdává kontroly nad svým životem.

Příběh směřuje k rozuzlení, k odhalení Mankova tajemství. A závěr je nečekaný. Soňa zjišťuje, že její tajemný Manek (Manuel Mansfeld) je ve skutečnosti psychicky nevyzrálý mladík Josef Novák. Když čte Novákův deník, dozvídá se o jeho ubohém životě, v němž je dennodenně ponižován, i o způsobu, jakým Soňu ovládal<sup>27</sup>, a tak stvořil svoji „profesionální ženu“. Soňa má vzdělání, vlastní byt i moc v podniku; nestala se však „profesionální“ v jakémkoli smyslu toho výrazu, od profesionální prostitutky po významnou profesionálku v řídicí funkci, ale pouze ve smyslu profesionálního výtvaru muže, navíc muže psychicky zaostalého. Rozuzlení připomíná mýtus o stvořiteli světa či hru Pygmalion<sup>28</sup>, ovšem ve své parodické podobě. Za „zrozením“ Soni nestojí ani všemohoucí Bůh ani vzdělaný profesor, ale

<sup>27</sup> Deník je jedinou částí textu (kromě Soniny postavy), která je také psaná v ich formě. Využitím tohoto naratologického modu se personifikuje ovládání Soni mužem, byť nevyzrálým jedincem.

<sup>28</sup> George Bernard Shaw. 2007. *Pygmalion*. Praha: Artur.

Divadelní hra anglického dramatika, charakterizovaná jako satira na viktoriánskou třídní společnost. Ve vztahu k této analýze je důležitá hlavní dějová linie, v níž profesor fonetiky Higgins pouze kvůli sázce promění květinářku Lízu Doolittelovou ve vznešenou dámu. Aby dokázal svou pravdu a prezentoval své schopnosti, využije živou bytost Lízu jako materiál k tvorbě nové živé bytosti.

ponižovaný retardovaný jedinec. Karikatura stvořitelského mýtu však neosvobozuje Soňu z její závislosti na partnerovi, z její ukotvenosti v soukromé sféře, z jejího podřízeného postavení vůči mužům.

## **Místo závěru odpověď na otázku, zda je postava Soni subverzivní vůči patriarchálnímu řádu**

Po tomto odhalení Soňa nepociťuje hořkost, vztek, necítí se ponížená, manipulovaná, nepociťuje žádnou z emocí člověka, který byl podveden a oklamán. Proč? Protože zůstává především Soňou-Marií. Protože, jak uvádí Morris ([1993] 2000), z mužského pohledu je dokonalá žena pouze žena cudná a podřízená. Soňa si uvědomuje, že vše, co dokázala, by mohla dokázat i „BEZ toho kluka z dětského pokojíčku“ (Páral, 1974: 310; zvýraznění v originále), který z ní prostým trikem „vydobył tolik netušeného“ (tamtéž). Vzápětí se však její odhodlání řídit svůj život opět zužuje jen na oblast vztahovou, na potřebu žít s mužem. Soňa se začíná točit v kruhu vztahovosti; ovšem nikoliv jako vzájemnosti, ale opět pouze jako připoutání se, objektivizace sama sebe:

Necelý rok jsem byla v rukou chlapce, teď chci do rukou skutečného muže – a abych i já jeho měla ve svých rukou a abychom se jimi objímali a byli pořád spolu...

A ON ať je mi hrdinou a láskou, otcovským ochráncem i důvěřivým klukem – nezklamou ho a budu mu ženou se vším všudy: je to má práce, má láska a mé poslání (Páral, 1974: 311; zvýraznění v originále).

Páral zde používá stejný mechanismus, o němž píše Radway, která pasivitu ve formě odevzdání se vnímá jako „jádro romantické zkušenosti“ (Radway, [1984] 2008: 188), kdy ideální muž (mužný i citlivý zároveň) „rozpozná vnitřní cenu hrdinky, (která – pozn. autorky) (o)d tohoto okamžiku ... nemusí nic jiného než *existovat* jako střed pozornosti tohoto modelového jedince“ (tamtéž; zvýraznění v originále). Tím se žena-čtenářka prostřednictvím hrdinky příběhu stává objektem pozornosti a zažívá tu formu pozornosti, kterou v reálném životě ona věnuje druhým (tamtéž). V případě románu *Profesionální žena* bylo čtenářkám umožněno takovou zprostředkovanou pozornost zažít především prostřednictvím postavy Manka, dokud se nevyjevila jeho totožnost.

V samém závěru románu autor přebírá Mankovu/Novákovu úlohu a prezentuje se jako další tvůrce Sonina osudu:

*Nedočkavým čtenářům předběžně sdělujeme, že v dalším svazku projde Soňa řadou povolání i lásek (všechno prozradit nemůžeme), že projde Evropu a Indii (a uvidí Mount Everest) a že máme v plánu, aby se ještě asi devadesátkrát hezky usmála.*

INŽ. KAZIMÍR DRÁPAL

INŽ. LANIMÍR SÁPAL

INŽ. VLADIMÍR PÁRAL (Páral, 1974: 311; zvýraznění v originále).

Do značné míry tak autor splývá s vypravěčem, na některých místech ironizuje sám sebe (literární pokusy imaginárních inženýrů), jinde sám sebe oslavuje, je tvůrcem i součástí příběhu.

Předchozí analytické závěry příliš nenaruší ani rozbor z hlediska naratologického. Kromě účelového využití ich formy (viz výše) je potřeba zmínit funkci jednotlivých úrovní textu, jak o nich pojednává Lanser (1991). Zjevný veřejný narativ se vztahuje k mužskému publiku, stvrzující daný genderový řád a zároveň podněcuje mužskou erotickou fantazii. Ve vztahu k ženskému publiku tento veřejný narativ interpeluje ženy-čtenářky, aby se identifikovaly s mužským vnímáním světa. Veřejný narativ koresponduje také s požadavky komunistické ideologie, protože autorovi se sice daří vyvarovat se jednoduchých obrazů literatury socialistického realismu, ale zároveň už poměrně zřetelně naznačuje bipolární vidění světa ‚dobrého‘ dělnictva a ‚zlé‘ buržoazie.

Soukromý narativ pak v daném společenském kontextu mohl pro jinou (a nepochybně mnohem menší) část čtenářstva znamenat reflexi pokřivených sociálních i etických vztahů ve společnosti, vůči nimž se čtenář/ka vymezuje. Na úrovni soukromého narativu je zároveň možné hledat jistý subverzivní potenciál Soniny postavy. Objevuje se tam, kde je hlavní hrdinka charakterizována pouze vágně či vůbec ne – zde je možné ‚prostor‘ vyplnit významy, které jsou vůči patriarchálnímu řádu alternativní či subverzivní. V celkovém vyznění je však román *Profesionální žena* příběh plný genderových stereotypů. Skutečnost, že se jedná o příběh velmi čtivý, plný napětí a nečekaných zvratů, jen dále umocňuje použité androcentrické interpelační strategie. Svou zápletkou, charakteristikou hlavních postav, naratologickými strategiemi i použitými jazykovými prostředky román genderové stereotypy reprodukuje a opakovaně stvrzuje, přesvědčuje publikum o jejich platnosti a především o jejich neměnnosti a nezávislosti na sociálních okolnostech.



## Bibliografie

### Primární literatura:

Páral, Vladimír. 1974. *Profesionální žena*. Praha: Melantrich.

### Sekundární literatura:

Beauvoirová<sup>29</sup>, Simone. [1949] 1966. *Druhé pohlaví (Výbor)*. Praha: Orbis.

Fetterley, Judith. 1991. „Introduction: On the Politics of Literature“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literature and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, s. 492–501.

Fromm, Erich. 2001. *Mít nebo být*. Praha: Aurora.

Knotková-Čapková, Blanka. 2006. „Přístupy genderové analýzy ke studiu náboženství“ [online]. [cit. 28. října 2010]. Dostupné z: <<http://padesatprocent.cz/cz/zpravodajstvi/blanka-knotkova-capkova-pristupy-genderove-analyzy-ke-studiu-nabozenstvi-ltsupgt1ltsupgt>>.

Knotková-Čapková, Blanka. 2010. „Konzultace“. [e-mail 19. 10. 2010] [cit. 30. října 2010].

Kolodny, Annette. 1991. „Dancing through the Minefield“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literature and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, s. 97–116.

Lanser, Susan. 1991. „Toward a Feminist Narratology“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literature and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, s. 610–629.

Machala, Lubomír. 1994. „Páral, Vladimír: Profesionální žena. Parodická románová groteska o profesionálně pojatém ženství“ [online]. [cit. 5. listopadu 2010]. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1529>>.

Mohanty, Chandra Talpade. 2003. „Race, Multiculturalism, and Pedagogies of Dissent“. In *Feminism without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press Books, s. 190–217.

Morris, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Newton, Judith Lowder. 1991. „Power and the Ideology of ‘Woman’s Sphere’“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literature and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, s. 765–780.

---

<sup>29</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru de Beauvoir.

Oates-Indruchová, Libora. 2002. „Discourses of Gender in Pre- and Post-1989 Czech Culture“. In *Scientific Papers of the University of Pardubice, Series C, Supplement 4*. Pardubice: Univerzita Pardubice.

Ortner, Sherry. [1974] 1998. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 90–114.

Pohorský, Miloš. 1990. „Páralův inzerát na dům čp. 2000“. In Vladimír Páral. *Milenci a vrazi*. Praha: Melantrich, s. 403–416.

Radway, Janice A. [1984] 2008. „Čtení romancí: ženy, patriarchát a populární literatura“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 169–221.

Schindler, Michal. 2006. „Causa Vladimír Páral“. *Reflex* 16/2006: 80–82.

Škvorecký, Josef. 1999. *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný.

Wellek, René, Warren, Austin. [1949] 1996. *Teorie literatury*. Praha: Votobia.

Zušicová, Jana. 2008–2009. „Role ženy v díle Vladimíra Párala (II)“. *Češtinář XIX*, číslo 3. Hradec Králové: Katedra českého jazyka a literatury Univerzity Hradec Králové, s. 73–84.

## Resumé

*The article employs gender as a methodological category of literary analysis applied to Vladimír Páral's novel Professional Woman. Gender stereotypes, objectification of women and gender power relations as they are portrayed in the novel represent the main foci of the analysis. Further, the article discusses the historical context of the 1970s in which the novel came into being. Thus, the aim of the article is also to look for strategies Páral used in order to balance out his efforts to become a successful writer popular with readers on the one hand, and to remain in conformity with the communist censorship on the other hand.*

Keywords: gender power strategies, gender stereotypes, objectification of women, Vladimír Páral.

Klíčová slova: genderově mocenské strategie, genderové stereotypy, objektivizace žen, Vladimír Páral.

# **ŽENA, KTEROU LÍZALY ŠELMY**

## **Archetypální analýza Helgy z Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha***

**Blanka Veselá**

Ve svém příspěvku bych se chtěla zaměřit na analýzu hlavní postavy Klímova groteskního romaneta *Utrpení knížete Sternenhocha* (2010) – Helgu. Ta má, stejně jako další ženské postavy Klímových děl, ztělesňovat archetyp čarodějnice. Navíc má ještě mnohé prvky *femme fatale* (osudové ženy). Při analýze Klímova textu jsem vycházela z obecných konceptů archetypů, nejvíce z knih Carla Gustava Junga (1997), z českých autorů jsem pracovala s eseji Rudolfa Starého (1994). Dále pracuji s textem Annis Pratt *Archetypální vzorce ženského psaní* (1981), který se zabývá (nejen) ženskými literárními archetypy v literatuře psané ženami. Při rozboru Helgy mi byla nejvíce nápomocna kniha Clarissy Pinkoly Estés *Ženy, které běhaly s vlky* (1999). V neposlední řadě vycházím z dnes již klasických feministických knih, jakými jsou např. *Druhé pohlaví* Simone de Beauvoir ([1949] 1967), *Literatura a feminismus* od Pam Morris ([1993] 2000) aj.

### **Ladislava Klímy Utrpení**

*Utrpení knížete Sternenhocha* vyšlo roku 1928 a spolu se *Slavnou Nemesis* jsou to jediné dva literární texty upravené Klímou do definitivní podoby. V určitém bodě jsou si navíc tyto texty velmi podobné, jak si samozřejmě někteří literární vědci a vědkyně všimli: hrdina zabije vlastní ženu, zápasí s obrazy, které mu jeho čin připomínají, snaží se uniknout odplatě a nachází usmíření až v trestu – ve smrti (Pauza, 1990). Obě zmiňovaná díla však mají společného ještě něco jiného – jde o prózu (romaneto a novela), která je prózou velice filosofickou. Klíma, velký obdivovatel Schopenhauera a hlavně Nietzscheho a sám filosof, se snažil do svých děl zakomponovat mnoho filosofických aspektů vlastních i přejatých<sup>1</sup>. Tím vznikla díla bezesporu zcela mimořádného charakteru. Jak poznamenávají někteří literární

---

<sup>1</sup> Mým původním záměrem bylo analyzovat Klímův text také se zřetelem k Nietzscheho filosofii, kterou jsou díla Ladislava Klímy proscena. Poté jsem se však rozhodla tuto argumentační linii opustit, neboť rozsah této práce pro její kvalitní zpracování neposkytuje dostatečný prostor.

vědci, *Utrpení knížete Sternenhocha* je knihou, jež se staví úplně mimo řadu běžné beletrie (Münzer, 1928).

Karel Bodlák ve své velmi filosoficky laděné studii o Klímovi napsal, že šíře Klímovy beletrie, která spojuje umění a filosofii, sahá „od symbolismu a dekadence přes expresionismus a dada až k nadrealismu“ (Bodlák, 1948: 39). Z výše uvedeného je jasné patrné, že Klímovo dílo nikdy nebylo lehce zařaditelné a ve své době stálo dosti mimo hlavní proud vydávané produkce. Kromě mnoha příznivců a nadšených obdivovatelů, kterých měl Klíma za svého života (mezi ně patřil třeba Otokar Březina) i po smrti bezpočet, měl autor i hodně odpůrců. Za všechny jmenujme například Arne Nováka, který Klímovu práci neuznával (Chalupný, 1948: 91).

I takovéto rozpory ovšem mohou být znakem díla zcela mimořádného a originálního. Jak poznamenává známý literární vědec Harold Bloom, jedna ze známek originality (která může literárnímu dílu získat kanonický statut) je cizost<sup>2</sup> (Bloom, 2000). Klímovo dílo ve své době určitě jistým způsobem ‚cizí‘ bylo a kanonický statut postupem času získalo. Je proto s podivem, že o Ladislavu Klímovi nevyšla dosud jediná monografie (ač je mnohými tolik chválen, dnes stále čten a znovu vydáván – například poslední vydání *Utrpení knížete Sternenhocha* je z roku 2010, tedy zcela nové)<sup>3</sup>.

## Archetypy a esencialismus

Co je to vlastně archetyp? Northrop Frye ve své *Anatomii kritiky* (2003), jejíž jedna ze čtyř esejí se věnuje archetypální kritice, uvádí, že archetyp je symbol, obvykle obraz, který se v literatuře opakuje tak často, že může být považován za prvek celkové literární zkušenosti (Frye, 2003). Archetypy podle něj často pocházejí z přírody (živly, fauna, flóra, planety...), z antiky, z křesťanství atd. S archetypy spojujeme především Junga, nicméně on sám upozorňuje na to, že tato myšlenka je velmi stará a pochází již ze starého Řecka. Tvrdí, že to, co dnes označujeme jako „archetypy“, dříve byly „vrozené představy“ a „elementární myšlenky“ (Jung, 1997: 15). Ty se odjakživa projevovaly v mýtech a pohádkách. Archetypy

---

<sup>2</sup> Pracuji s českým vydáním (a tedy s oficiálním překladem) Harolda Blooma (2000) od překladatelů Ladislava Nagyho a Martina Pokorného. Proto v textu ponechávám termín ‚cizost‘, ačkoliv by se možná více hodil termín ‚zvláštnost‘, který odkazuje k metodě ozvláštnění v literární škole formalismu.

<sup>3</sup> Ladislavem Klímou se však zabývalo (a zabývá) několik literárních historiků a historiček. Mezi ně patří například F. X. Šalda, Jindřich Chaloupecký, Josef Zmr (ten hlavně z filosofického hlediska) či Ivan Dubský, případně také Erika Abrams, která Klímu edičně zpracovává. Nikdo z nich se ovšem nevěnuje genderovým aspektům Klímova díla, a proto se zde jejich texty přímo nezabývám.

nejsou jen osoby, ale i situace, místa, cesty a prostředky. Podle Junga jsou archetypy „obrazy kolektivního nevědomí“ (tamtéž: 59). Jsou čistou, nefalšovanou přirozeností, která je stále zde a působí. Kolektivní nevědomí charakterizuje Jung jako děděnou, vrozenou, hlubší vrstvu s všeobecným (nikoliv individuálním) charakterem (tamtéž: 66, 81, 98–99, 141).

Jsou-li tedy archetypy obrazy tohoto nevědomí, potom jsou tyto obrazy obecně esencialistické, neboť se s nimi každý z nás rodí, jsou obsaženy v našem nevědomí – „jsou vším, co víme, na co však momentálně nemyslíme; vším, čeho jsme si kdy byli vědomi, nyní však je zapomenuto; vším, co je vnímáno našimi smysly, ale naším vědomím nepovšimnuto“ (Jung: 37–38). Předpokládáme-li v každém člověku nějakou vrozenou podstatu, která je kolektivní, nezměnitelná a předem daná, je to esencialistické. Nelze se tedy divit, že díla, která staví na literárních archetypech, jsou rovněž v mnoha případech esencialistická. Příkladem budiž kniha *Estés Ženy, které běhaly s vlky* (1999) nebo *Sestup k bohyni* (2002) Sylvie Brinton Perery, v nichž autorky vychází právě z Junga. Ve svém esencialismu zacházejí však ještě o krok dále, neboť Jungovy archetypy jsou kulturně proměnlivé, ale jejich archetypy už nikoliv.

Ačkoliv i já používám ve své analýze tyto esencialistické texty, které jsou pro mě velmi inspirativní, ráda bych zdůraznila, že sama z esencialismu nevycházím. S myšlenkou vrozené kolektivní podstaty, kterou nelze změnit, se nemohu ztotožnit. Estés i Perera pracují s koncepty, které staví na binárních opozicích žena vs. muž a které podléhají biologickému determinismu. Z těchto konceptů čerpají například mnohé ekofeministické autorky. Esencialistické archetypy (a esencialismus obecně) byly v minulosti již podrobeny velké dávce kritiky ze strany queer teorií. Také z perspektivy vlivné teoretičky Judith Butler se archetypy jeví (ačkoliv se k nim Butler explicitně nevyslovuje) jako příliš homogenní a falešně univerzalizující (Butler, 1990). Mým myšlenkovým východiskem je koncept fluidních identit a dekonstrukce ostrých binárních opozic tak, jak o tom píše například Morris ([1993] 2000). S archetypální analýzou se tedy snažím pracovat kritickým způsobem. Závěry mého textu nesouzní s jejími interpretacemi, ale považuji její text za metodologicky přínosný; poznání genderových archetypů je prvním krokem k jejich prozkoumání, dekonstruování a případné subverzi. V tomto textu se zaměřím právě na literární archetypy, které se objevují v Klímově díle.

Proti bipolaritě (opravdu jen) částečně vystupuje Rudolf Starý (rovněž vycházející z Jungových archetypů) v eseji *Eva a Marie* (Starý, 1994), kde se snaží pomocí příkladu biblických postav Evy a Marie poukázat na skutečnost, že máme tendenci stavět proti sobě vždy dva protiklady (v tomto případě pozitivní femininitu Marie a negativní Evy). Ženy mají podle něj vždy všechny vlastnosti (pozitivní i negativní), a to v různém poměru<sup>4</sup>. Je velmi zajímavé sledovat, jak Starý (1994) na jedné straně rozbíjí bipolaritu dobro vs. zlo, avšak na druhé straně udržuje bipolaritu žena vs. muž. Jeho ‚my‘ vždy znamená ‚my muži‘ (čtenáři); ženy jsou ty druhé, tedy ty, které mají v životě mužů „kromě svých běžných funkcí (mateřských, manželských a hospodářských) nesmírně důležitou úlohu, spočívající v jejich obrazotvorném působení jako *femmes inspiratrices*“<sup>5</sup> (tamtéž: 70; zvýraznění v originále). Žena je tu tedy jen „tím druhým“<sup>6</sup> (de Beauvoir, [1949] 1967). Je pasivní bytostí, která muže pouze inspiruje, je jeho pasivní Múzou<sup>7</sup>, která se zjeví jako inspirace, aby aktivní muž mohl tvořit, protože on je ten „věcný, výkonný a racionalisticky bezpředsudečný Muž“ (Starý, 1994: 81).

O genderových archetypech pojednává také Pratt ve svém textu *Archetypal Patterns In Women's Fiction*, v němž se zabývá třemi spolu souvisejícími zdroji archetypického materiálu, které mají původ již ve starověku, v dávných mýtech. Ačkoliv se Pratt (1981) soustřeďuje na archetypy v dílech žen-autorek, její studie se vyjadřuje i ke klasickým literárním dílům, a je tedy velmi dobře použitelná i při analýze Klímova romaneta. Za jeden ze tří důležitých archetypálních systémů považuje Pratt ženu-čarodějnici. Tu bych i já nyní chtěla podrobněji představit.

## Čarodějnice

Jako jeden z archetypů figuruje čarodějnice už u Junga v rámci archetypu animy. Anima je často zobrazována jako víla, rusalka nebo divoženka a dá se charakterizovat chaotickým puzením k životu (Jung, 1997: 125, 131). Jako jeden z aspektů (mezi další patří třeba bohyně osudu, panna nebo smrt) je čarodějnice rovněž součástí archetypu matky, která má velmi

---

<sup>4</sup> Tato myšlenka z části koresponduje s tím, co píše ve své knize Perera, která uvádí, že žena musí přijmout dvě bohyně, pozitivní a negativní (Inannu a Ereškigalu), aby byla celistvá (Perera, 2002: 83).

<sup>5</sup> *Femmes inspiratrices* je žena ‚strůjkyně‘. Je aktivní pasivitou, je ženou, jakou ji viděl i Nietzsche (Heczková, 2003: 94).

<sup>6</sup> Zde odkazuji na koncept de Beauvoir, která píše, že žena je vždy určována svým vztahem k muži, nikoliv naopak a je tedy tím druhým. Oproti tomu muž je subjekt, on je absolutno (de Beauvoir, [1949] 1967).

<sup>7</sup> Zde zcela záměrně narážím na výrok Blooma, který citovala ve své knize Morris, že jediná žena v historii literatury je básníková múza. Literatura je totiž podle Blooma svět mužů, svět boje nového básníka proti svému předchůdci (Bloom citován in Morris, [1993] 2000: 61).



rozporuplné vlastnosti — mezi ty kladné patří moudrost, dobrotivost, pečlivost aj. a mezi záporné tajuplnost, temnost, neodvratnost nebo také schopnost vzbuzovat strach (tamtéž: 192). Je zajímavé, že právě tajuplnost je vlastností, jež byla za typicky ženskou považována už Sigmundem Freudem, pro něhož byla žena záhadnou bytostí, kterou bylo možno částečně pochopit na základě kastrálního komplexu (Freud, 1997)<sup>8</sup>. Nicméně Jung se od Freuda v mnoha směrech odvrací. V kontextu zvolené tematiky zmíním Freudův výklad bisexuality, který je zde zajímavý z toho hlediska, že Jung, když mluví o archetypech, mluví také o prapočátečním hermafroditickém archetypu, který má k bisexualitě velmi blízko.

Julia Kristeva od sebe čarodějku a matku částečně odděluje, když považuje čarodějku s nezkracenými touhami za jednu ze dvou figur ženství, přičemž tou druhou je podle ní matka, královna domácnosti (Kristeva, 2008: 115). Kristeva však ve svých myšlenkových východiscích esencialistické koncepty překračuje, nepracuje primárně s archetypy a její pojetí ženství v symbolické rovině zdůrazňuje, že ženství nelze definovat. Optikou archetypálních protikladů na ženství naopak nahlíží Perera (2002), která přijímá binární opozici ženy-čarodějnice a ženy-bohyně.

Jeden z velmi detailních výkladů archetypu ženy-čarodějnice najdeme v knize *Ženy, které běhaly s vlky*, kde Estés spojuje ženu s vlčicí. Výraz „čarodějnice“ zde nahrazuje ženou-divoškou, neboť „divoký“ má značit svůj původní význam, tedy žít přirozený život. Estés také uvádí mnoho vlastností, kterými se žena-vlčice vyznačuje. Autorka se během výkladu odvolává na Junga. Žena-divoška je zde archetypem, který je obsažen v každé ženě<sup>9</sup>. Popisuje symptomy, kterými se vyznačuje žena s narušeným vztahem k divoké síle v duši, a uvádí, jak má vypadat zdravá žena, která dává volný průchod svému archetypálnímu původu a spojuje se se svou instinktivní povahou (Estés, 1999).

Jak jsem již zmínila výše, čarodějnictví jako jeden z archetypálních systémů uvádí i Pratt. Původ slova čarodějnictví (witchcraft) je odvozen z anglických slov „craft of the wise“, čili moudré řemeslo. Historicky byly za čarodějnice označeny ženy, které rozuměly přírodě, znaly účinky různých bylin, působily jako léčitelky atd.<sup>10</sup> Muži se podle Pratt postupem doby začali bát jejich vědění, což vedlo k tomu, že je začali pronásledovat v honech na

---

<sup>8</sup> Velmi stručně charakterizují Freudův koncept níže v poznámce věnované kritice, kterou proti němu vznesla Luce Irigaray.

<sup>9</sup> Zde se tedy prakticky dostáváme k výše zmiňovanému esencialismu.

<sup>10</sup> „Čarodějnictví zahrnuje jak přírodní praktiky, které mají náboženský význam, jako je lidové kouzelnictví a léčitelství, tak i znalost obdělávání půdy, keramiky, metalurgie a astrologie“ (Renzetti, Curran, 2003: 426).

čarodějnice<sup>11</sup> (Pratt, 1981: 175, 176). S trestanou ženou-čarodějnici souvisí také nezávislá žena v déméterovských mýtech<sup>12</sup>, která je další z archetypálních systémů Pratt. Tato nezávislá žena má mnohé charakteristiky<sup>13</sup>, které s ní sdílí i hlavní hrdinka Klímova *Utrpení – Helga*.

## Helga

Hlavní ženská postava díla *Utrpení knížete Sternenhocha* – Helga – je postavou z genderového hlediska velmi netradiční. Rozhodně nenaplnuje obraz ženy jako pasivní bytosti (minimálně v důležité dějové linii příběhu nikoliv) a není imanentním pohlavím<sup>14</sup>, jak je charakterizuje de Beauvoir ([1949] 1967) v *Druhém pohlaví* a jak jej vídáme v množství literární produkce první poloviny dvacátého století. Helga v díle vystupuje jako žena spjatá s Osudem, v textu se několikrát ztotožňuje s Bohyní. Bohyně osudu jsou ostatně podle Junga, jak už bylo zmíněno, jedním z aspektů archetypu matky. Ještě výraznější je tento aspekt u ženských postav v Klímově díle *Slavná Nemesis*, kde už sám název napovídá, že osud bude v příběhu hrát důležitou roli. Helga je svým manželem zavražděna a na konci knihy dochází k pomstě, když Sternenhoch umírá na otravu krve po souloži s její rok starou mrtvolou. Jak píše Frye, tragédie pomsty má jednoduchou strukturu a jako taková může být velmi působivá, protože často zůstává hlavním tématem těch nejsložitějších tragédií (Frye, 2003: 242). Je pravdou, že celý Klímův text je značně složitý, avšak za hlavní motiv se dá považovat právě (vskutku působivá) pomsta Sternenhochovy manželky. Ta se ovšem mstí po své smrti (od strany 42) jako duch (halucinace, sen), což je podle Frye opět v tragédii typické (Frye, 2003: 242).

Podle Junga je archetypem duch nebo zlý duch. Nezřídka se prý stává, že archetyp se objeví v podobě nějakého ducha nebo se chová jako zjevení. Což by přesně odpovídalo tomu, co se děje po smrti Helgy. U lidí, kteří se domnívají, že jsou na hony vzdáleni záchvatům slabosti, mobilizuje tento duch filosofické představy a vtahuje subjekt do své neodolatelné moci. Což zase odpovídá postavě knížete, který nás několikrát ujišťuje, že je zcela zdravý a silný. Subjekt se přes často zoufalý odpor nemůže a nakonec už ani nechce vymanit. Nechce,

---

<sup>11</sup> O tom, že čarodějnice „reprezentuje nezávislou přírodu a chaos, který je třeba zkultivovat, popřípadě zničit“, píše ve své studii zaměřené na indický kontext Blanka Knotková-Čapková (2003a: 62).

<sup>12</sup> Déméterovské mýty jsou podle Pratt jedním ze tří zdrojů archetypického materiálu. Tyto mýty odkazují k bohyním Ištar a Déméter a souvisí se znovuzrozením a ženskou nezávislostí. Souvisejí se starověkým matriarchátem (Pratt, 1981).

<sup>13</sup> K těmto charakteristikám budu dále v textu průběžně odkazovat při analýze Helgy.

<sup>14</sup> Imanentním pohlavím rozuměla de Beauvoir ženu, která se pozitivně zařazuje do automatismu života a nepřekonává realitu, není svobodná jako transcendentní muž.

protože zážitek s sebou nese *naplněnost smyslem*, jež byla až dosud pokládána za nemožnou (Jung, 1997: 60, 61; zvýraznění v originále).

Helga je také archetypálně tajemná. Její jméno se objevuje hned na první straně textu, který začíná větou: „Poprvé uzřel jsem Helgu na jistém plese, mně bylo 33, jí 17 let“ (Klíma, 2010: 8). Takovým způsobem je tedy Helga představena čtenářům a čtenářkám a je zřejmé, že právě ona bude klíčovou postavou celého díla. Vypravěč — kníže Sternenhoch (neboť velká část textu je psaná v ich formě způsobem deníkových záznamů) — vzápětí popisuje, jak ho tajemná Helga přitahovala, ač se mu nezdála vůbec hezká, a jak na ni musel myslet celé měsíce. To samo o sobě značí jistou tajemnost, kterou sama Helga později popisuje slovy: „Tajemné moci omámily od dětství mou duši, vůli mou spoutaly“ (Klíma, 2010: 18).

Sternenhoch se tedy s o šestnáct let mladší Helgou seznámí na plese, kde mu připadá tajemná a poutají ho k ní nějaké neznámé síly. Helga je zpočátku ošklivá, stydlivá a jaksi mrtvolná, jako bez života. Zajímavý je zde motiv smrti a ženy symbolizující smrt, což se naplní v závěru. Přesto se Sternenhoch rozhodne si Helgu vzít, ačkoliv ji nemiluje: „Nemiloval jsem ji, je-li totiž láska něčím pěkným a sladkým. ... (M)ůj odpor k ní byl desetkrát silnější ... (a) přece mne k ní cosi přitahovalo, cosi temného, prapodivného“ (Klíma, 2010: 9). O tomto temném a tajemném lákání píše Morris: „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 (Morris, [1993] 2000: 32). Helga se dá rovněž přirovnat k jedné z mytologických Gorgon, totiž k Medúze. Gorgona je „obrazem čehosi již téměř ‚neobrazného‘, protože temného a propastného, avšak zároveň nesmírně fascinujícího, a to ambivalentním způsobem, totiž jako přitažlivá hrůza, jako cosi ‚strašně krásného‘“ (Starý, 1994: 152). Jako Medúzu vidí ženu i Hélène Cixous. Její Medúza není strašlivá, ale krásná a usmívá se. Je silnou, samostatnou ženou, která se nebojí a která je trochu narcistní a dost sebevědomá. Nemá problém vyjádřit se (napsat se) prostřednictvím svého těla. Jako vzpurná rebelka je ovšem spojována se smrtí a hrozbou zničení (Cixous, [1975] 1981).

Helga je k sňatku donucena svým otcem, příliš se nevzpouzí, neboť ví, že by jí to stejně nebylo k ničemu a že tuto bitvu nemůže vyhrát. Trápení, které zažívají mladé dívky v souvislosti s nechtěným sňatkem, popisuje už de Beauvoir ([1949] 1967). O skutečnosti, že žena se podrobuje manželství, hovoří také Pratt. Žena podle ní touží po erotické autonomii,

po smysluplné sociální roli a oslavě ženství. Je však spoutána sociálními normami, které jí diktují bezmocnost. Tyto normy souvisí právě s upoutáním ženy do často nechtěného manželství (Pratt, 1981). „Jako obětní jehně šla k oltáři; docela tak asi jako loutka, s kterou si hrají děvčátka, počínala si ve svatební noci“ (Klíma, 2010: 14). Helga mohla procházet traumatem ze svatební noci, které často u dívek způsobovalo frigiditu, jak opět popsala de Beauvoir ([1949] 1967) nebo také Pratt, která pracuje přímo s pojmem ‚rape trauma‘, tedy trauma ze znásilnění (Pratt, 1981: 171). Ostatně o tom, že trauma by bylo na místě, nás ubezpečuje sám Sternenhoch: „Příštího jitra, když jsem se rozpomněl, měl jsem chuť vzít si život, z hanby, že jsem to udělal“ (Klíma, 2010: 14).

Vrátím se nyní, v souvislosti s traumatem ze znásilnění, ještě k dalším charakteristikám nezávislé ženy déméterovských mýtů podle Pratt. Tato nezávislá žena je svazována sociálními normami, které jí diktují bezmocnost. V psychologii kultu Déméter (která má všechny znaky matriarchátu) je muž nepostradatelný, ale rušivý faktor (Pratt, 1981: 168, 171). Takto bychom mohli interpretovat z pohledu Helgy i knížete – je nepostradatelný, neboť Helga by bez něj nezískala své postavení (moc, peníze, možnosti, kontakty aj.); na druhé straně je určitým způsobem rušivý – překáží Helze v nespoutaném rozletu, ve svobodě, svazují ji jeho očekávání (sex, potomek, další manželské povinnosti).

Nicméně Helga se po svatbě a svatební noci postupně mění, stává se na první pohled překvapivě o něco šťastnější. Tato skutečnost by se dala interpretovat několika způsoby. Jedním z nich je, že Helga se stává po svatbě šťastnější, poněvadž již není svobodná panna, ale stala se z ní žena, která našla své přirozené naplnění ve vztahu k muži – svému manželovi. O tomto se ještě zmíním v souvislosti s Helžiným milencem. Mnohem pravděpodobnější se zde jeví interpretace jiná, totiž že Helga přešla z područí svého otce, který ji od mládí bil a střídavě povzbuzoval a zase krotil, do područí svého manžela, o němž si ale od samého začátku myslí, že je slaboch. Helga tudíž získává volnou ruku, ví, že se nyní může plně rozvinout, může se probudit. Život se slabošským knížetem, jímž opovrhne (a kterého později vymění za vášnivého a silného milence) je určitou daní, kterou musí zaplatit za svou svobodu.

Helga dosud až nápadně vykazovala symptomy narušeného vztahu s divokou silou v duši – je zatrpklá, slabá, v depresi, zamlklá, uzavřená, nečinná, bez života, netečná – tak, jak tyto symptomy popisuje Estés (1999: 21, 22). Ostatně jeden z přátel knížete charakterizuje

Helgu takto: „Lidé zaměňují příliš často spánek a bdění, božské odpočívání a lenost, pomalu se ploužícího tygra a prase. Ona spí, spí, spí! A probuzení bude strašné, zvláště pro vás, pane kníže“ (Klíma, 2010: 17). Po svatbě a svatební noci, která zanechala na Helze následky v podobě těhotenství, se tedy Helga postupně mění a tato její proměna má ráz jakéhosi probouzení se. Jung mluví o probouzení v souvislosti s negativním mateřským komplexem – žena, která jím trpí, je nepříjemnou družkou muže a staví se ke světu s odvrácenou tváří, svět a život procházejí kolem ní jako ve snu. Následně dochází k procitnutí, kdy se žena stává určitým způsobem ‚mužskou‘ (Jung, 1997: 212, 213). V této souvislosti je na místě poznamenat, že Jung pracuje rovněž s binárními opozicemi muž vs. žena. Ačkoliv mluví i o hermafroditickém archetypu, v převedení do reálného života jde podle něho jen o jakousi odchylku, poruchu. Jung tedy celkově pracuje s vlastnostmi mužskými a ženskými, přičemž některá vlastnost jednoho pohlaví se sice může objevit u druhého pohlaví, ale jde o výjimku, poruchu – např. negativní mateřský komplex, odpor proti matce, tedy odklon od ‚normálu‘. Toto pojetí je samozřejmě esencalistické, předpokládáme-li určité předem dané vlastnosti u toho kterého pohlaví. Ve svém textu tento Jungův koncept jako diskriminační kritizuje Pratt (1981).

Helžino probuzení je možno vidět podle Estés jako návrat k ženské podstatě, k instinktivnímu životu a hlubinným vědomostem, jako spojení se svou instinktivní povahou (Estés, 1999: 23, 31). Perera potom popisuje procitnutí/probuzení spíše jako přijetí ženské bipolarity – žena musí přijmou dobrou i zlou bohyni, musí získat moc démonické podzemní bohyně, aby mohla vyrůst (Perera, 2002). Pratt zase volá po znovuobjevení ztracených dovedností skrze intuici (Pratt, 1981). Uvedené koncepty jsou si tedy v tomto ohledu velmi podobné. Jung, Estés i Perera sice esencalizují, ale mají v tomto bodě jiná myšlenková a hodnotící stanoviska a jinak interpretují zmiňované probouzení se. Zatímco pro Junga probuzení znamená, že žena konečně přijímá svou roli manželky a matky a přestává se vzpouzet tradičnímu rozdělení rolí, pro Estés je probuzení kladné v tom smyslu, že u ženy dochází k sebeuvědomění sebe samé. Žena se stává bytostí pro sebe, nikoliv výlučně a především pro druhé. Perera zase pracuje s bipolaritou – žena svým probuzením přijímá své negativní vlastnosti a špatné stránky, aby mohla získat určitou moc a aby mohla být celistvá. V případě interpretace Helgy bych se osobně přikláněla k pojetí Estés.

Helga se tedy uchýlila k spánku, přešla z aktivity do pasivity a vyčkávala, až se bude moci zase probudit, přičemž toto probuzení nastalo až sňatkem s knížetem. Nyní procítá ze své pasivity, ze svého snu a začíná se pomalu měnit. Tato její změna je již druhou změnou v jejím životě, neboť, jak se čtenář/ka dozví později retrospektivně, Helga již jako dítě a velmi mladá dívka byla divoká, nezkrotná a instinktivní. Její divokost však byla zkrocena otcem a matkou. Otec Helgy popisuje toto její období:

No – dokud byla malá, byla jiná – byla divoká, že to i pro mne bylo někdy moc. Ale nikdy jsem ji proto netrestal. ... Teprve, když jí bylo 10 let, nasekal jsem jí jednou, pořádně, ale ne tak z trestu, jako proto, že jsem dostal na to chuť. A od toho dne se úplně změnila. Všechna její bujnost a veselost pryč! Přestala mluvit a skoro i jíst, všela hlavu – smuteční vrba, chcípala, a čím dál tím víc (Klíma, 2010: 12).

Otec Helgy se na ní dopouští násilí, a to násilí zcela bezdůvodného a v podstatě sadistického. Podle Susan Brownmiller si muži mnohdy chtějí dokázat svou nadřazenost nad ženami silou. Ačkoliv Brownmiller píše ve svém textu o tématu znásilnění, značná část jejích důležitých tezí se dá aplikovat i na násilí obecně. Když se muž uchýlí k násilí na ženě, jeho vítězství je neodvratné, protože muž ví, že se umí prát, od dětství se totiž učil své tělo používat v boji. Na druhé straně dívka se měla vyhýbat fyzickým sporům, neboť taková činnost ohrožuje tradiční názor na to, jak se má chovat dáma, co je ženské (Brownmiller, 1998). Otec si tedy na Helze dokázal svou „nadřazenost“ zcela nečekaným a podlým způsobem. Šlo mu také o to Helgu zkrotit, a učinil to prostřednictvím hrubé fyzické síly.

Matka se Helgy nezastala, což můžeme vysvětlit prostřednictvím kolaborace s patriarchátem, o které mluví Blanka Knotková-Čapková (2003b) ve své studii *Metaphorization or Demystification of Woman in Modern Bengali Male Poetry*. „Kolaborantka“ je konformní žena, která se nejen sama podřizuje patriarchálnímu řádu, ale spolupracuje na disciplinaci jiných žen proti jejich osobnímu zájmu. Často je reprezentována vedlejšími hrdinkami jako jsou matky, macechy nebo starší respektované ženy. Kolaborantka disponuje určitou mocí, která jí byla propůjčena některými z mužů (těmi mocnými). Tuto moc může použít v případě, kdy má dojít k porušení patriarchálního řádu revoltující hrdinkou. Kolaborující ženy nemají odvahu postavit se samy proti společnosti, a tak se staví alespoň proti těm, které se o to pokoušejí (Knotková-Čapková, 2003b: 52, 53).



Na tomto místě bych se ráda vrátila k mateřskému komplexu, jak o něm mluví Jung – Helga se hluboce zklamala ve své matce, která ji nepodpořila v jejím divokém instinktivním ženství. Odpor proti matce se podle Junga často projevuje například v menstruačních potížích, v obtížích s početím, v odporu k těhotenství atd. (Jung, 1997: 203). Helga sice neměla problémy s početím, o jejích menstruačních potížích nic nevíme, ale k svatbě byla přinucena a ke svému těhotenství pociťovala skutečný odpor: „Poskvrnil jsi mne provždy – ne souloží, ale tím, žeš mne donutil nosit devět měsíců v sobě tvůj hnus, že stal se mnou a já jím – zešílela bych!“ (Klíma, 2010: 18). Jungovo pojetí odporu je samozřejmě značně zjednodušující a nepřesné, protože esencalizující. Na příkladu samotné Helgy se navíc ukazuje, že její odpor k těhotenství vůbec nemusel souviset s její matkou, ale mnohem pravděpodobněji s jejím manželem, kterého byla nucena si vzít. Logicky vzato, projevovala-li Helga silný odpor k Sternenhochovi (který ji o svatební noci pravděpodobně znásilnil), může ho projevat i k jeho dítěti. Jungovy vazby na matku tedy vůbec nemusí být nosné, je vždy třeba brát v úvahu i další skutečnosti.

Probuzení Helgy bylo dokonáno strašlivým výbuchem, ve kterém usmrtila své dítě. Tato smrt měla značit osvobození Helgy a její znovuzrození. Helga získala zpátky svou démonickou moc. Smrtí dítěte, které nosila ve svém těle proti své vůli, se očistila. Josef Vojvodík píše ve své studii (sic zaměřené na Karla Jaromíra Erbena), že:

Žena-matka ve smyslu *mater, materia*, je dárkyní věčně se regenerujícího života, je však také sudicí, neúprosnou *ananké*, zosobněním nevyhnutelného osudu; je tedy, jak si všiml již Jakobson, ambivalentní bytostí, dárkyní života i jeho ničitelkou (Vojvodík, 2006: 54; zvýraznění v originále).

Tento ženský typ demonizované *femme fatale* je obrazem ženy epochy *fin de siècle*, je to velké feministické téma, například i pro Martinu Pachmanovou, která matku tohoto období charakterizuje podobně – milující i zatracující, s ambivalentním vztahem láska vs. nenávisť (Pachmanová, 2006: 119). Dalo by se tedy tvrdit, že u Klímy v souvislosti s obrazem mateřství lze najít určité dozvuky období přelomu století. Takový obraz mateřství značně odporuje tomu, co píše například Irigaray (1985) – žena je podle ní v mateřství, prostřednictvím svého dítěte, uspokojena. Vytváří se intimita mezi ní a dítětem skrze doteky a vzájemnou blízkost. Také Cixous odkazuje na pozitivní obraz matky – v ženách je vždy

více či méně mateřského, což přináší dobro ostatním, pečováním, dotýkáním atd., žena nemá k matce nikdy daleko (Cixous, [1975] 1981).

Na dalších stranách textu, po smrti dítěte, Helga jen září, dochází k rozkvětu její osobnosti. Estés v této souvislosti píše, že zdravá žena je podobná vlku – zdatná, plná, s životní silou, životodárná, věrná, vynalézavá, toulavá. Žena jako taková není předurčena k tomu, aby byla slabá. Spojení ženy a vlka přináší i další vlastnosti – ostré smysly, hravý duch, cit pro oddanost, zvědavost, vytrvalost a sílu, odolnost a statečnost (Estés, 1999: 16, 22). Helga disponuje většinou z výše vypsanych vlastností, ne-li všemi. A jde dokonce ještě dál v projevech své divokosti a nespoutanosti: upozorňuje-li Estés, že spojení s instinktivní povahou neznamena převrácení všeho a zahazení základních společenských pravidel (tamtéž: 23), potom Helga vše zahazuje a na společenská pravidla vůbec nehledí.

Svou proměnou přijímá Helga mnohé tradičně ‚mužské‘ vlastnosti (viz Jung výše) – ujme se spravování majetku knížete, kterému neváhá, naskytne-li se příležitost, uštedřit pořádnou ránu. Dokonce zabije svého vlastního otce, který se pokusil ji opět zkrátit. Po této vraždě odcestuje Helga na dva roky neznámo kam a po svém návratu z neznámých důvodů zavraždí několik lidí a založí tajný spolek. Z Helgy jde zkrátka strach. Nechová se jako typická žena a boří genderové stereotypy<sup>15</sup> (a to v pozitivním i negativním smyslu), do nichž společnost ženy konstruuje. Vždyť už Aristoteles ve své *Poetice* v oddíle o povahách postav upozorňoval na to, že „pro ženu není přiměřené, aby byla mužná nebo vzbuzovala strach“ (Aristoteles, 1996: 85).

Spolek, který Helga založila, je spolkem, kde je „pěstován sadismus, flagelantismus, masochismus, lesbismus, fantastické masturbace, sodomie, styk s různými kovovými, hýbajícími se netvory, strašidelnými voskovými figurínami, ba prý i se skutečnými strašidly atd.“<sup>16</sup> (Klíma, 2010: 19, 20). Archetypální Helga tak může určitým způsobem vyjadřovat *touhu všech žen po erotické autonomii* (Pratt, 1981; zvýraznění autorka), stává se sexuálně nespoutanou, čímž boří další z genderových stereotypů. „Ženská bujarost byla uvězněna a

---

<sup>15</sup> Genderovými stereotypy rozumíme zjednodušující popisy toho, jak má vypadat (a chovat se) maskulinní muž a femininní žena. O stereotypech se obvykle uvažuje bipolárně, tedy tak, že normální žena nenese žádné rysy mužskosti a naopak. Lidé, kteří se těmito stereotypům vymykají, jsou označováni jako deviantní, abnormální, zkažení (Renzetti, Curran, 2003: 20, 21).

<sup>16</sup> Ráda bych zde upozornila na skutečnost, jak je toto vyjádření manipulativní. Zejména skutečnost, že autor tu položil vedle sebe například lesbismus a styk se skutečnými strašidly. Čtenářům a čtenářkám je tímto způsobem předkládán typicky heteronormativní model společnosti, kde homosexualita a případně jakékoliv jiné sexuální styky vyjma nejběžnějšího jsou postaveny na roveň styku se strašidly, s neexistujícími bytostmi, a jsou tudíž vyjmuty z povoleného, obvyklého a ‚normálního‘ projevu lidské sexuality.

ponížena na pouhou frivolitu, radostná žádostivost pošpiněna jako kurevnická oplzlost“ píše Perera (2002: 24). V podobném duchu se vyjadřuje i Milena Lenderová, když upozorňuje na to, že formující se systém západního křesťanstva byl naprosto odmítavý k projevům tělesnosti a sexuality (Lenderová, 2002: 7). Projevy homosexuality mají pak podle Junga souvislost se ztotožněním s animou; jde o neúplné odloučení od hermafroditického archetypu, spojené s vyloženým odporem identifikovat se s rolí jednopohlavně zaměřené bytosti (Jung, 1997: 184). Morris pak upozorňuje na to, že nadměrná ženská sexualita nedává mužům spát a ničí jejich pocit nadřazenosti a moci; v typickém příběhu jsou potom nevyhnutelným osudem hrdinek, jež svým sexuálním životem hřeší proti přijatým normám chování, utrpení a smrt (Morris, [1993] 2000: 31, 32). To je skutečně velmi nápadná paralela s osudem Helgy, jak ještě uvidíme.

Zajímavé však je, že Helga „obvyklým způsobem s muži nikdy nesouložila, opovrhujíc jimi příliš; manželskou věrnost neporušila“ (Klíma, 2010: 20). O této skutečnosti nás informuje sám kníže, který očividně nepovažuje lesbický (i jiný) styk (krom heterosexuálního) za nevěru. Ačkoliv tedy byla Helga sexuálně velmi nespoutaná, pro svého manžela byla i určitým způsobem věrná, čímž se vracíme k jedné z vlastností ženy-vlčice, jak jsem je vyjmenovala výše.

Kvůli své přílišné bujarosti byla Helga poslána na nějaký čas do Afriky<sup>17</sup>. Tam došlo k naplnění Helgy po stránce jejího splynutí s přírodou. Příroda je plná archetypů, jak poukázal už Jung; k přírodě ovšem odkazují ve svých pracích také Estés i Pratt. Helga s očima, které byly právě tak zelené, právě tak divé, dravé, strašidelné jako oči kočičí (Klíma, 2010: 9), prochodila již v době svého těhotenství celé dny v přírodě a byly noci, které strávila sama v lesích. Po porodu dítěte chodila spát do psince na slámu. A po svém návratu z Afriky přivezla si s sebou „pěkné nadělení“: lva, tygra, černého pardála a jaguára, vesměs nádherné, obrovské exempláře. Krmila je a co víc – celé dny trávila v jejich společnosti, vždy beze zbraně, obyčejně docela nahá. Šelmy ji objímaly, lehaly před ní na záda jako pes, hubičkovaly ji a lízaly. Helga chodila před nimi po čtyřech, prala se s nimi, jezdila po jejich hřbetech, líbala jejich čenichy a také „lízala jejich – neřeknu ani co, nechala si masochisticky celé tělo olizovat jejich ostnatými jazyky, až byla jedna krev“ (Klíma, 2010: 20). Helga se zkrátka

---

<sup>17</sup> Zde bych jen chtěla upozornit na typické spojení Afriky s přírodností, divokostí, barbarstvím. Afrika i Helga zde vystupují v pozici toho, co je divoké, co je třeba zkultivovat, co neodpovídá normám západní (kulturní) společnosti.

spojila s přírodou a vrátila se ke svému instinktivnímu životu. Stala se ženou-čarodějnici, ženou-divoškou, ženou, která běhala s divými šelmami, jak píše Estés (1999). Stala se ženou, která „vidouc člověka trýznícího zvíře, bez okolku jej zastřelila“ (Klíma, 2010: 20).

O propojení ženy a divokého zvířete píše i Blanka Knotková-Čapková v kontextu indických literatur. Literární žena bývá často metaforizována jako nespoutaná příroda, jako šelma. To se dá vysvětlit klasickou schematickou dichotomií žena-příroda vs. muž-kultura. Obraz ženství má představovat to divoké, barbarské, co je třeba zkrotit a zcivilizovat. Není-li tato symbolická žena ovládnuta, je nebezpečná (Knotková-Čapková, 2003a).

## Helga a milenec

Za nějaký čas ale zmizela Helžina divokost, Helga přestala tropit extravagance, stávala se smutnější a skleslejší. Bledla zas a hubla. Přestala mluvit, skoro nejedla, občas si blábolila pro sebe v podobném duchu: „Vždyť tma je světlo a světlo tma. A vše je jen propast šílení. ... Nic, nic není do ní – hadru kus! ... Oh proč? Proč? ... Ach, vím! Protože jsem žena, *jen žena!*“ (Klíma, 2010: 21; zvýraznění v originále). Helga začíná z ničeho nic pociťovat „nedostatečnost“ svého pohlaví. Freud by tento stav pravděpodobně vyložil závistí penisu a konečným obratem k ženskosti a tedy k pasivitě (Freud, 1997)<sup>18</sup>. Perera (vycházející také z Freuda) mluví v této souvislosti o pocitu prázdnoty: když totiž ženy pocítí v patriarchální společnosti svou prázdnotu, hledají naplnění ve vztahu k partnerovi, případně k synovi; závidí penis a touží po něm, chtějí se zbavit pocitu nemohoucnosti velebením muže, který jim poskytne sexuální rozkoš. Uvědomí-li si tato žena, že nemá milence (Helga svým manželem opovrhovala, nenáviděla ho, nebyl pro ni skutečným partnerem), připadá si prázdna, neživá, dutá, hladová a bezpodstatná. Prahne po vyplnění a snadno se poté blaženě rozplyne do svého milence a ztratí vlastní duši (Perera, 2002: 49). Takové pojetí samozřejmě značně odporuje feministickému pohledu. Žena zde opět stereotypně není bytostí sama pro sebe, ale je neúplná, protože nemá muže, je „určována a diferencována svým vztahem k muži, nikoliv muž svým vztahem k ženě. ... On je Subjekt, on je Absolutno: ona je to Druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1967: 10).

---

<sup>18</sup> Zde odkazuji na Luce Irigaray a její kritiku tohoto Freudova konceptu (kastrovací komplex u žen), který považuje ženské genitálie za nedostačující. Zatímco muž je celistvý, žena je kastrovaným mužem a závidí muži penis. Není ani schopna reprezentovat samu sebe. Nejvyšším uspokojením je pro ni potom narození syna, jehož prostřednictvím penis získá. Jako východisko zde vidí Irigaray pokládání důrazu na ženskou tělesnost a sexualitu, pomocí níž žena najde svou identitu a vymaní se z falocentrismu (Irigaray, 1985).

Netrvá dlouho a Helga se opět mění: „Náhle se teď smála, poskakovala i tančila, veselé písničky si pobrukovala, do zrcadla se často dívala, na sebe se usmívala“ (Klíma, 2010: 21). Helga si samozřejmě našla milence, jak kníže velmi záhy zjistí. Tohoto milence Helga velebí a vzývá jako boha, je mu zcela oddaná a nechá se od něj ponižovat, bít i poroučet. Jakoby opravdu ztratila vlastní duši. Morris v této souvislosti upozorňuje na neblahou skutečnost, že „svoboda pro ženu je prostě ten správný muž“ (Morris, [1993] 2000: 47). Podle její interpretace jde o to, že žena jako bytost nemůže být nikdy sama pro sebe, ale vždy je určována ve vztahu k druhému, k muži (tamtéž). Patriarchální a heteronormativní společnost zkrátka nechce dovolit ženě, aby našla svobodu a štěstí jako stará panna nebo samotná žena aj. Žena bez muže není nic; aby se stala něčím, musí se odevzdat muži, jen díky němu může dojít naplnění. Jen s mužem může být šťastná a celistvá. Nicméně Helga nedlouho před svou smrtí alespoň překračuje tuto tezi tím, že se svého milence zříká a uvědomuje si, že byl jen dalším uzurpátorem její svobody: „Jaká zbabělost ode mne, že jsem tak jako otrok poslouchala! Ani na něj nedám už nic! ... Budu Svou, zůstanu Svou, a tak zvítězím!“ (Klíma, 2010: 55).

Ačkoliv je archetypální postava tzv. green world lover (mileneček ze zeleného světa)<sup>19</sup> spíše typická pro ženské psaní, Klímův mileneček splňuje téměř všechny její charakteristiky. Jak takový mileneček vypadá? „Dobře rostlý, pravda, byl. Ale obličej? Dlouhé, hanebně rozčuchané vlasy. Vypadal spíše jako bandita nebo mezinárodní zloděj. A k tomu byl oděn jako syčák“ (Klíma, 2010: 24). Roli milence často představuje dobyvatel a svůdce, což vyrůstá i ze starověkých rituálů smrti a znovuzrození (Pratt, 1981: 171, 172). V dávných mýtech tento mileneček zemřel, aby byl svou partnerkou opět navrácen k životu (vzpomeňme například na staroegyptskou dvojici Isis – Osiris). V našem příběhu mileneček sice také umírá (na popud knížete je později přemožen několika desítkami sloužících a vojáků), ale k jeho znovuzrození již nedojde. A to ani prostřednictvím dítěte, které si Helga s ním přála mít, k čemuž se následkem dalších událostí (Helžina smrt ve věži) již také nedostane.

---

<sup>19</sup> O archetypu milence ze zeleného světa píše Pratt. Upřesňuje, že podle Junga jde o archetyp importovaný do literatury ženami. Vyrůstá z oslavných rituálů smrti a znovuzrození, souvisí tedy s déméterovskými mýty. Green world lover byl vždy mužským protějškem některé z bohyň, která tohoto svého milence přiváděla k životu po jeho skonu (Pratt, 1981: 172).

## Helžina smrt

Poté, co kníže zjistí, že jeho manželka chtěla se svým milým upláchnout, omráčí Helgu ranou kládívem do hlavy. Sváže ji, zacpe jí ústa a odvede do tajné hladomorny, která se nachází ve věži hradu. Tam se Helga probudí z mrákot a přemlouvá knížete, aby ji pustil. Ten je však naprosto neúprosný. Chce potrestat Helgu za její nevěru, za její sexuální nevázanost, za to, že v něm po celou dobu manželství ničila pocit nadřazenosti a moci, který později darovala neznámému „trhanovi“. Když Helga pochopí, že ji kníže skutečně nechá zemřít, začne ho prosit. Zde se projevuje jako typická „prosebnice“ jak ji popisuje Frye: prosebník, často ženského rodu, zosobňuje naprostou bezmoc a nouzi. V jeho postavě (Frye mluví v mužském rodě) dosahuje lítost a strach nejvyšší možné míry, často se objevuje u toho, kdo ztratil svou původní velikost. Prosebními postavami bývají často ženy ohrožené smrtí nebo znásilněním (Frye, 2003: 252).

Vrátím se k tomu, co píše ve své práci Brownmiller, a pokusím se o interpretaci její koncepce v souvislosti s postavou Helgy. Kníže Helgu přemůže fyzickou silou, chce si tak dokázat svou nadřazenost nad manželkou a také se chce pomstít. K tomuto činu (násilí) se uchýlil za celou dobu trvání jejich manželství poprvé (naopak Helga několikrát svého manžela uhodila, čímž se projevila značně genderově subverzivně). Ačkoliv Helga byla v mládí dost bita svým otcem, Sternenhochem bita nebyla, neboť kníže neoplýval fyzickou silou, odvahou ani potřebou projevovat se v boji (podle Brownmiller tradičně mužské záležitosti). I on tedy projevoval určitou míru subverze. Nicméně v rozhodující vypjaté chvíli se role obrací a Helga se dostává do postavení, které je pro ni (jako pro ženu) typické. Při konfrontaci s násilím se ženy (zde Helga) „psychicky rozloží, pláčou, loudí, prosí“ (Brownmiller, 1998: 164, 165). Nic z toho ale Helze nepomohlo. Ba naopak, muže (v našem případě knížete) to dohání k „ještě větší zuřivosti“ (tamtéž). Kníže Helgu nejdříve zmrská, načež se jí vykálí na tvář, omaže o to svou ponožku a tu vecpe Helze do úst. Poplve ji, vysmrká se na ni a než za ní definitivně zavře dveře, ještě ji zkope. Ačkoliv „toto vše nebylo ode mne zcela gentlemanské, bylo nutno ukázat jí, že nejsem „prašivý pes““ (Klíma, 2010: 58). Dál nechá Sternenhoch Helgu ve věži napospas osudu.



## Epifanie ve věži

Konečného zúčtování se čtenáři a čtenářky dočkají až zcela na konci knihy — děj se posunul o celý rok, Helga mezitím pronásledovala knížete v podobě ducha, halucinace, snu<sup>20</sup>. I ona chce svoji pomstu. Stává se tak bohyní osudu, jedním z aspektů archetypu matky, jak o něm psal Jung. Závěrečná scéna se odehrává opět ve věži. To je místo, ve kterém se podle Frye velmi často odehrává okamžik epifanie<sup>21</sup>, tedy okamžik, kdy „dojde ke spojení neposunutého apokalyptického světa s cyklickým světem přírody (Frye, 2003: 236). V erotickém smyslu může být toto místo také místem sexuálního uspokojení, kde nedojde k žádnému apokalyptickému vidění, ale k dosažení nejvyšší přirozené zkušenosti (tamtéž: 238).

Sternenhoch zde dosáhne hned dvojího uspokojení: sexuálního (to když podruhé v životě souloží s Helgou, lépe řečeno s její mrtvolou, a vezme si tak Helžino tělo, které mu po svatební noci již nadále odpírala a na které si on vyhrazuje právo) i apokalyptického (což má souvislost s filosofickými aspekty knihy). Kníže se ve své poslední halucinaci s Helgou „usmíří“, ona jej přijímá do své náruče a dává mu k dispozici své tělo, čímž mu má vlastně symbolicky navracet to, o co ho ochuzovala v manželství. A Helga — rovněž symbolicky — vykonává svou pomstu, neboť kníže za dva dny po incidentu umírá na otravu krve, po celou dobu byv v blouznění a halucinacích. Žena symbolizující smrt tedy nakonec opravdu knížeti smrt přinesla. On ale umírá v šťastném poblouznění, smířen a spokojen.

Co říci závěrem? Helga v Klímově díle *Utrpení knížete Sternenhocha* znázorňuje archetypální postavu ženy-čarodějnice, která má navíc určité prvky osudové ženy a částečně také zapadá do kategorie mytických bohyň spjatých s pomstou. Ačkoliv se Klíma dosti vymykal konvenčnímu typu literatury období, ve kterém tvořil, dá se říci, že jeho hrdinka Helga, ač velice provokativní, vcelku příliš nevybočuje ze stereotypního zobrazování žen v umění, ať už jako matka-ničitelka, mytická Medúza, tajemný zlořád, duch, *femme fatale* nebo právě bohyně pomsty.

O tom, nakolik Klíma dále převzal Nietzscheho koncept „násilného jednoznačného divokého ženského výpadu proti muži mělkého ducha coby nositeli buržoazní kultury“<sup>22</sup> a

---

<sup>20</sup> Zcela záměrně se nezabývám těmi částmi knihy, kde Helga vystupuje v podobě halucinace (ducha). Jejím úkolem coby literární postavy je totiž v této části knihy jen strašit knížete, připomínat mu jeho svědomí a vést filosofické rozpravy, které nejsou vzhledem k tématu práce důležité.

<sup>21</sup> Kromě věže jsou dalšími epifanickými místy hora, ostrov, maják, žebřík nebo schodiště (Frye, 2003: 236).

<sup>22</sup> Takto shrnula jedno z témat Nietzscheho knihy *Mimo dobro a zlo* Libuše Heczková (2003: 94).

jej do postav knížete a Helgy, by mohla eventuelně pojednávat nějaká další práce o Ladislavu Klímovi.

## Bibliografie

### Primární literatura:

Klíma, Ladislav. 2010. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Maťa.

### Sekundární literatura:

Aristoteles. 1996. *Poetika*. Praha: Svoboda.

Beauvoirová<sup>23</sup>, Simone. [1949] 1966. *Druhé pohlaví (Výbor)*. Praha: Orbis.

Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury*. Praha: Prostor.

Bodlák, Karel. 1948. „Myšlenkový svět Ladislava Klímy“. In Karel Bodlák, Rudolf Vápeník (eds.). *Ladislav Klíma filosof-básník*. Praha: Jan Pohořelý, s. 11–51.

Brownmiller, Susan. 1998. „Proti naší vůli: muži, ženy a znásilnění“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 134–166.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cixous, Hélène. [1975] 1981. „The Laugh of the Medusa“. In E. Marks, I. de Courtivron (eds.). *New French Feminist*. New York: Schocken, s. 334–349.

Estés, Clarissa Pinkola. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky. Mýty a příběhy archetypů divokých žen*. Praha: Pragma.

Freud, Sigmund. 1997. „Ženskost“. In *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, s. 92–111.

Frye, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Brno: Host.

Heczková, Libuše. 2003. „„Netvor síly? Friedrich Nietzsche a metafory ženy“. In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s. 92–103.

---

<sup>23</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru de Beauvoir.

Heczková, Libuše Eva Kalivodová (eds.). 2007. *V bludném kruhu*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 116–130.

Chalupný, Emanuel. 1948. „Dvě jubilea české filosofie“. In Karel Bodlák, Rudolf Vápeník (eds.). *Ladislav Klíma filosof-básník*. Praha: Jan Pohořelý, s. 85–94.

Irigaray, Luce. 1996. „This Sex Which Is Not One“. In Luce Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, s. 23–33.

Jung, Carl Gustav. 1997. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Knotková-Čapková, Blanka. 2003a. „Žena řeka, řeka žena“. In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s. 59–73.

Knotková-Čapková, Blanka. 2003b. „Metaphorization or Demystification of Woman in Modern Bengali Male Poetry“. In Theo Damsteegt (ed.). *Heroes and Heritage. The Protagonist in Indian Literature and Film*. The Netherlands: Leiden University, s. 51–65.

Kristeva, Julia. 2008. *Polyfonie. Významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj.

Lenderová, Milena. 2002. *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*. Praha: Karolinum.

Morris, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Münzer, Jan. 1928. „Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha“. *Naše doba* 1927-28: 35.

Pachmanová, Martina. 2006. „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: od symbolické Velké Matky ke katastrofě mateřské identity“. In Petra Hanáková, Libuše

Pauza, Miroslav. 1990. „Utrpení knížete Ladislava Klímy“. In Ladislav Klíma. *Utrpení knížete Sternenhocha*. Praha: Paseka, s. 7–13.

Perera, Sylvia Brinton. 2002. *Sestup k bohyni. Iniciační cesta žen*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Univerzita Karlova.

Starý, Rudolf. 1994. *Medúsa v novější době kamenné*. Praha: Prostor.

Vojvodík, Josef. 2006. „Mezi mýtem matriarchátu a misogynstvím: Erben, Bachofen, Weininger, Deleuze“. In Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.). *V bludném kruhu*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 50–74.

## Resumé

*The article discusses gender archetypes in Ladislav Klíma's Sufferings of Prince Sternenhoch by means of archetypal analysis applied to the main female protagonist – Helga. The analysis focuses on the witch archetype primarily and problematizes its reference to essentialism. The article demonstrates that within the historical context in which Klíma wrote, his work was by no means tendentious, yet his character Helga was not situated beyond the stereotypical image of a woman as a mother-destroyer, femme fatale or a Fury.*

Keywords: archetype, witch, essentialism, Ladislav Klíma.

Klíčová slova: archetyp, čarodějnice, esencialismus, Ladislav Klíma.

# FEMININNÍ ARCHETYPY V POHÁDKÁCH KARLA ŠIKTANCE: GENDEROVÁ PERSPEKTIVA

Martina Husáková

## Úvod: vymezení výchozích konceptů, stanovisek a základních pojmů

Následující analýza je zaměřena na femininní archetypy<sup>1</sup> ve vybraných pohádkách Karla Šiktance, které vyšly v roce 2009 v nakladatelství Karolinum jako součást souboru *Hrad Svícen*. Práce je pokusem o genderově senzitivní přístup ke konkrétním literárním textům, jež jsou vnímány jako součást českého literárního kánonu<sup>2</sup>. Zdrojem a inspirací mi byly vybrané koncepty feministických autorek: Clarissy Pinkoly Estés (1999), Judith Fetterley (1978), Pam Morris ([1993] 2000), Annis Pratt (1981, 1992), Gayatri Chakravorty Spivak (1988, 1993). Při archetypální analýze postav vycházím z pojetí archetypů Carla Gustava Junga (1997, 2004, 2009), avšak jeho androcentrickou perspektivu konfrontuji s feministickými revizemi (Pratt, 1981, 1992; Ulanov, 1971).

V archetypech ukazujících moc a sílu žen, které Jung objevil ve středověkých a nezápadních kulturách<sup>3</sup>, hledá Pratt (1981) zdroje užitečné ženám. Přestože se zaměřuje především na analýzu literárních děl psaných ženami, považují její myšlenky za podnětné a užitečné rovněž pro genderovou analýzu textů, jejichž autorem je muž. Pratt (1981) předpokládala, že nalezne analogie mezi archetypálními vzorci v příbězích psaných ženami a v příbězích, které byly popsány jako typické pro lidské bytosti obecně. V průběhu práce s texty žen se však její očekávání nenaplnila; autorka dochází k závěru, že „(b)eletrie psaná ženami reflektuje zkušenost způsobem, který se od beletrie psané muži radikálně liší“<sup>4</sup> (Pratt, 1981: 6). Příčinu tohoto rozdílu vidí Pratt (1981) v překážkách, které staví ženám do cesty genderové normy společnosti. Podle svých slov byla nucena uznat jinakost žen v rámci

---

<sup>1</sup> Pojmy femininní a archetyp se podrobněji zabývám níže.

<sup>2</sup> Viz například Hruška (2009, online) či Janoušek a kol. (2008).

<sup>3</sup> Např. specificky femininní archetypy v příbězích o Démétér/Koré (např. Jung (1997), Jung, Kerényi, (2001)).

<sup>4</sup> Překlad autorka textu.

západní kultury a přijmout soubor hypotéz, které předpokládají, že zdrojem tohoto odcizení je druhořadý či pomocný status žen ve společnosti (tamtéž: 6). V literárních textech mužů byly postupně s upevňováním patriarchální moci pozitivní femininní archetypy zahlazovány či deformovány. Abychom odstranili vrstvy, pod nimiž se tyto pozitivní obrazy skrývají, či je dokázali vnímat v jejich původním významu, musíme se vzepřít normativnímu čtení, vzdorovat (Fetterley, 1978), čtené kriticky revidovat.

Také Jung podle Pratt (1981) staví ženy na druhé místo: na jejich sny a fantazie aplikuje maskulinní vzorce a při analýze uplatňuje androcentrickou perspektivu. Pratt (1981) spatřuje problém v Jungových definicích maskulinity a femininity, ve stereotypním popisu maskulinních a femininních vlastností a v jejich hierarchizaci (tamtéž: 7). Jungovo spojení citovosti a nelogičnosti se ženami a logické racionality s muži vedlo k posílení dichotomie muž-žena. Jeho teorie oceňuje femininní a nevědomé, avšak staví je například spolu s „chladným“, „tmavým“ či „špatným“ na jednu stranu tohoto dualistického systému (Pratt, 1992: 155).

Koncepty, které následující analýza využívá, často vycházejí z feminismu difference a časově je lze zařadit do tzv. druhé vlny feminismu. V době, kdy druhá vlna vrcholila, byla základní analytickou kategorií a zároveň hlavním subjektem feministického výzkumu žena (Sokolová, 2004: 201–202). Feministky se začaly kriticky vyjadřovat k devalvací reálných žen i ženství jako konceptu, přičemž zdůrazňovaly odlišnosti mezi ženami a muži. Jedním ze stěžejních děl této fáze se stala kniha *Druhé pohlaví* Simone de Beauvoir ([1949] 1966). Autorka zde upozorňuje, že v patriarchální společnosti je žena určována svým vztahem k muži, a poukazuje na Druhost či jinakost ženy, kterou přijala a internalizovala i ona sama. A proto je žena „nepodstatná vzhledem k podstatnému. On je Subjekt, on je Absolutno: ona je to Druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1966: 10).

Vnímání žen jako skupiny, jejíž členky sdílí společnou ženskou identitu<sup>5</sup>, však nutně vedlo k homogenizaci, která se později stala terčem kritiky. Podle Pavla Barši přispívá diferencialistický přístup k esencializaci protikladu dvou rodově určených způsobů prožívání světa a vztahů k druhým a jim odpovídajících způsobů morálního jednání (Barša, 2002: 18). Znovu tak hrozí, že jednotlivé ženy budou uzavřeny ve společně sdíleném ženství. Z konstruktivistické perspektivy se tedy jedná jen o „nové stvrzení starého patriarchálního

---

<sup>5</sup> Tato identita je chápána buď jako biologicky daná, nebo jako utvářená v raných stádiích psychologického vývoje dítěte (Barša, 2002: 17).



vězení“ (tamtéž). Tuto perspektivu zaujímají například poststrukturalistické feministky<sup>6</sup>, které esencionalizovanou identitu kritizují a snaží se o dekonstrukci dichotomie žena–muž, na níž je založena patriarchální kultura.

V zájmu dosažení určitého (politického) cíle lze však podle Spivak (in Morton, 2007) v praxi využít tzv. strategický esencionalismus<sup>7</sup> a jeho prostřednictvím mobilizovat genderovou subjektivitu jako součást (politické) strategie (Morton, 2007: 126). Namísto definování podřízených skupin těmi, kdo je utlačují, nabízí strategický esencionalismus jejich vlastní sebedefinici (Fineman, Jackson, Romero, 2009: 378). Vždy je však nutné zohlednit konkrétní situaci a kontext, abychom se vyvarovali homogenizace, a mít na paměti časovou omezenost dané strategie. Koncept strategického esencionalismu se zde pokusím prakticky využít při genderové analýze literárních textů. Budu pracovat s kategorií žen, která zde představuje prostředek vymezení se vůči androcentrické perspektivě autora.

Protože se tato analýza zabývá vzájemným působením stávajícího genderového řádu a literárních textů, pracuji s pojmy *femininní* (ženský), *femininita* (ženskost), *maskulinní* (mužský), *maskulinita* (mužskost). Zdůrazňuji, že nevyjadřují esenci, která nutně přísluší danému pohlaví. Tyto kategorie používám ve smyslu sociálních konstruktů patriarchální společnosti, tedy jako označení představy muže a maskulinity (mužskosti) či ženy a femininity (ženskosti).

## **Hegemonie mužů: distribuce moci v rámci tradičního genderového řádu**

Pro genderově zaměřenou analýzu literárních postav je velmi důležitá otázka distribuce moci, která úzce souvisí s fungováním genderového řádu. Hana Havelková (2004) shrnuje čtyři základní teze, které se týkají různých rovin společenského systému, přičemž zdůrazňuje, že genderový řád funguje a přetrvává právě díky vzájemné součinnosti těchto rovin. Podle první z nich byl patriarchát<sup>8</sup> vytvořen úzkou skupinou mužů a jeho objekty, oběťmi a produkty jsou nejenom ženy, ale i řadoví muži. Řád, který pochází od mužů, má tedy nutně maskulinní charakter. Podle druhé teze je tento řád udržován stejnou měrou

---

<sup>6</sup> Např. J. Sawicki, W. Brown, M. Gatens, S. Bordo, E. Grosz, D. Haraway, J. Butler (Barša, 2002: 18).

<sup>7</sup> K teorii strategického esencionalismu např. Spivak (1988: 271–314) či Rooney a Spivak (1993: 1–24).

<sup>8</sup> Současná feministická literatura nahrazuje často matoucí pojem patriarchát, který zahrnuje i vládu starších mužů nad mladšími muži, pojmem mužská hegemonie (Havelková, 2004: 178).

oběma pohlavími<sup>9</sup>. Třetí teze říká, že kultura založená na nadvládě mužů zvýhodňuje všechny muže, neboť jsou společností obecně vnímáni jako významnější. Vládnoucí muži však zároveň na své vládnutí vždy nějak doplácí (čtvrtá teze), protože povinnost úspěchu a soutěže s ostatními muži je ochuzují v jiných sférách, například v oblasti citové (Havelková, 2004: 78–79).

Sociolog Pierre Bourdieu (2000) se zabývá rozložením moci v maskulinním sociálním řádu, který „funguje jako obrovská symbolická mašinerie vedená sklonem ratifikovat mužskou nadvládu, na níž je založena“ (Bourdieu, 2000: 13). Dokladem je dělba práce podle pohlaví, strukturace prostoru na mužskou a ženskou část či konstruování těla jako sexualizované skutečnosti. Struktury nadvlády (mužů) jsou podle Bourdieho „plodem neustálé (a tedy historické) reprodukční práce, na níž se podílejí jak jednotliví aktéři, ... tak instituce“ (tamtéž: 34). Autor pracuje s pojmem symbolického násilí, k němuž dochází tehdy,

jestliže ovládaný nemůže jinak, než vládnoucího (a tedy nadvládu) uznávat, protože k reflektování jak jeho, tak sebe sama, přesněji řečeno k reflektování vztahu mezi sebou a jím, disponuje pouze nástroji poznání, které s ním má společné a které nejsou ničím jiným než osvojenou formou vztahu nadvlády, a ukazují proto tento vztah jako přirozený (Bourdieu, 2000: 34–35).

Distribuce moci ve společnosti a vztahy mezi vládnoucími a ovládanými se odráží i v literárních textech. Takzvaně kladné postavy žen v analyzovaných pohádkách jsou vždy poslušné a stávající genderový řád nekriticky přijímají. Jestliže pochybí, jsou náležitě vytrstány a poučeny. Normativní čtení těchto textů tak napomáhá posilování a upevňování nadvlády mužů, o níž píše Bourdieu (2000).

### **Tři pohádky Karla Šiktance: nástin děje analyzovaných textů**

Pohádka *Hrad Svícen* (Šiktanc, 2009: 30–59) zaujímá v rámci daného souboru výjimečné místo, neboť kniha jako celek nese právě její název. Osu příběhu tvoří motiv války spojené s hrdinstvím, avšak v negativním smyslu, ve formě věčné touhy po vítězství a moci. Válka rozděluje postavy podle toho, jakým způsobem se jejich život v důsledku válčení změnil. Ženy (převoznice (paní ze Svícnu), Terezka a Madlena) zůstaly doma, mladí muži (Janek,

---

<sup>9</sup> Ženy samy tento řád přijímají, podílejí se na kontrole, a tudíž napomáhají jeho udržování (Havelková, 2004: 178).

Svícínek (Štěpán) a Vincek) museli odejít. Nevydali se však na hrdinskou cestu, nešli ze své vůle. A všichni do jednoho zaplatili, každý z nich o něco přišel: Vincek ztratil život, Svícínek (Štěpán) svou paměť a identitu, Janek zdraví<sup>10</sup>.

Hlavní linie pohádky se odvíjí od postavy rejtarka Janka. Po návratu z bojů hledá Janek svého zachránce, kterému říkali Svícínek. Proto přichází do míst, kde Svícínek (Štěpán) žil, ale zjišťuje, že Svícínkovu rodinu stihlo prokletí. S pomocí Svícínkovy milé Terezky a díky radám převoznice zjišťuje, co se před časem odehrálo. Nakonec se mu podaří Svícínka (Štěpána) přivést zpět domů. Tradiční ústřední dvojice tvořená aktivním mužským hrdinou a ženou, již je třeba zachránit, je zde nahrazena dvojicí mužů, které spojuje vděčnost a čest. Postavy žen jsou spíše pasivní, a pokud ovlivňují děj příběhu, činí tak nepřímo či skrytě. Z genderového hlediska tento text není jednoznačný.

Příběh s až děsivým názvem *Jedna hrůza* (Šiktanc, 2009: 88–113) je vystavěn na kontrastu racionální lidské společnosti a divokého světa víl, jimž vládne mocná Lesní paní. Zatímco lidskou společnost v pohádce reprezentují výhradně postavy mužů, prostředí lesa je doménou žen. Tradiční genderový řád zde stojí proti nespoutanému světu spjatému s přírodou<sup>11</sup>.

Na rozdíl od pohádky *Hrad Svícen* se v *Jedné hrůze* i v třetím analyzovaném textu, *Sivé prince*, objevuje ústřední pár z genderového hlediska tradiční. Nebojácný Abrhámek na své cestě zabloudí na mýtinu, kde spatří tančit divoženky. Do jedné z nich, Rézinky, se na první pohled zamiluje. Na příkaz Lesní vládkyně však právě Rézinka musí jít krást. Když ji starosta označí za zlodějku, Abrhám se jí zastane a odvede ji zpět do lesa. Aby svou milou vysvobodil z moci Lesní paní, musí projít několika zkouškami. Nakonec Rézinku zachrání a přivede zpět k otci. Rézinkina zlá pýcha byla potrestána a dívka se může navrátit zpět do lidské společnosti.

V pohádce *Sivá Princka* (Šiktanc, 2009: 144–171) odhaluje hlavní hrdina dvě tváře jedné ženy, neboli – z hlediska tradičního genderového řádu – kladnou a zápornou femininitu. Mladý chasník Vincek se při prvním setkání zamiluje do krásné a hodné slečny z tvrze, kde se říká Na Zlosti. Podle pověry tam straší duch namyšlené, hádavé, zlé nebožky

---

<sup>10</sup> Toto odpovídá předchozím tezím o fungování genderového řádu. Podle první z nich jsou oběťmi patriarchy nejen ženy, ale rovněž řadoví muži (Havelková, 2004).

<sup>11</sup> K homologizaci muže s kulturou a ženy s přírodou se vyjadřuje např. Sherry B. Ortner ([1974] 1998) ve stati *Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?* (in Oates-Indruchová (ed.), 1998: 89–114).

ženy pana zemana (tamtéž: 148). A právě po ní měla dcera zdědit svou stinnou tvář, která se plně projevuje vždy doma Na Zlosti. Podobně jako Abrahám v *Jedné hrůze* musí i Vínček splnit několik úkolů, aby dívku od zlé moci zachránil. Tak jako divoženka Rézinka se nakonec i zlostná Princka polepší a stane se jinou, hodnější (tamtéž: 167). „Já už nejsem milostslečna. Ani Princka. Já jsem Doubravka!“ (tamtéž: 171).

## **Carl Gustav Jung versus feministické hledisko: k pojmu archetyp a k jeho významu pro genderově orientovanou literární analýzu**

V rámci nevědomé sféry rozlišuje Jung vrstvu do jisté míry povrchovou, tzv. osobní nevědomí, vycházející z individuální zkušenosti, a vrozené, hlubší kolektivní nevědomí, které „je ve všech lidech identické a tvoří tím v každém existující všeobecný duševní základ nadosobní povahy“ (Jung, 1997: 98). Obsahy kolektivního nevědomí nazývá Jung archetypy. Charakterizuje je jako mytologické motivy obrazné povahy příznačné svým univerzálním paralelismem, jenž je jedním z důkazů podobnosti, či dokonce stejnosti zkušenosti a imaginativního utváření, které jsou v každém jedinci zaručeny determinujícími účinky vycházejícími z nevědomí (tamtéž: 169). Opakovaně zdůrazňuje pouze formální určenost archetypů (např. Jung, 1997: 70, 155, 179, 191) a říká, že nevědomé archetypy jsou samy o sobě prázdnými, formálními prvky (Jung, 1997: 191).

Zatímco ve snech či vizích se nám zjevuje bezprostřední a individuální podoba archetypů, v mýtech či pohádkách se tento nevědomý obsah prostřednictvím uvědomění a vnímání mění (Jung, 1997: 99–100). Když se archetypy stanou vědomými, projevují se jako představa (tamtéž: 87). „Archetypy se projevují teprve v pozorování a zkušenosti, a to tím, že pořádají představy. ... Asimilují (archetypy – pozn. autorky) materiál představ, jehož původ ze světa jevů nelze popřít, a stávají se tím viditelnými a psychickými“ (tamtéž: 92). Každá představa archetypu je tedy podle Junga vědomá, a proto se liší od toho, co ji podnítilo. Je třeba si uvědomit, že vše, co vypovídáme o archetypech, jsou vědomá znázornění či konkretizace (tamtéž: 70–71). „Jinak ale nemůžeme o archetypech vůbec hovořit. ... (T)o, co myslíme ‚archetypem‘, je o sobě nenázorné, ale má účinky, které umožňují znázornění, totiž archetypické představy“ (tamtéž: 71). S pojmem archetyp budu v následujícím textu pracovat právě ve smyslu vědomé představy archetypu.

Při práci s mýtem nebo pohádkou jsme podle Junga (1997) na rozdíl od snů

„oproštění od konfrontací a spletností individuální kazuistiky“ (Jung, 1997: 278). Těchto zdrojů využívají rovněž mnohé feministické teoretičky, pro něž jsou materiálem k archetypální analýze z hlediska genderu. Například Ann Belford Ulanov (1971: 193–194) vnímá mýty a legendy jako zdroje elementárních femininních archetypů. Zmiňuje se například o stále se opakujících příbězích, v nichž se objevují postavy princezen, mladých panen, věštkyň či čarodějnic<sup>12</sup>. Zdeňka Kalnická (2007), která analyzuje archetyp vody a ženy, ve svém textu pracuje s účinky archetypu, jenž, jak bylo uvedeno, není sám o sobě přístupný lidskému vědomí. Tyto účinky „se projevují v archetypických myšlenkách a obrazech, opakujících se v dějinách lidstva na různých kontinentech, v různých dobách a v různých oblastech lidské činnosti: hlavně v mýtech, náboženstvích, filozofických traktátech a uměleckých dílech“ (Kalnická, 2007: 20). Literatura tedy představuje jeden z významných pramenů archetypální analýzy.

## Anima a animus

Z genderového hlediska se jeví problematickým Jungův dichotomní koncept archetypů animy a anima (Jung, 1997: 169–184), který odkazuje k božským syzygiím, tedy dvojicím androgynních bohů<sup>13</sup>. Z Jungovy (1997) definice animy, kterou považuje za důležitý faktor v psychologii muže, je patrný jeho stereotypní pohled na tzv. ženské vlastnosti: „(anima – pozn. autorky) zesiluje, přehání, falšuje a mytologizuje všechny emocionální vztahy k profesím a lidem obou pohlaví. ... Je-li anima konstelována silněji, pak zženšťuje charakter muže a způsobuje, že je citlivý, vznětlivý, náladový, žárlivý, ješitný a nepřizpůsobený“ (Jung, 1997: 183). Archetyp animy podle Junga absolutizuje, tabuizuje, šíří nebezpečí a magičnost. „Je hadem v ráji nevinného člověka plného dobrých předsevzetí a úmyslů“ (tamtéž: 128).

U ženy se v nevědomé sféře naopak projevuje animus, jehož prostřednictvím „vystoupí do popředí temnější stránka její ženské povahy spojená s vysloveně mužskými rysy“ (Jung, 1997: 313). Vnitřním aspektem osobnosti muže je tedy podle Junga femininní

---

<sup>12</sup> K archetypu panny podrobněji v části analýzy nazvané Archetyp panny: Naplnění genderových norem tradiční patriarchální společnosti; k archetypu čarodějnice v částech Mocná žena a Hrůza z Lesní paní.

<sup>13</sup> Jung zároveň upozorňuje na to, že androgynní syzygie je pouze jednou z možných dvojic protikladů. Řadí ji však k nejdůležitějším a nejčastějším (Jung, 1997: 182). Jung syzygie spojuje jak s primitivní mytologií, tak například i s klasickou čínskou filosofií, která používá označení jin (ženský) a jang (mužský). „O těchto syzygiích lze klidně tvrdit, že jsou právě tak univerzální jako výskyt muže a ženy“ (tamtéž: 170).

anima, jež je spojena s láskou a tajemstvím a dovršuje individualitu osobnosti. Atributem ženy je naproti tomu animus, spojený s tvrdohlavostí, mužskostí a nemilosrdností (Pratt, 1981: 7), tedy s vlastnostmi obecně u žen vnímanými jako negativní.

Přestože Jung (1997) uznává sílu specifických femininních archetypů, Pratt vnímá jeho pohled jako androcentrický a genderově stereotypní. Na základě Jungova schématu je podle ní žena objektem, nádobou na projekce mužů a zároveň podřízeným prvkem jejich osobnosti (Pratt, 1981: 8). Jungův koncept animy a anima je tedy výrazně patriarchální, neboť hierarchizuje: mužský subjekt zpředměťňuje ženu a staví ji do pozice jiné, druhé<sup>14</sup>.

## Dvojí aspekt matky

Jung pracuje s dvěma aspekty archetypu matky: proti matce milující staví strašnou matku. Milující matka je to, co je dobrotivé, pečující, snášenlivé, pomáhající, poskytující růst, plodnost a potravu. Milující matce je zároveň přisuzována moudrost a magická autorita ženství. Tyto vlastnosti tvoří kontrast k vlastnostem strašné matky, která je vším, co je tajné, skryté, temné, pohlcující, svádějící, otravující, vzbuzující strach, neodvratné. Strašná matka má blízko k říši mrtvých, k podsvětí, Jung ji spojuje také s propastí (Jung, 1997: 192–193). To je onen známý pohlcující aspekt ženství, jež je (pro muže) tajemné, cizí, neprobádané, hluboké a stravující<sup>15</sup>.

Odlišný pohled na archetyp matky nabízí například Estés (1999) v knize *Ženy, které běhaly s vlky*. V mýtech, legendách, folklorních příbězích a pohádkách hledá autorka archetypální vzorce, jejichž prostřednictvím se snaží navrátit k ženské podstatě. Její přístup je, podobně jako Jungův, velmi esencionalizující, avšak profemininní. Na rozdíl od Junga však Estés (1999) vnímá ženské archetypy jako zdroje hnací síly a moci žen, pátrá po jejich nespoutaném, intuitivním, divokém já spojeném s přírodou. Přestože pracuje s ženami jako s kategorií, lze její koncept využít k narušení Jungova i Šiktancova androcentrismu.

---

<sup>14</sup> K Jungově polarizaci lidské psyché se kriticky vyjadřuje např. Ulanov (1971: 143), k vnímání ženy jako druhé de Beauvoir ([1949] 1966).

<sup>15</sup> V mnoha mýtech se objevuje vagina dentata či ozubená vagina, jež symbolizuje hrozivý aspekt ženských genitálií. Mýtus o kastrující ženě poukazuje na strach a obavy z ženských genitálií, které jsou pro muže pastí (Creed, 1993: 105–121).



## Mocná žena

Archetyp silné ženy, která má přístup k moci, nachází Jung v příběhu Déméter/Koré (Jung, Kerényi, 2001: 191–192). Podle Junga (tamtéž) v déméterovských mýtech převažuje femininní vliv nad maskulinním, muž má pouze roli svůdce či dobyvatele. Síla ženy se dále násobí v jejím vztahu k dceři: pro Junga je náznakem nesmrtelnosti, rozšířením ženské moci v čase<sup>16</sup>.

Shodně s Jungem upozorňuje na mimořádný význam příběhu Déméter/Koré také Pratt (1981), která jej vnímá jako pojítko mezi ženami různých generací (Pratt, 1981: 170). Při hledání femininních archetypů v literárních textech žen se tato autorka zaměřuje na tři zvláště důležité archetypální systémy, a to právě na mýty o znovuzrození (Déméter/Koré a Ištar/Tammúz), dále na artušovské legendy o grálu a na čarodějnictví. Zatímco v rámci prvně jmenovaného systému je síla ženy zjevná, v artušovských příbězích se objevují archetypy královen víl, elfek, sirén či mořských panen, které vyjadřují potlačenou moc žen. Podle Pratt (1981) dochází k postupné degradaci ženských postav: na rozdíl od dávných folklorních příběhů či pohádek, kde byly ženy zobrazovány jako bojovné bohyně či kněžky nebo uznávané královny, od patnáctého století začaly být ženy interpretovány jako postavy vzbuzující hrůzu, jako ženy lstivé, zrádné a smilné (Pratt, 1981: 174). Podobnou proměnou prošel také archetyp mocné ženy, rádkyně či léčitelky. Původně ctěná moudrá a mocná žena byla postupně degradována na čarodějnici (tamtéž: 175).

Za účelem subverze androcentrické perspektivy zde znovu záměrně využívám koncept, který pracuje s ženami jako skupinou. Všechny tři archetypální systémy, s nimiž Pratt (1981) pracuje, vyjadřují touhu žen po erotické autonomii a smysluplných sociálních rolích a oslavují femininitu, jíž podle Pratt dosáhly ženy ve svých literárních textech. Tato femininita je tvořena souborem hodnot tvořících celek vlastního ženského já (Pratt, 1981: 176).

Postavy žen v Šiktancových (2009) pohádkových textech odpovídají často archetypům z artušovských legend, kde ztělesňují vše neznámé, tajemné zlo, sílu, jež musí být potlačena, a dokládají degradaci silných žen, které disponovaly mocí, v bytosti společností zavržené, marginalizované. Proti těmto sebevědomým ženským individualitám jsou jako femininní ideál vyzdvihovány ženy pasivní, submisivní, naivní či rezignující. Pratt

---

<sup>16</sup> Podrobněji níže v kapitole nazvané Dvě tváře: ambivalentní zobrazení ženských postav. Tzv. ženská genealogie je významná rovněž pro feministické autorky (viz např. Luce Irigaray, 1996).

(1981) vychází především ze studia textů žen, ovšem v komparaci s beletrií i odbornou literaturou psanou muži. V tvorbě žen hledá Pratt (1981) femininní archetypální vzorce a porovnává je s těmi, které se objevují v textech mužů. Naproti tomu má práce je kritickou analýzou pohádkových textů, jež napsal muž. Archetypy, které se v pohádkách opakují, analyzuji z genderové perspektivy, tedy také na základě konceptů vybraných feministických teoretiček<sup>17</sup>.

## Archetyp starce

Podle Junga „je to ... většinou postava starého muže, která symbolizuje faktor „ducha““ (Jung, 1997: 275). „Ve snu vystupuje typ ducha jako starého muže přibližně stejně často jako v pohádkách“ (tamtéž: 279). Poznání, kterého hrdina sám není schopen, přichází „v podobě personifikované myšlenky, což je právě postava starce přinášejícího radu a pomoc“ (tamtéž). Archetyp ducha v podobě člověka, ale také zvířete nebo skřítka, tedy Jung spojuje s beznadějnými a zoufalými situacemi, kdy člověk potřebuje rady, úvahy, pomoc či pochopení, kterých však není možno dosáhnout vlastními prostředky. Stařecká postava může také převzít roli gurua, pro kterého je charakteristická autorita: tedy například mág, lékař či učitel<sup>18</sup> (Jung, 1997: 276–277, 279, 289–290). S tímto archetypem pracuje Jung (1997) ve svazku věnovanému archetypům a sféře nevědomí pouze v jeho maskulinní podobě. Zmiňuje se také o zlém aspektu archetypu starce, který je dominantní například u čaroděje, avšak o ženě-stařence ani v této souvislosti nepíše. Tím se opět vracíme k Pratt (1992) a její feministické revizi Jungova díla<sup>19</sup>.

## Dvě tváře: ambivalentní zobrazení ženských postav

Morris ([1993] 2000) v souvislosti s negativním zobrazováním žen v kanonické literatuře odkazuje na knihu *Druhé pohlaví* (de Beauvoir, [1949] 1966) a na koncepci jinakosti aplikovanou na vztahy mezi pohlavími. Zatímco pohlaví je vnímáno jako biologická danost, gender představuje sociální konstrukt, společenskou kategorii (Renzetti, Curran, 2005: 20). Podle Morris nemá to, co je jiné (žena), svou vlastní identitu, a proto může dominantní

---

<sup>17</sup> Viz Úvod (vymezení výchozích konceptů, stanovisek a základních pojmů).

<sup>18</sup> Stařec však má také zlý aspekt, který je dominantní například u čaroděje (Jung, 1997: 289–292).

<sup>19</sup> Viz Úvod (vymezení výchozích konceptů, stanovisek a základních pojmů).

skupina (muži) jinakosti přiřadit libovolné významy, své touhy, idealizované představy, ale zároveň obavy (Morris, [1993] 2000: 26–27). Tato ambivalence je charakteristická i pro zobrazování ženských postav v analyzovaných pohádkách. Na jedné straně figurují ženy mladé, půvabné, ctnostné a pečující, které se později stávají milujícími manželkami a matkami. Proti tomuto konvenčnímu ideálu pak stojí narušitelky tradičního řádu, které svými vlastnostmi a jednáním odporují genderovým normám. Ať už jsou narušitelky ošklivé nebo krásné, nesou v sobě sílu, moc a zlo. Pro patriarchální společnost představují temné, pohlcující nebezpečí, které je třeba potrestat nebo přímo zničit.

Ambivalence v zobrazování ženských postav je zřetelná v pohádce *Sivá Princka*. Mladý Vínček se na první pohled zamiluje do krásné a milé dívky, ale když ji potká znovu, jakoby ji někdo vyměnil. Dcera pána ze Zlosti, které říkají Sivá Princka, ztělesňuje primárně archetyp panny<sup>20</sup>. „Je štíhlá, bělostná... jak malovaná hedvábným perem. Chasníka jak by oslnila zář (Šiktanc, 2009: 144). Avšak má ještě druhou tvář, zlou a bezcitnou. „Venku je hodná, milá... Obyčejná holka... Zato doma Na Zlosti – tam je jako furie. Asi po mamince“ (tamtéž: 148). Vínček se dozví, že na tvrzi straší duch ženy, která své zlo páchá i po smrti – prostřednictvím vlastní dcery.

Straší prej tam duch nebožky ženy pana zemana. Lidi jí říkali Králka. ... Byla namyšlená, hádavá a zlá. Hotová královna. Co si usmyslela – to bylo. Pan zeman – z toho je dneska věchýtek – míval s ní za života peklo. Však lidi ne nadarmo říkají, že si ji vzal sám rohatej (Šiktanc, 2009: 148).

Jak již bylo uvedeno výše<sup>21</sup>, Jung (Jung, Kerényi, 2001) spojuje vztah matky a dcery s archetypem Déméter/Koré<sup>22</sup>; tímto vztahem podle něj dochází k rozšíření úzce vymezené vědomé mysli, která je ohraničena v prostoru a čase: osobnost ženy se stává komplexnější a získává podíl na věčném chodu věcí. Každá matka v sobě zahrnuje dceru, a naopak každá dcera je spojena se svou matkou. Tato participace a prolínání dávají vzniknout zvláštní nejistotě související s časem: žena-matka pokračuje v životě prostřednictvím dcery a dcera žije i ve své matce. Vědomá zkušenost uvedených vazeb vytváří pocit, že se život ženy rozprostírá napříč generacemi. Podle Junga (tamtéž) se jedná o první krok ke zkušenosti bytí

---

<sup>20</sup> K archetypu panny podrobněji v kapitole Archetyp panny.

<sup>21</sup> V kapitole Mocná žena.

<sup>22</sup> Vztahem mezi matkou a dcerou se zabývají také feministické autorky, například Hélène Cixous ([1975] 1995), Luce Irigaray (1996), Julia Kristeva (1986).

mimo čas a k přesvědčení o něm, tedy o pocit nesmrtelnosti. Déméterovský kult vnímá v souvislosti s psýché ženy jako očišťující, omlazující a obnovující (Jung, Kerényi, 2001: 191–192).

V *Sivé Princce* je však pozitivní aspekt vztahu matky a dcery deformován: žena žijící dál ve své dceři na ni přenáší svůj hněv; namísto obnovy je tak zdůrazněno přetrvávání zla. Mezigenerační vazby žen je nutno zpřetrhat, aby špatné bylo vymýceno. Zemanova manželka ztělesňuje hašteřivou ženu, o níž píše například Morris ([1993] 2000: 35). Ženy, které muži pokládají za panovačné a despotické, jsou zobrazovány jako saně, jako ženy zlostné a výbušné. Komparací zemanovy manželky s pánem ze Svícnu v ústřední pohádce *Hrad Svícen*<sup>23</sup> zjišťujeme, že zatímco panovačnému muži jeho manželka (a zároveň i společnost) odpouští, u ženy je dominantní a vzpurné jednání nepřípustné a neodpustitelné. Pokud žena nenaplnuje společenské představy, není poslušná a submisivní, bývá – podobně jako nebožka ze *Sivé Princky* – trestána. A protože vina matky přechází na dceru, je za špatnost potrestána i Princka.

(V) tom hukotu, v té bledé divé mordsecmotanici ozve se náhle bůhvíodkud shůry temný, takřka varhanový hlas. Snad mezi nebesy a zemí cosi znenadání divě ožilo... A snad se vítr v samé zlobě učil nahlas mluvit: „Z velikánské pýchy lidé jako diví. Z tak veliké pýchy hlava zešediví!“ (Šiktanc, 2009: 156).

Dívka není přímo vyhoštěna ze společnosti, proti jejímuž řádu se provinila, avšak je alespoň stigmatizována. „Taková krásná holka – a hlavu má jak mlíko! A venku se už ani neukáže“ (Šiktanc, 2009: 156)<sup>24</sup>.

Podobně jako Rézinka v *Jedné hrůze*<sup>25</sup> dostane i Princka příležitost napravit své chyby a přijmout roli danou mladé dívce genderovým řádem. Forma vykoupení je pro tento typ hašteřivé ženské postavy příznačná<sup>26</sup>: „A vyšlehej tou metlou pannu, co má hlavu celou šedivou. To jí pomůže“ (Šiktanc, 2009: 164). Vincek jen nerad zvedá prut a bije milostslečnu, ale ví, že je to pro její dobro.

---

<sup>23</sup> Viz kapitola Slabá a selhávající matka: oběť genderového řádu.

<sup>24</sup> Zde se v postavě Princky odráží archetyp čarodějnice, která je spojena s jinakostí a vzdorem.

<sup>25</sup> Viz kapitoly Zbloudilá duše: trest za provinění proti genderovému řádu a Hrůza z Lesní paní.

<sup>26</sup> Například Morris ([1993] 2000: 35) píše o potrestání kovářky v *Nadějných vyhlídkách* (Dickens, Charles. 1972. *Nadějně vyhlídky*. Praha: Odeon).

## Archetyp panny: naplnění genderových norem tradiční patriarchální společnosti

Anna-Marie, Terezka, Magdalénka, Rézinka, Toninka, ať prostého nebo vznešeného původu, jsou primárně determinovány svým vnějším vzhledem a věkem. Postavy mladých dívek jsou v Šiktancových (2009) pohádkách pojaty velmi tradičně a homogenně. Jejich krása a mládí jsou spojeny se svěžestí, čistotou či dobrosrdečností, často však rovněž s naivitou. Přestože vedle mužských hrdinů bývají také hlavními postavami, nejsou aktivní, nanejvýše se mohou stát pomocnicemi či pečovatelkami, a uplatnit tak tradičně pojaté ženské vlastnosti. Svým vzhledem, charakterem i jednáním splňují požadavky, které na femininitu klade společnost s tradičními genderovými očekáváními.

V pohádce *Hrad Svícen* ztělesňuje archetyp panny Terezka. „Na cestě pod hradem se směje hezká holka – celá rozčuchaná, celá zadýchaná, protože tlačí před sebou velkou pojízdnou židli. Na které vpředu sedí stará paní...” (Šiktanc, 2009: 40). Dívka nemá vznešený původ, není křehkou a zranitelnou princeznou. Je však dobrosrdečná, upřímná a vyrovnaná – v těžké životní situaci se protlouká jak umí, navíc se snaží prospět i ostatním. Zamilovala se do syna hradního pána (Svícínek-Štěpán), jehož rodinu však postihla kletba: poté, co otec poslal syna proti jeho vůli do války, oba manželé zmizeli. Přestože Terezka ztrátou milého trpí, souží se mlčky – není aktivní nositelkou děje, nevydává se ho hledat; setrvává a svůj smutek ukrývá uvnitř. Její postava je tím upozaděna: namísto dívčina vztahu k Svícínkovi (Štěpánovi) je zdůrazněna její role pomocná a pečovatelská, pro niž je žena v tradičním pojetí determinována biologicky a která souvisí s její budoucí mateřskou rolí<sup>27</sup>. Šiktancova Terezka se stará o tetu Madlenu a když je třeba, pomáhá rejtarovi Jankovi, který je zejména v první části příběhu aktivním činitelem zajišťujícím posun dějové linie.

## Zbloudilé duše: trest za provinění proti genderovému řádu

Do světa divých, nespoutaných žen, které se provinily proti genderovému řádu nebo jej dokonce soustavně a vědomě podvracejí, nás zavádí pohádka *Jedna hrůza*. Už samotný název

---

<sup>27</sup> Podle Junga patří k vlastnostem archetypu matky právě dobrotivost, péče, snášlivost, pomáhající instinkt či impuls (Jung, 1997: 192–193).

vzbuzuje strach: strach z hlubokého lesa a hlavně z bytostí, které jej obývají a které jsou jiné<sup>28</sup>. Tato jinakost je však klasifikována z perspektivy patriarchální společnosti založené na přísných genderových normách, kterou v pohádce zastupují výhradně muži: mladý hrdina Abrahám, Žíně a Hvízdal, kteří Rézinku chytí při krádeži, starosta, Rézinčin otec. Svět lesa je naopak působištěm žen: jednak dívek, jež byly za trest odsouzeny k životu divoženek, jednak jejich vládkyně, Lesní paní<sup>29</sup>.

Dívky, jež se nechovají tak, aby dostály společenským normám, bývají důrazně varovány. Rézinka, která vzdorovala otci, byla navíc potrestána vyhoštěním na okraj společnosti. Žije v lese a spolu s ostatními čeká na vysvobození. Stačil jen náznak svéhlavosti, odlišnosti či neposlušnosti a dívky byly uvrženy v nemilost. Jsou nuceny konat zlo, kterým se udržují mimo představu tradičního femininního archetypu panny, a tedy i mimo sociální řád. Potrestané dívky si uvědomují svou vinu, přesto musí čekat na záchranu. Jejich činy je mezi lidmi zostuzují a zahanbují. „Jezinka Rézinka měla nejdřív slzy na krajíčku. Že je tou divoženkou za trest a že za to nemůže. Že jsou všechny očarované. Za to, že se nějak provinily. Ta pýchou. Ta křivdou. Ta zlovůli“ (Šiktanc, 2009: 94). Trestem pro mužské postavy bývá hledání, cesta či utrpení jejich blízkých<sup>30</sup>, zatímco žena je odsouzena k nečinnosti, věčnému čekání a spoléhání se na druhé. Nemůže svou budoucnost ovlivnit, nemůže ji vzít do vlastních rukou – její osud určují druzí. Aktivní mužský element zde z genderového hlediska tradičně kontrastuje s pasivním ženským prvkem.

Do jezinky Rézinky se zamiluje Abrahámek, který ji spatřil tančit. Přestože v něm divoženky a jezinky svou nespoutaností nejprve vzbuzují strach, nakonec zjistí, že Rézinka je ve skutečnosti křehkým stvořením, litujícím svého dřívějšího vzdoru. „A krásná dívka celá v bílém jde křehce, hedvábně dlážděným nádvořím a všechno kolem jako by – jako ona – zlehýnka se vznášelo a sladce trnulo tím uhrančivým divem. ... „A kdo tě za co trestal, prosím tě?“ „Kdo ví. ... Asi má pýcha. A má zlost...““ (Šiktanc, 2009: 113). Rézinka tedy přiznává svou vinu a díky Abrahámkovi se s pokorou vrací k otci. Začleňuje se tak zpět do společnosti a přijímá její genderový řád.

---

<sup>28</sup> Např. Jung píše o Rusalkách, Sirénách, Meluzínách, lesních žínkách, vílách či dcerách krále duchů jako o bytostech, „které šálí mladíky a vysávají jim život“ (Jung, 1997: 124). Alternativní pohled pak nabízí Morris ([1993] 2000: 29–35). K tomu podrobněji níže kapitola *Hrůza z Lesní paní*.

<sup>29</sup> K symbolice chaosu například Ulanov (2006) či Braidotti (1991).

<sup>30</sup> Např. pán ze Svícnu v pohádce *Hrad Svícen*, viz kapitola *Slabá a selhávající matka: oběť genderového řádu*.



Ve vztahu k dualitě muž-kultura versus žena-příroda lze v rámci feministické kritiky vysledovat dvě linie. První z nich reprezentuje například Ortner ([1974] 1998), která ji zcela odmítá. Naproti tomu například Estés (1999) z ní těží ve prospěch ženy. Zatímco v Šiktancově (2009) pohádce má divoženka zřetelně negativní konotace, neboť se liší od patriarchálního ideálu femininity, pro Estés (1999) je návrat žen k přírodě a k archetypu nespoutané Divošky znovunalezením ženské podstaty a vlastního já. Ženskost podle Estés (1999) spočívá ve vytrvalosti, síle, zvědavosti, intuici, starostlivosti, odolnosti, statečnosti. Divokou ženu vnímá tato autorka v těsném sepětí s přírodou. Esencializuje, ale vyzdvihuje přitom vlastnosti zcela odlišné od těch, které u žen oceňuje patriarchální společnost. Proti nevinné, křehké, pasivní a zranitelné bytosti staví silnou, samostatnou ženu (Estés, 1999).

### **Subverze řádu i tichá kolaborace: postavy starších žen<sup>31</sup>**

Starší ženy opouštějí ústřední dějovou linii a jsou determinovány především svým vztahem k hlavním postavám. Ve srovnání s postavami mužů jsou ženy (nejen v literárních textech) v mnohem vyšší míře zasaženy ageismem. Zatímco atributy maskulinního ideálu jsou v patriarchální společnosti moc, síla a moudrost, femininní ideál je charakterizován krásou, mládím, křehkostí, poddajností. Ženám, které již tyto normy nesplňují, zbývá pouze role matek. S tím, jak děti dospívají a osamostatňují se, však i mateřství ztrácí na své původní intenzitě.

Jako milující matky, babičky, chůvy, tetičky či hodné stařenky jsou tedy ženy postavami pomáhajícími, sympatizujícími s patriarchálním řádem nebo těmi, které jej alespoň mlčky přijímají. Jako macechy, ježibaby, čarodějnice/čarodějky nebo zlé královny pak škodí nejen hrdinům či hrdinkám, ale zároveň i celé společnosti. Proto jsou také marginalizovány, žijí osamoceně a za svou snahu rozvracet tradiční genderové uspořádání bývají trestány. Žena, která touží po plnohodnotném životě, která se chce stát soběstačnou, nezávislou bytostí, je společností zavrhována.

---

<sup>31</sup> Kolaborantkou patriarchátu označuje Blanka Knotková-Čapková (2005: 145) podkategorii konformní ženy, která patří do skupiny poslušných žen a kterou charakterizuje přijetí role strážkyně patriarchálních hodnot.

## Hrůza z Lesní paní

V pohádce *Jedna hrůza* se Abrahám při bloudění lesem setkává s divoženkami, které popisuje jako bytosti nespoutané a zlé:

A tancují! A běhají, jak by neuměly ani chvilku stát. ... (A) houfem smály se a houfem ztichaly. ... Ale to už Lesní paní volala, aby ostatní konaly po zlé míře, jak má být. ... Strašit děti. Svádět potulné z cesty. Budit věčné spáče. Volat u bažin o úpěnlivou pomoc. Hučet v komínech a kamna zhášet. Sfoukávat světýlka v lampách na cestu (Šiktanc, 2009: 89–91).

Zlo však není jejich vlastní vůlí, jsou v moci jedné ženy: „Sivá, modrá, žlutá, zelená... A uprostřed jedna starší. Ale taky krásná. A tajemná. Asi Lesní paní“ (Šiktanc, 2009: 89).

Silná a mocná žena, jež těmito svými schopnostmi narušuje společenský řád, v sobě spojuje vládkyni a zároveň čarodějku. Ona je původkyní všeho, co divoženky za trest konají. Je archetypem, který má blízko k artušovským příběhům<sup>32</sup>: ženská postava má na první pohled svou krásou, ale pod povrchem je lstivá a zlá. Tato žena není mladou, nevinnou dívkou; je zdůrazněn její věk, který ji na první pohled odlišuje od archetypu čisté panny. Zároveň však autor upozorňuje na její krásný vzhled představující ve spojení s destruktivní mocí obávaný zdroj nebezpečí. Podle Morris je moc takových ženských postav spojena s jejich sexualitou, kterou využívají k oslabení mužů (Morris, [1993] 2000: 31). Protože maskulinita je přímo závislá na sexuální potenci, která se od skutečného muže očekává (Bourdieu, 2000: 15), musí sexualita žen nutně podléhat kontrole.

## Slabá a selhávající matka: oběť genderového řádu

Paní ze Svícnu v pohádce *Hrad Svícen* je determinována vztahem k dvěma mužům, manželovi a synovi. Je submisivní manželkou muže-válečníka. Jako matka selhává, neboť svého syna nedokázala uchránit před hněvem otce. Podle Estés je dítě, které se odlišuje od ostatních, které se vymyká společenským normám či představám svých rodičů, odsouzeno k vyhnanství. Od dětí se často již při narození očekává, že jsou nebo budou určitými typy osob, že budou jednat určitým způsobem a vyznávat hodnoty založené na hodnotách své rodiny či přímo s nimi identické (Estés, 1999: 151–159). Paní ze Svícnu zde stojí mezi svým

---

<sup>32</sup> Rovněž výše v kapitole Mocná žena.

dítětem a genderovými normami, které reprezentuje její manžel<sup>33</sup>. To on si přál syna válečníka, jenž by dokázal naplnit maskulinní ideál společnosti: „Můj syn... Ten zklamal! Můj syn byl zbabělec!“ (Šiktanc, 2009: 35).

Pokud chce matka své dítě, jež je jiné, ochránit, musí mít podle Estés vlastnosti, které mnohé společnosti považují za mužské (agresivitu, sílu, odvahu, hrozivost) a jichž se u žen obávají (Estés, 1999: 154). Právě v důsledku tohoto strachu ze silného ženství je prostřednictvím genderových norem stanoven femininní ideál v podobě ženy poddajné a skromné. Tou je i paní ze Svícnu – „tichá, jak by nepřítomná paní, bledá, útle vzpřímená“ (Šiktanc, 2009: 56–57) – , která ve strachu z vlastního muže nedokázala svého syna ochránit: „Ano, všichni se ho báli. Potom už i já“ (tamtéž: 57). Přestože Svícínek (Štěpán) byl na příkaz otce spoután a odveden k vojsku jako posluha, ona zůstala submisivní a do situace nijak nezasáhla.

## Tajemství stařeny

S femininní paralelou k Jungově (1997) archetypu starce se setkáváme v pohádce *Hrad Svícen*. Madlena je „bylinkářka. Umí léčit lidem rány. A všelijaké neduhy a nemoci“ (Šiktanc, 2009: 41). Stařena svými léčitelskými schopnostmi pomáhá lidem, je váženou a uznávanou osobou. Její postavu tvoří zároveň i archetyp čarodějnice, zde posílen absencí Madlenina mužského protějšku. Pratt (1981) cituje Daly, jež podotýká, že čarodějnictví bylo často prisuzováno deviantním jedincům, disponujícím obávanou silou či mocí (Daly citována in Pratt, 1981: 122–123). Z hlediska androcentrické normy, již je posuzováno lidství, se odchyľují všechny ženy. Takzvané čarodějnice navíc charakterizovala zvláštní síla, moc, pramenící z určitého druhu vědění. Obětními beránky se tak v patriarchální společnosti stávaly velmi často například moudré ženy, které znaly léčivou moc bylin.

Kletba, jež postihla rodinu ze Svícnu, je po celý příběh zahalena tajemstvím. Archetyp tajemství podle Estés „odděluje ženu od těch, kteří by jí dali lásku, pomoc a ochranu. Může se stát, že břemeno smutku a strachu nese úplně sama, někdy i za celou skupinu lidí, ať již je to rodina nebo společnost“ (Estés, 1999: 320). Žena často tajemství udržuje uvnitř, neboť má strach. Tajemství, které si nese Madlena, souvisí s těžkou ranou osudu, se zlobou a zoufalým

---

<sup>33</sup> Otec je v pohádce reprezentantem mocenského patriarchálního řádu, jehož obětí se stává i jeho vlastní syn – také muž, avšak bez moci. Viz první teze v kapitole Hegemonie mužů: distribuce moci v rámci tradičního genderového řádu.

činem. Když se Madlena dozvěděla, že její syn Vincek přišel ve válce o život, svou hrůzu a bolest proměnila v kletbu: „Kletba pro všechny ty, kdo mi ho tenkrát vzali. A nejen mně. Všem ženským tady po vsích“ (Šiktanc, 2009: 59). Madlena tedy na sebe vzala smutek a zoufalství všech vesnických žen, které přišly o syny.

Tím, že své tajemství skrývá, že nechce vyslovit pravdu, brání Madlena svému vyléčení. Tragickou strukturu tajemství může změnit pouze jeho odhalení. Žena, která je přechovává, se odděluje od lásky, pomoci a ochrany ostatních. Tajemství ji zcela vyčerpává. Vytěšňování tajných okolností, jež se týkají právě například zloby, umlčuje ostatní části nevědomí nacházející se poblíž tajemství. Jeho přechovávání tak znecitlivuje mnohem větší plochu než je ta, která je dotčena. Estés nazývá chráněné místo nereagující na emocionální události mrtvou zónou. Až vyřčením tajemství a pociťovaným smutkem se z této zóny lze navrátit (Estés, 1999: 318–320). V tom však Madleně brání genderové normy, které nepřipouští ženu rozhněvanou a mstivou.

## **Femininní maskulinita aneb fluidizace identity?**

Zatímco v *Jedné hrůze* a *Sivé Princce* jsou postavy rozvracející genderový řád patriarchální společnosti zobrazovány jako negativní, v pohádce *Hrad Svícen* je tomu jinak. Postava Svícínka (Štěpána) reprezentuje maskulinitu zásadně odlišnou od tradičně pojaté mužnosti, pro kterou je příznačná síla, odvaha, moc, aktivita a změna. Z hlediska patriarchálních genderových norem se Svícínek (Štěpán) vyznačuje spíše femininními znaky: „Takovej blondáček, vlasy jako ječmen... .. Vlasy jako ječmen, oči pomněnkový...“ (Šiktanc, 2009: 31–32). Přesto právě on, spolu se svým přítelem, ve válce zmrzačeným Jankem Kulhánkem, je v příběhu aktivním činitelem, „novým hrdinou“, který již neodchází bojovat, ale naopak násilí odmítá. Staví se tím proti vlastnímu otci, v jehož osobě pomalu dohasíná „věčnej voják. Věčnej hrdina“ (tamtéž: 38).

Přes mnohé genderově stereotypní motivy v sobě text nese díky Svícínkovi (Štěpánovi) a jeho vztahu s otcem výrazné subverzivní prvky, které porušují genderový řád společnosti. Překonává patriarchální představy o ideální femininitě a maskulinitě; tradiční, duálně vymezené genderové identity se v postavě Svícínka (Štěpána) mísí. K jeho feminizaci dochází již prostřednictvím samotného jména Svícínek, které asociuje spíše bytost jemnou, což kontrastuje s postavou jeho otce-bojovníka. Opozice žena–muž je zde nahrazena

polemikou dvou typů maskulinit, z nichž jedna (Svícínkova) se prolíná s prvky, které jungovský archetypální diskurs vnímá jako femininní.

## Závěr

Podle Morris mohou literární díla přiblížit fungování společnosti, napomoci k pochopení společenské reality. Zároveň se však literatura podílí na reprodukci či vytváření významů a hodnot společnosti (Morris, [1993] 2000: 19). Pohádky jsou primárně určeny dětem, které si své hodnoty teprve vytvářejí a osvojují. Přestože Renzetti a Curran (2005) uvádějí, že pro dítě je rozhodující charakter socializace v rodině<sup>34</sup>, genderově korektní literární texty mohou podpořit právě nestereotypní genderovou socializaci. Do dnešní doby však bohužel většina literatury pro děti zůstává z hlediska genderu nevyvážená a polarizující (Renzetti, Curran, 2005: 117–120).

Z analýzy Šiktancových (2009) pohádek vyplývá, že i tři zde uvedené texty většinou reprodukují a dále posilují genderové stereotypy a genderovanost distribuce moci ve společnosti. Postavy žen jsou buď pasivním a tradičně femininním prvkem hlavní dvojice, nebo se objevují pouze v rolích vedlejších. Negativně jsou zobrazovány ženy silné, mocné, rozhněvané či vzdorující. Podle míry provinění vůči generovému řádu mohou tyto ženy získat příležitost k nápravě a nakonec dostat požadavkům tohoto řádu na ideální femininitu.

Z hlediska potenciálu narušit stávající genderové uspořádání společnosti kladu v rámci analyzovaných pohádek nejvýše postavu Svícínka (Štěpána). Jeho netradičně vymezená identita přesahující strnulost a ohraničenost všech ostatních analyzovaných postav je příslibem změny či alternativy. Vystupuje z úzkého prostoru vymezeného textem, odkazuje na koncept hybridity, na překračování hranic a prolínání prostor. Pán a paní ze Svícnu i jejich syn své identity nejprve ztrácí, možná však proto, aby se zrodily a byly uznány identity nové, dynamické a vzájemně se prostupující.

---

<sup>34</sup> Odkazují na studii Bronwyn Davies z roku 1989 (Renzetti, Curran, 2005: 119).

## Bibliografie

### Primární literatura:

Šiktanc, Karel. 2009. *Hrad Svícen*. Praha: Karolinum.

### Sekundární literatura:

Barša, Pavel. 2002. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Beauvoirová<sup>35</sup>, Simone. [1949] 1966. *Druhé pohlaví (Výbor)*. Praha: Orbis.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance*. New York: Routledge.

Cixous, Hélène. [1975] 1995. „Smích Medúzy“. *Aspekt* (2–3): 12–19.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous–Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.

Curran, Daniel J., Claire M. Renzetti. 2005. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Estés, Clarissa Pinkola. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky. Mýty a příběhy archetypů divokých žen*. Praha: Pragma.

Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach To American Fiction*. Bloomington, London: Indiana University Press.

Fineman, Martha Albertson, Jack E. Jackson, Adam P. Romero. 2009. *Feminist and Queer Legal Theory*. Farnham: Ashgate.

Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly“. In Jana Decarli Valdová, Lenka Formánková, Kristýna Rytířová (eds.). *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169–182.

Hruška, Petr. 2009. „Karel Šiktanc“ [online]. [cit. 31. října 2010] Dostupné z: <[http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1135&hl=%C5%A1iktanc+](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1135&hl=%C5%A1iktanc+>)>

Irigaray, Luce. 1996. „This Sex Which Is Not One“. In Luce Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press: Ithaca, New York, s. 23–33.

Janoušek, Pavel a kol. 2008. *Dějiny české literatury 1945–1989 (IV. 1969–1989)*. Praha: Academia.

---

<sup>35</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru de Beauvoir.



- Jung, Carl Gustav. 1997. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, Carl Gustav. 2004. *Symbol a libido (Symboly a proměny I)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, Carl Gustav. 2009. *Hrdina a archetyp matky*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, Carl Gustav, Carl Kerényi. 2001. *The Science of Mythology*. London: Routledge.
- Kalnická, Zdeňka. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost, s. 139–165.
- Kristeva, Julia. 1986. „Women's Time“. In Toril Moi (ed.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, s. 187–213.
- Morris, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Morton, Stephen. 2007. *Gayatri Spivak: Ethics, Eubaltnity and the Critique of Postcolonial Eeason*. Cambridge: Polity.
- Ortner, Sherry. [1974] 1998. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 90–114.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pratt, Annis. 1992. „Spinning Among Fields: Jung, Frye, Lévi-Strauss, and Feminist Archetypal Theory“. In Richard P. Sugg (ed.). *Jungian Literary Criticism*. Evanston: Northwestern University Press, s. 153–166.
- Rooney, Ellen, Gayatri Chakravorty Spivak. 1993. „In a Word: Interview“. In Gayatri Chakravorty Spivak. *Outside in the Teaching Machine*. New York, London: Routledge, s. 1–23.
- Sokolová, Věra. 2004. „Současné trendy feministického myšlení“. In Jana Decarli Valdřová, Lenka Formánková, Kristýna Rytířová (eds.). *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 199–212.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. „Can't He Subaltern Speak?“ In Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, s. 271–314.
- Ulanov, Ann Belford. 1971. *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ulanov, Ann Belford. 2006. *The Female Ancestors of Christ*. Einsiedeln: Daimon Verlag.

## Resumé

*The article is an archetypal gender analysis of literary characters in three selected fairy tales by Karel Šiktanc. By employing concepts introduced by feminist literary theoreticians, the article makes an attempt to revise Carl Gustav Jung's theory of archetypes. Based on a gender-sensitive perspective, the article shows how fairy tales may contribute to reproducing and intensifying gender stereotypes. At the same time, the text offers possibilities for change.*

Keywords: feminism, fairy tale, gender, archetype, Karel Šiktanc.

Klíčová slova: feminismus, pohádka, gender, archetyp, Karel Šiktanc.

## MĚLA SVOU RASU A SVŮJ PŮVOD

### Lustigovy hrdinky Kateřina Horovitzová a Dita Saxová

Petra Holá

#### Gender a literatura

Do jaké míry se gender/genderový řád promítá do literatury, a to i v případech, kdy se v příběhu zdánlivě žádné genderové problémy neřeší? Odráží každý text určitý model genderových vztahů? Co si počít s texty, v nichž genderová problematika nehraje na první pohled žádnou roli? Anebo v nich může hrát roli ještě významnější tím, že je skryta a zasunuta ve vrstvách symbolů, významů, implicitních gest? Mnohé tyto či podobné otázky si lze klást i nad dílem českého spisovatele židovského původu Arnošta Lustiga (narozen 1926).

Ústředním tématem většiny próz Arnošta Lustiga je utrpení židovských žen a mužů za druhé světové války – holocaust (šoa) a jeho následky. Lustigovi hrdinové a hrdinky se často nacházejí v mezních situacích, ať už v Terezíně, Osvětimi nebo v poválečném světě, kde se musí vyrovnávat s děsivými vzpomínkami a traumaty. Tato rovina Lustigových děl je nepochybně zásadní, ale bez zajímavosti není ani genderová analýza jeho prací, zamyšlení se nad úlohou genderu v konkrétních prózách.

Lustigovými hrdiny jsou postavy často na první pohled zranitelné (děti, dospívající, starší lidé), ale uchováající si svou lidskou důstojnost. Volba mladých protagonistek a protagonistů zjevně souvisí s autentickou Lustigovou zkušeností (sám přežil holocaust v mladém věku). K nejznámějším a nejocetňovanějším Lustigovým prózám patří právě ty s ženskými (či spíše dívčími) hrdinkami – *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová* či *Krásné zelené oči*. Zastavme se na okamžik u této skutečnosti. Má význam samotná volba pohlaví hlavního protagonisty či protagonistky? Zejména u posledních próz volí Lustig spíše dívčí hrdinky; nejen proto vyvstává otázka – jak důležitý je gender? Jak je narace příběhu ovlivněna genderem hlavní postavy, mění gender významovou rovinu textu? Je-li například román primárně věnován holocaustu a zpracovává-li téma lidské svobody a důstojnosti

v nelidských podmínkách, má vůbec smysl zabývat se tím, zda v jeho centru stojí mužská či ženská postava? Odpověď nám možná může dát i analýza zmíněných Lustigových textů.

## Lustigovy ženské hrdinky

Tento příspěvek se zabývá genderovou analýzou literárního textu a významem genderu ve dvou konkrétních prózách Arnošta Lustiga. Východiskem mé práce jsou přitom zejména obecné genderové teorie (například Claire M. Renzetti a Daniel J. Curran (2003)) a základní feministické práce (například *Druhé pohlaví* Simone de Beauvoir ([1949] 1966)). Významnou inspirací textu pak byly: *Literatura a feminismus* Pam Morris ([1993] 2000), *Nadvláda mužů* Pierra Bourdieua (2000) nebo *Archetypal Patterns of Women's Fiction* Annis Pratt (1981). V souladu s převládající feministickou literární teorií definuji svou autorskou pozici jako subjektivní v tom smyslu, že naprostá objektivita vědeckého bádání je nereálná; dále zde vycházím z konceptu Judith Fetterley (1991), která říká, že nástrojem feministického čtení by mělo být spíše vzdorné než souhlasné čtení textu.

Předmětem mé analýzy jsou dvě Lustigovy prózy, román *Dita Saxová* ([1962] 1997) a novela *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), v jejichž centru stojí (titulní) ženské postavy. Jak už bylo uvedeno výše, Arnošt Lustig píše o ženách často a v souvislosti s naším tématem není bez zajímavosti, že jde o autora, jenž veřejně proklamuje pozitivní vztah k ženám; k těmto vyjádřením je však nutno přistupovat s jistou obezřetností<sup>1</sup>.

Všechny nejlepší věci, které jsem v životě poznal, pocházely od žen. ... Píšu o ženách rád. Proč? Vzrušují mne. Učí mne nejhlubšímu tajemství člověka. Chci to tajemství poznat? Nikdo ho nezná, ani ženy samotné (Lustig, 2000: 36–37).

Ale na druhé straně mě k psaní nutí také potřeba vyslovit lásku, něhu, obdiv ke kráse. Víte, já velice obdivuji ženy pod tlakem, ženy, které musí řešit nějaký zásadní problém. Žena to má v životě těžší než muž, a přesto většinou svým potížím nepodlehne, nepoddá se jim (Lustig citován in Nevidalová, 2001: online).

V rozhovorech Lustig často vyjadřuje i své názory na sexualitu nebo sexuální rozdíly mezi muži a ženami: „Jsou děvčata, která mají ráda sex, jiná se ho bojí. U kluků je to jiné – ti jsou schopni dívat se na sex jako na sport: Ty mi poskytněš tělo, já tobě a jsme si kvít. Když

---

<sup>1</sup> Pozitivní vztah k ženám může znamenat zcela odlišná východiska – možná autor vnímá ženy zejména jako erotický objekt, možná je respektuje, možná jde o obojí (Blanka Knotková-Čapková, 2010: konzultace).

kluci začínají, jsou nevěrní. Jako ptáci. Vletí tu do jednoho hnízda, tu do druhého a vůbec to jako nevěru neberou“ (Lustig, 2009: online).

Všechna tato prohlášení a postoje mají nepochybně jistý odraz v autorově díle. Pro Lustigovy texty jsou

charakteristické postavy mladých židovských dívek, které si prodlužují život nebo alespoň získávají výhody díky své kráse, tím, že dávají, s větší či menší mírou dobrovolnosti, k dispozici své tělo ostatním vězňům i nacistickým vojákům. Jsou vystavené utrpení a ponížení, zlu, které atakuje jejich ženství, krásu, něhu, bezbrannost, připravuje je postupně o všechny jejich blízké, většinou nakonec i o jejich vlastní život (Haman, Košnarová, 2009: online).

Z uvedených vyjádření zároveň vyplývá určité pojetí genderu v samotných prózách; lze tak – mimo jiné – říci, že gender je zde biologickým určením, něčím neměnným a neproblematickým. Lustig rozhodně nepatří k autorům zpochybňujícím biologicky determinovanou genderovou dualitu. Zároveň je zřejmé (viz například předchozí citace týkající se sexuality), že Lustig vidí ženy a muže jako zásadně odlišné, přičemž všechny rozdíly mezi nimi jsou dány „přirozeností“ a biologii. Není bez zajímavosti, že se přitom odvolává na příklad ze zvířecí říše („jako ptáci“), podobně jak to často činí například sociobiologie<sup>2</sup>. Toto východisko je však problematické, protože je známo, že mezi různými druhy zvířat lze nalézt důkazy pro takřka jakékoliv tvrzení z oblasti vztahů mezi pohlavími.

Dvě mnou zvolené prózy, *Dita Saxová* a *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, mají mnoho společného. Byly napsány (přinejmenším jejich první verze<sup>3</sup>) krátce po sobě, v 60. letech, spojuje je téma holocaustu či šoa<sup>4</sup>, v obou jsou hlavními postavami mladé židovské dívky, které v závěru umírají. Jak ale uvidíme dále, tato podobnost mezi postavami může být jen zdánlivá, neboť například smrt nemusí v kontextu knihy znamenat a vyjadřovat totéž.

---

<sup>2</sup> Antropologický slovník definuje sociobiologii jako „koncept systematického studia biologického základu všech forem sociálního chování“ (Malina, 2009: online).

<sup>3</sup> Lustig je známý stálým přepracováváním a doplňováním svých děl, výjimkou je *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*: „jediná kniha, na které nezměním ani slovo“ (Lustig citován in Cinger, 2009: 190). Co se týče *Dity Saxové*, používala jsem rozšířené vydání z roku 1997.

<sup>4</sup> Sám Lustig upřednostňuje výraz *šoa*.

## Významotvornost genderu

Vrátím-li se k již zmíněné otázce – jaký význam má v konkrétních dílech pohlaví/gender hlavní postavy (dalších postav) –, pak podle mého názoru je tento aspekt vždy nebo téměř vždy významotvorný. Citován bývá výrok Henryho Jamese (in Morris [1993] 2000) o volbě dívčí hrdinky jeho prózy *Co všechno věděla Maisie* – dívky jsou podle něj citlivější a jejich psychika tedy lépe odpovídá účelu jeho románu<sup>5</sup>. Zvolit si jako protagonistu muže středního věku představuje obvykle významový rozdíl oproti volbě mladé dívky jako protagonistky. Ale na druhé straně, zatímco někdy může být genderové zařazení postav pro příběh a význam textu klíčové, jindy je jen jedním faktorem z mnoha. Existuje takový rozdíl i v případě próz *Dita Saxová* a *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*?

Přes některé společné výchozí prvky (viz výše) se struktura obou próz značně liší. *Dita Saxová* je příběhem dívky, která přežila šoa, přišla o své blízké, vyrovnává se s traumatickými vzpomínkami, těžce hledá smysl života ve světě po Osvětimi. Jak ještě uvidíme dále, jde o text, který se poměrně významně zabývá vztahy mužů a žen a tělesností, i když primárně samozřejmě jde o dílo s tematikou holocaustu a druhé světové války, o dílo, jež se vyrovnává s určitou existenciální problematikou. Lze si však dobře představit podobný (nikolivv stejný) příběh s mužským či chlapeckým hrdinou.

Příběh Kateřiny Horovitzové, vycházející mimochodem z reálné události (Cinger, 2009: 191–192), je sevřenější, modelovější a přímočařejší, neboť to nejpodstatnější je závěrečný vzdor a odvaha hrdinky – v momentu uvědomění, v bezvýchodné situaci, vytrhne zbraň esesákovi, jednoho zastřelí a druhého postřelí. Jde o situaci, která může být interpretována jednoduše jako vzepření se *člověka zlu*, ale gender zde není tak bezvýznamný, jak by se mohlo zdát. Už proto, že v našem kulturním kontextu není totéž, když střílí muž a když střílí žena. Kromě toho je Kateřina v podstatě jedinou ženskou postavou příběhu a máme-li před sebou, jako je tomu v *Modlitbě*, skupinu devatenácti mužů<sup>6</sup> a jedné ženy, z nichž právě a jediné žena se postaví na odpor, pak zde zjevně gender sehrává svou úlohu.

Někdy stačí málo, abychom problematizovali zdánlivou bezvýznamnost situace co se týče jejího genderového vyznění. Už v samotném úvodu *Modlitby*, kdy Henry Cohen

---

<sup>5</sup> Jde o psychologický román, příběh děvčátka žijícího střídavě u rozvedených rodičů. James přímo uvádí, že „chtěl nádobu vědomí, která se bude zmítat v takovém víru“, (že – pozn. autorky) „by jí naprosto nemohl být malý neurvalý chlapec“ (James citován in Morris, [1993] 2000: 46).

<sup>6</sup> Mužů bylo původně dvacet, jeden z nich byl zastřelen ještě před závěrečným dějstvím (Lustig, 1964).



vykupuje Kateřinu z transportu a načas ji tak zachraňuje před plynovou komorou, se ukazuje význam genderového hlediska. Starší muž okouzlený mladou krásnou dívkou je srozumitelný a vděčný model, který má jednoznačně sexuální konotace. Záchranu mladého chlapce si lze v tomtéž kontextu představit stěží už proto, že heterosexuality je stále normou a „přirozenou“ konvencí. Stejně obtížně by fungovalo i další převrácení rolí: skupina bohatých starších žen, z nichž jedna vykupuje hezkého mladíka? Taková situace se stále může jevit poněkud neobvyklá. Pomineme-li skutečnost, že ženy jsou méně často suverénními a sebevědomými držitelkami majetku (a v analyzované próze jde o dobu, kdy toto bylo ještě méně pravděpodobné), je zde problém v tom, že společnost zcela jinak pohlíží na náklonnost starších mužů k mladým dívkám než naopak<sup>7</sup>.

K odlišnému významu smrti v obou prózách se ještě vrátím, nicméně i zde lze uvažovat o určitém genderovém aspektu. Je pravda, že u hlavního motivu příběhu (židovská dívka a holocaust) nelze očekávat happyend a smrt je zřejmě nejrealističtější závěrem díla, přinejmenším v případě Kateřiny. Ale ani ve smrti si nejsme rovni – obecně bývá smrt dítěte vnímána jinak než smrt starého člověka. A například v klasických románech, řekněme 19. století, ženské hrdinky umírají nápadně často, obvykle následkem porušení sexuálních norem (Morris, [1993] 2000: 45). Lze si také připomenout Susan Brownmiller, která (byť v poněkud jiném kontextu) píše, že historie vytvořila mimo jiné mýtus krásné ženy umírající násilnou smrtí při pokusu o obranu (Brownmiller, 1998: 147). V souvislosti s mediálním diskursem pak Brownmiller uvádí: „Vražda krásné mladé ženy není o nic tragičtější a politováníhodnější, než vražda ženy nepohledné. Je tomu tak pouze v kultuře, která si ženské krásy cení nad jiné vlastnosti. Tím, že se na zahubení krásy klade tak velký význam, nese krása sama zárodky svého zničení“ (tamtéž: 151).

V *Modlitbě* se také můžeme setkat s jistou fascinací mrtvou kráskou. Kateřina Horovitzová je totiž k údivu pana Brenského zastřelena v kulometné palbě jediným čistým zásahem do srdce: „Kulomet se tu choval nenápadně a střídme. Na bílých, až k úžasu hladkých prsou Kateřiny Horovitzové byl jen malý zkrvavený proužek, stahující se snad sám od sebe anebo pružností mladé pleti dovnitř, jako by se chtěl skrýt“ (Lustig, 1964: 113). Tato

---

<sup>7</sup> Bourdieu píše, že ženy obecně dávají přednost starším mužům, zatímco muži mladším ženám, což souvisí s tím, že dominantní postavení ve dvojici – alespoň zdánlivě – by měl zaujímat muž (Bourdieu, 2000: 35). Kateřina Horovitzová a Herman Cohen sice nejsou zamilovaným párem (ačkoliv uzavřou formální sňatek), pravděpodobně však není náhodou, že Cohen si zvolil k záchraně právě mladou dívku. O motivech záchrany Kateřiny viz také níže.

poněkud zázračně působící okolnost jakoby znovu povyšovala postavu a čin Kateřiny až do jakéhosi mýtického světla a zároveň znovu vyzdvihuje její mládí a krásu – jakoby tato skutečnost zvyšovala tragiku její smrti. Lze říci, že jde přímo o určitou sexualizaci smrti, Kateřinino mrtvé tělo je stále sexuálním objektem.

## Genderové atributy

Příběh Dity Saxové se odehrává z větší části v kulisách poválečné Prahy, na scéně se objevují převážně mladí lidé židovského původu, kteří přežili holocaust a většinou prošli vyhazovacími tábory. Chlapcům a dívkám není ještě dvacet, značná část románu se zabývá jejich vzájemnými vztahy, románky, sympatiemi a antipatiemi. Řeší se přitom i otázka genderových rozdílů, ať už v rozhovorech nebo v Ditiných myšlenkách a úvahách: „Napadlo někdy Davida Egona Hupperta, čím je to pro holku jiné? Když je holka pěkná, je to jen to hezké, co kluci chtějí?“ (Lustig, [1962] 1997: 378).

S ženami jsou v *Ditě Saxové* spojovány některé tradiční atributy jako křehkost, zranitelnost (viz níže) či tajemnost: „Jak říká Isabela, některá děvčata jsou tajemná jako Luna“ (tamtéž: 16). Nikdo tak neví, co se odehrává v hlavě Dity Saxové. Obě pohlaví<sup>8</sup> jsou si možná navzájem do určité míry tajemstvím, ale tradičně jsou to ženy, které ztělesňují tajemnost, záhadnost, které dokonce bývají spojovány s kouzly či nadpřirozenem (což nepochybně má souvislost s tím, kdo vytváří vidění světa): „žena ... popisována jako čarodějka a kouzelnice, která muže uhrane a učaruje mu, je odrazem nejstaršího a nejobecnějšího mýtu“ píše de Beauvoir ([1949] 1966: 96). A není jistě náhodou, že je Dita „tajemná jako Luna“, neboť, dáme-li opět slovo de Beauvoir, „(ženino – pozn. autorky) periodické krvácení ... bývá tajemně srovnáváno s oběhem měsíce, měsíc má také nebezpečné rozměry. Žena je součástí podivuhodného soukolí, jež řídí běh planet a slunce, je kořistí kosmických sil, které řídí osudy hvězd“ (tamtéž: 81). Tato tajemnost a nevyzpytatelnost vzbuzuje obecně kladné i záporné reakce, v Lustigově případě se však zřejmě jedná spíše o okouzlení.

I v případě *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* se lze setkat s tradičními atributy femininity, zároveň je však Kateřině připisována odvaha a divokost. Také o ní víme, že

---

<sup>8</sup> Mluvíme-li o dvou pohlavích či o mužích/ženách, nemusíme nutně věřit v existenci dvou protikladných či zcela rozdílných pohlaví, protože muži a ženy jsou socializováni do dvou odlišných skupin. Myšlenkové východisko tedy může být i konstruktivistické, nikoliv nutně esencialistické (viz například Renzetti, Curran, 2005).

„možná ... nebyla tak pobožná jako oni (ostatní členové rodiny, že – pozn. autorky) měla bujnou fantazii (a že – pozn. autorky) někdy vyčítal děd její matce, své dceři, že ji porodila příliš krásnou a divokou, ale matka na to odpovídala tichou pýchou“ (Lustig, 1964: 25). Pološílený rabín Dajem pak ve svém chvalozpěvu nad mrtvou Kateřinou užívá následujících přívlastků: maličká, něžná, statečná, kurážná, bojující, dobrá, spravedlivá, krásná (tamtéž: 116). V postavě Kateřiny Horovitzové se tak spojují tradiční charakteristiky femininity i maskulinity (něha, dobrota, krása, křehkost versus odvaha, bojovnost, spravedlnost), a vytváří tak hrdinku téměř mýtickou. Tohoto spojení protikladů si povšiml i Josef Vohryzek, byť neuvažuje přímo o genderovém aspektu: „Ve spojení motivů ženské krásy, něhy a statečnosti s motivy krutosti a násilí zaznívají ohlasy starých legend (zejména starozákonního příběhu o Juditě a Holofernovi), jež posilují nadčasový, obecně lidský dosah novely“ (Vohryzek, 1964: 5).

## Tělo a sexualita

Haman sice napsal, že „jsou Lustigovy prózy obecně vzato na sexuální motivy poměrně chudé“ (Haman, 1995: 56), ale s tím nelze souhlasit. Rozhodně se to netýká (přinejmenším rozšířeného vydání) *Dity Saxové*, ani dalších Lustigových próz, které často už svou tematikou k sexualitě odkazují (například *Krásné zelené oči*, v nichž mladičká hlavní hrdinka přežije válku i za cenu prostituce pro německé vojáky). Pro většinu mladých postav z *Dity Saxové* – Brigitu, Lízu, Andyho nebo D. E. (Davida Egona) – se sexuální vztahy a interakce zdají být běžnou součástí života a na první pohled se může zdát, že zde chlapci a dívky užívají stejné sexuální svobody a využívají příležitostí stejnou měrou. Avšak tak tomu není.

Na rozdíl od chlapců, čelí dívky v románu určitým omezením a nebezpečím, která se zdají vycházet z biologické podstaty, ať už je to těhotenství nebo znásilnění (viz níže)<sup>9</sup>. Sexuální svobodu a nevázanost tak ztělesňují v knize spíše mužské postavy (zejména Andy Lebovič); oproti tomu Dita představuje spíše postavu, která se, což je genderově příznakové, nepouští do žádných ukvapených sexuálních dobrodružství. Dita je v první části knihy ještě panna, o svém sexuálním životě pouze uvažuje, postupně se rozhoduje mezi několika svými nápadníky a nakonec si jednoho z nich (D. E.) vybírá jako svého prvního milence. První

---

<sup>9</sup> Znásilnění se samozřejmě nemusí týkat výlučně žen, ale obvykle tak bývá prezentováno (jak je tomu i v této knize).

sexuální zkušenost není vůbec náhodná či bezvýznamná, odehrává se v hotelu, kam si milenci vyjeli na víkend, a její vyličení je obsáhlé, nikoliv však příliš explicitní. Protíná se v Lustigově jedinečném stylu s různými asociacemi, vzpomínkami na rozhovory s kamarádkami i na táborové zážitky.

Ve světě, který vidíme očima Dity Saxové, není tedy milostný život dívek a chlapců stejný, případně je stejný jen na první pohled. Může se zdát, že se Dita liší svým přístupem i od ostatních dívek – například o Britě i Líze se jen tak mimochodem dozvídáme, že už spaly s Andym. Jenže i svobodomyšlná Brigita nakonec naráží na určité hranice a svou rezignaci nad „ženským údělem“ vyjadřuje v následujícím proslovu, který stojí za to citovat:

(N)ikdo neví, kromě holky, co to je dívčí tělo. Abys nebyla malá ani velká, krátká ani dlouhá, tlustá ani tenká. Abys neměla nedovolené chutě, ale být bez nich je taktéž špatné. Je to pořád stejné, i když je to proměnlivé od sezony k sezoně, od roku k roku. Můžu si namlouvat, co chci, kolik jsem pokročila od dob své babičky, a v koutku duše vím, že jsme na tom stejně. Devět desetin holčičího osudu se nemění. Nesejde na tom, jestli si lehne na tebe nebo ty na něj, kdo je vespod, navrch. Kluk se nechce k ničemu zavázat, dokud mu nezaručíš, že při vši rovnoprávnosti s tebou je on v tom hlavním to první, i když ti tu druhou pozici rád uzná. Mezi vámi dvěma on ten lev, ty ta lvice. Se vším, co z toho plyne. Když se mu na tobě něco nelíbí, už ho neuvidíš. Holek je jako ryb v moři. Když ho zradíš, zahne ti. A bude ti nevěrný, i kdybys byla vzor čestnosti, spolehlivosti a oddanosti. Tak si vyber. Vím sama, že mě určuje moje tělo. Kytka, z které pár čmeláků a pak ten vybraný, vysaje všechnu šťávu. Jestliže ode mne neodletí beze zbytku k jiným květinám, to je jenom pro to, že jsem pro něho, i pro mě, samozřejmě, vytlačila dítě, děti a že uživit je mu dá takovou práci, aby mu na zálety tolik času nezbylo. Zaplať Pánbu za to, že musí pracovat. Čím víc, tím líp. A kdybych ho přistihla v posteli s jinou, pověděl by mně, jako Andy Lebovič, že mu byla taková zima, že se musel jít ohřát nebo mu bylo špatně od žaludku, potřeboval ošetřit, odpočinout, ber kde ber. Dej mně pokoj! Ale jako kluk bych se taky nechtěla narodit (Lustig, [1962] 1997: 271–272).

Uvedený text výstižně ukazuje, jak je v knize pojednáno téma genderových rozdílů. Moderní terminologií lze tuto ukázkou označit za výborný příklad biologického esencialismu; zároveň je zde dobře vyjádřen fatalismus, s nímž dívky nakonec přistupují k rozdílům daným pohlavím. Autor-muž zde vlastně (neúmyslně?) nechává své dívčí postavy odhalovat nespravedlivost genderového řádu, avšak jeho hrdinky, zdá se, ho nakonec přijímají jako součást svého osudu. To není příliš překvapivé, když si připomeneme například Bourdieuvu *Nadvládu mužů*: podle Bourdiea totiž mužský řád přechází nepřetržitě z jednoho století do druhého a stále znovu se utvářejí struktury mužské nadvlády (Bourdieu, 2000: 76). Slovy Bourdieua, „odlišnost mezi biologickými těly ... slouží za objektivní základ rozlišování mezi pohlavími ve smyslu rodů konstruovaných jako dvě hierarchizované

sociální esence“<sup>10</sup> (tamtéž: 24). Toto dělení na dvě sociálně konstruovaná pohlaví se pak jeví jako přirozené, neměnné a věčné a tato

schémata myšlení, vzniklá přijetím vztahů moci a vyjadřující se v základních opozicích symbolického řádu, příkládají na veškerou skutečnost ... i ženy (Bourdieu, 2000: 33).

Jestliže ovládaní příkládají na to, co je ovládá, schémata onou nadvládou zplozená, jinak řečeno, když se jejich myšlení a vnímání strukturuje podle struktur tohoto jim vnucovaného vztahu nadvlády, stávají se z jejich aktů poznání nutně akty uznání, podřízení se (tamtéž: 16).

Tělo a tělesnost jsou obecně důležitými motivy románu *Dita Saxová*. Je to proto, že se zde jedná o knížku s ženskou hrdinkou? Nebo toto souvisí s minulostí hlavní postavy? S jejím věkem? Haman píše, že „Lustigovi mladí hrdinové existují prostřednictvím řeči a těla, a to v podobě sexu či jídla“ (Haman, Košnarová, 2009: online), což se zjevně vztahuje na mužské i ženské postavy. Avšak vezmeme-li v potaz všechny úvahy týkající se ženského těla a tělesnosti zobrazené v *Ditě Saxové*, je otázkou, zda existuje v Lustigově díle (s Ditou) srovnatelná chlapecká postava. Spíše se zdá, že femininita je zde opět do značné míry spojena s tělesností, o čemž ostatně vypovídají i výše uvedené ukázky. A přinejmenším zčásti v tomto případě platí, že se říká ‚sex‘ a myslí se ‚žena‘ či naopak; *ona* je tělo a tělo je osud (de Beauvoir, [1949] 1966: 72; zvýraznění v originále).

Tělo obecně, ženské tělo, rozdíl mezi muži a ženami v jejich přístupu k tělu a tělesnosti, k sexualitě – to vše je přítomno v úvahách hlavní hrdinky i v jejích rozhovorech s kamarády a kamarádkami. Všechna tato témata se přitom mnohdy vyskytují v nečekaných souvislostech, které jsou dány zkušenostmi postav. Na svém výletu s D. E. Dita přemýšlí o rozhovoru s kamarádkou: „Mluvily o mýtech. Jak snadno, například, otěhotní kojící maminka. A o jiných, jako že třeba Hitler ani nevěděl o tom, co se děje v Auschwitz-Birkenau“ (Lustig, [1962] 1997: 164). Táborová zkušenost ovlivňuje uvažování o všem, včetně lásky a sexuality, jak samy postavy pozorují: „Co mají s láskou společného tábory, prosím tebe? Zatím jsem si ještě neudělala z táborů metr úplně na všechno jako ty“ (tamtéž: 123). Zdá se, že se zde často setkává eros a thanotos – spojení motivů sexu a smrti, které Sigmund Freud používal k instinktivistickému výkladu psychických jevů (Freud in Cvekl, 1967). Protiklad mezi instinkty života a smrti jakoby přinejmenším do určité míry charakterizoval i

---

<sup>10</sup> Srovnej Brigitin výrok „vím sama, že mě určuje moje tělo“ (Lustig, [1962] 1997: 271–272).

Ditu: na jedné straně touží po lásce, rodině, sexu, na druhé straně nakonec volí dobrovolný odchod ze života.

V jedné (z našeho hlediska důležité) pasáži se dozvídáme, že Dita „nechtěla myslet na omšelý příběh o jablku, stromu, hadu, muži a ženě...“ (Lustig, [1962] 1997: 315). Známý příběh vyhnání z ráje, v němž je jiný trest vyměřen muži a jiný ženě, se však přesto vrací a dívky jako Dita, Brita nebo Líza si dobře uvědomují, že možnosti chlapců a dívek nejsou stejné, že gender jako organizující společenský princip je do jisté míry jejich osudem. V rozhovoru s Ditou tak Líza připomíná svůj včerejší rozhovor s kamarádem: „Andy se mě včera ptal, proč kluk může mít tři milenky a holka ne. ‚Protože nemá pochvu,‘ řekla jsem mu. Co myslíš?“ (tamtéž). A v následujících odstavcích pak Dita přemýšlí o „tom, co místo uspokojení přináší hanbu a vinu“ (tamtéž). A také si klade otázky: „Je to pořád u toho, zač kdysi zabíjeli ženy? Za co je zabíjeli včera? Myslela na svou měsíční krev“ (tamtéž). Dita si uvědomuje i častou snahu spoutat a omezit ženskou sexualitu a tělo obecně, když klade následující otázku: „Copak pořád ještě tolik lidí nevěří, že ženským nepatří jejich tělo na sto procent?“ (tamtéž: 313–314)<sup>11</sup>.

V próze *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* je postava Kateřiny od počátku až do konce spojena se sexualitou (viz výše sexualizace smrti). Je zdůrazňována její fyzická krása a Kateřina je předmětem pohledů mužů. „Uznale“ na ni pohlíží četař Emerich Vogeltanz, protože „byla vskutku sakramentsky pěkná, ta židovská děvka, přiznával si Emerich Vogeltanz v duchu, urostlá, ... a zároveň útlá v ramenou a se štíhlou hladkou šíjí“ (Lustig, 1964: 15-16). Obdivnému pohledu na Kateřinu se neubrání ani pan Brenske (tamtéž: 36) a další. Tak obdiv ke Kateřinině kráse spojuje alespoň na okamžik vězně i esesáky – jako například v momentu, kdy „pohledy četaře, krejčího a pana Hermana Cohena spočinuly na těle a tváři Kateřiny Horovitzové“ (tamtéž: 16). Při braní míry na kabát „četaře Emericha Vogeltanze napadlo, že by ve svlékání mohla pokračovat. (Zřejmě ho tato možnost vzrušila, protože si olízl bezděčně jazykem silné chlapecké rty. S tímhle dítětem – řekl si v duchu – by

---

<sup>11</sup> Kontrola ženské sexuality a ženského těla je samozřejmě velké feministické téma (například u Cixous, Irigaray, Millet). „Moc ženské sexuality, přímo vypovídající o tom, nakolik muže oslabuje touha, je nutno neochvějně udržovat pod kontrolou“ píše Morris ([1993] 2000: 32). K tématu ženského těla pak de Beauvoir uvádí, že „(m)už se nespokojí tím, že prostě v pohlavních orgánech partnerky najde doplněk orgánů svých. ... (P)rotože žena je určena k tomu, aby si ji muž přivlastnil, má její tělo mít nehybné a pasívní vlastnosti předmětu (de Beauvoir, [1949] 1967: 89).



se patrně užilo, a napadlo ho několik dalších představ, a sledoval její ústa a hrud')“ (tamtéž: 27).

Při četbě těchto a podobných pasáží *Modlitby* můžeme přinejmenším částečně souhlasit s Morris, že „díla mužů mají ve zvyku ztvárňovat ženské postavy jako pasivní objekty upřeného mužského pohledu, často voyeuristické povahy“ (Morris, [1993] 2000: 76). Podobně si lze vzpomenout na Bourdieu (2000), který vidí ženské bytí jako bytí-viděné<sup>12</sup> nebo na Lauru Mulvey (1998) která se zabývala mužským pohledem ve filmovém umění (její postuláty lze však vztáhnout částečně i na literární obrazy<sup>13</sup>). O mužském pohledu píše také Terezie Dubinová (2008: 125) v souvislosti s biblickými hrdinkami; připomíná, že zrak, pohled představují zmocnění se (moc), vlastnictví. A přestože se v Bibli setkáváme i s pohledem ženským, je zřejmé, že Bibli psali muži, jejichž pohled zde převládá. Podobně i v *Modlitbě* jakoby se spojoval pohled muže-autora, mužských postav i ideálního (mužského) čtenáře. Odvaha ženských postav (například Judity, jejíž příběh můžeme považovat za jeden ze zdrojů *Modlitby*) pak podle Dubinové (tamtéž) pochází nikoliv ze zabití nepřítele, ale z vrácení pohledu. Muži i ženy přirozeně touží po lásce a uznání, avšak nemohou být pouze sexuálním objektem. Je otázkou, zda o vrácení pohledu můžeme hovořit v případě Kateřiny; avšak přinejmenším v případě esesmanů Kateřina použila své postavení sexuálního objektu a jejich pohled použila proti nim a podobně jako biblická Ester<sup>14</sup> v té chvíli „pochopila, že její moc pochází ze skutečnosti, že je předmětem žádostivého pohledu, a tuto moc zcela využila“ (Lustig, 1964: 166).

V *Modlitbě* se o Kateřině mimo jiné dozvídáme, že „měla svou rasu a svůj původ a s tím nebylo kam utéci“ (Lustig, 1964: 104) – stejně tak má ovšem své pohlaví/gender. Ani s tím nemůže nikam utéci, ale dává jí to jako jediné ženě (a co je důležité, mladé krásné ženě) ve skupině i určité možnosti. Obdiv ke Kateřině kráse na okamžik spojí židovské vězně i esesmany, židovští muži navíc pociťují jisté zadostiučinění, když ani jejich nepřátelé nemohou odolat uzalému pohledu. Krásná žena může muže oslnit a svést ze správné cesty; Kateřininou krásou tak pan Brenske omlouvá a ospravedlňuje jisté selhání svých mužů

---

<sup>12</sup> „Ženský habitus ... přímo nutí považovat ženskou zkušenost těla za krajní formu všeobecné zkušenosti těla-pro-druhého, těla neustále vystaveného objektivizaci skrze pohled a diskurs těch druhých“ (Bourdieu, 2000: 59).

<sup>13</sup> Podle Mulvey je slast z dívání rozdělena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. „Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány... (Ž)ena upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu“ (Mulvey, 1998: 123).

<sup>14</sup> Ester patří spolu s Juditou k nejznámějším biblickým hrdinkám využívajícím ve světě mužů svých „ženských zbraní“, v čemž lze vidět určitou příbuznost s Kateřinou.

v závěrečné události, neboť, jak píše Dubinová, „(m)už ovlivněný ženskou krásou je něco pochopitelného a přijatelného“ (Dubinová, 2008: 165).

Vrátíme-li se ještě k úvodu knihy – proč vlastně Herman Cohen Kateřinu zachránil? „Snad... její pohled anebo vláčný taneční krok, pýcha, nebo dokonce jmenovitá žádost“ píše o důvodech Lustig (1964: 10). Kateřina je tanečnice, což jakoby ještě zvýrazňovalo její ženskost, krásu, svůdnost. Navíc je mladá – „dítě a žena, obojí v jednom“ (tamtéž: 14) – , což je v knize opakovaně zdůrazňováno<sup>15</sup>. Krása je Kateřininou nejsilnější zbraní a Kateřina sama tuší, že jsou to její půvaby, které ji snad mohou zachránit, a zoufale, zdá se, se chytá této šance. Doufá přitom, že by mohla pomoci i své rodině (která je už ovšem dávno po smrti), a nakonec svou krásu použije jako zbraň.

Krátký vztah mezi panem Cohenem a Kateřinou není úplně jasný, jakoby balancoval mezi náklonností otce a dcery (respektive schovanky, chráněnký) a milostným okouzlením (ze strany Hermana Cohena); oba dokonce podstoupí čistě formální a účelový sňatek. Očekává pan Cohen nějakou vděčnost? Políbí Kateřině ruku poté, co souhlasí s vykoupením její rodiny (Lustig, 1964: 65), avšak jinak se nezdá, že by projevoval nějaký sexuální zájem, což může ovšem být dáno okolnostmi. Sama Kateřina mu předtím (spolu se žádostí týkající se její rodiny) říká: „(p)řisahám, že bych pro vás učinila všechno“ (tamtéž), což by teoreticky mohlo naznačovat její ochotu k jakékoliv splátce dluhu, včetně sexuální. Nicméně tento aspekt není v knize podstatněji rozpracován a text nám nedává dost možných vodítek k hlubší analýze, nelze na tomto místě proto činit žádné konečné závěry.

Důležitá je pro Lustiga obecně otázka ponížení – poslední zápas se podle něj nevede o život, ale o lidskou důstojnost. Zajímají ho ti, kteří se nedají ponížít i v otřesných podmínkách (Lustig, 2000: 71). Příkladem takového člověka je pro něj právě Kateřina Horovitzová, „ne Dita (Saxová – pozn. autorky), její sestra, kterou ponížení zlomilo a zahynula na jeho následky, jako na následek nejtěžšího válečného zranění“ (tamtéž: 74). Ponížení nemusí, ale může být spojeno se sexualitou. Takové ponížení zažila i Dita: „Někdy si vzpomínala, jak musela stát nahá před vojáky Waffen SS, kteří se s pohrdáním pásli očima na jejím těle“ (Lustig, [1962] 1997: 11). Svléknout se musí před esesáky i Kateřina (stejně jako muži z její skupiny), která však obrátí tuto skutečnost proti esesákům. Lze říci, že zatímco postoj Kateřiny je protestní a vůči moci subverzivní, postoj Dity je v podstatě fatalistický.

---

<sup>15</sup> Konkrétně jde například o strany 32, 103, 115 (Lustig, 1964).

Ženskost v uvedených Lustigových knihách je spojována obecně s jistou zranitelností. Dita si uvědomuje, že ženské tělo je často považováno za předmět dobytí, zaútočení atd. Toto se objevuje například v pasáži, kde poslouchá své kamarády Andyho a Ficiho: „Bavili se s Andym, když měli za to, že je neslyšela, čím se podobá tělo kluka v určitou chvíli harpuně, a hihňali se. Dá se holka napíchnout jako motýl? Rozhlíželi se kolem sebe jako lovci. Z očí jim sršely jiskry“ (Lustig, [1962] 1997: 143). Postoje Andyho a Ficiho tak, zdá se, potvrzují to, o čem píše například Bourdieu, totiž že chlapci chápou milostný vztah často jako dobývání (obzvlášť v kamarádských rozhovorech) a sexualitu jako útočný a fyzický akt směřující k penetraci (Bourdieu, 2000: 22). O pohlavním aktu jako o určité formě nadvlády hovoří v jiné pasáži románu i Líza, když se ptá své kamarádky Dity: „Nepřipadáš si jako zvíře, které některé jiné, stejně silné nebo silnější zvíře nutí, aby se mu podřídilo?“ (Lustig, [1962] 1997: 317).

Opakovaně se objevuje i téma znásilnění – zejména v souvislosti s jednou kamarádkou Dity Saxové, Toničkou, která byla znásilněna za války. „Snad to jen jednu z desíti nepotká, jako to potkalo tebe. To teprve musí nastat taková doba, aby to všechny holky podstupovaly dobrovolně“ (Lustig, [1962] 1997: 119), říká Dita Toničce v jejich rozhovoru

o znásilněné české herečce. Poněkud překvapivě (nezapomínejme, že jde o knihu o židovské dívce, která přežila holocaust) se také v *Dítě Saxové* setkáváme s motivem znásilňování německých žen ruskými vojáky na konci druhé světové války. A zdá se, jakoby zde solidarita mezi ženami znamenala víc než rozdíly národnostní a jiné, když o tom Dita uvažuje: „I když to obojí (znásilnění nebo mít dítě počaté při znásilnění – pozn. autorky) je lepší než jít z vlaku rovnou do komína, není to příjemné, stačí, aby se člověk narodil jako ženská, aby pocítil solidaritu bez ohledu na vinu otců, bratrů nebo manželů a milenců“ (tamtéž: 154). A dále ke stejnému tématu Dita říká: „Už proto by neměly být války“ (tamtéž: 440).

V *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* se zmínka o znásilnění objevuje v pasáži, kde Kateřina vzpomíná na svou nejmladší sestru:

Lee už se nadouvala prsa a matka to vhodně a chytře potlačovala v oblečení, aby ji tak jako všechny ostatní své děti (dcery – pozn. autorky) uchránila znásilnění; přes všechnu snahu vojenské policie, ... bylo zrovna tohle slabinou řadových německých vojsk, patrně tak jako každého jiného vojáka na světě. ... Bála se (matka – pozn. autorky) toho u všech svých dcer ... a jenom u Kateřiny se neobávala (Lustig, 1964: 19).

To je zajímavé vyjádření – jakoby šlo o další doklad Kateřininy určité výjimečnosti nebo o její předurčení k lepšímu osudu.

V obou textech se o znásilnění mluví jako o reálném, a nikolivv bezvýznamném riziku, které je zvláště časté v dobách válečných. V *Modlitbě* se setkáváme přímo s vyjádřením (viz v předchozím odstavci „tak jako každého jiného vojáka na světě“), které implikuje válečné znásilnění jako něco nevyhnutelného – tento přístup kritizovala například Brownmiller (1998)<sup>16</sup>. Znásilnění je chápáno jako zločin mužů proti ženám a svým způsobem také jako ‚ženská záležitost‘ – ženy o znásilnění mluví (jako Dita s Toničkou), matky před ním chrání své dcery, ženy soucítí s jinými ženami a cítí s nimi solidaritu „bez ohledu na vinu otců, bratrů nebo manželů a milenců“ (Lustig, [1962] 1997: 154)<sup>17</sup>.

## Mýtus a archetyp

I v Lustigově tvorbě se lze setkat se starými mýty a archetypy – v románu *Krásné zelené oči* lze například vidět obraz goethovského mýtu věčného žensství či motiv nehynoucí plodnosti bohyně země Démétér (Lustig, 2000: 82)<sup>18</sup>. Nejvýznamnějším příběhem spojeným s *Modlitbou pro Kateřinu Horovitzovou* je pak vyprávění ze Starého zákona o statečné Juditě. Je to automatické spojení (krásná a hrdinská Židovka<sup>19</sup>, která za použití svých ‚ženských zbraní‘ zaútočí na nepřítele); kromě toho narážku na příběh o Juditě nacházíme přímo

---

<sup>16</sup> V komentáři k výroku generála Pattona Brownmiller uvádí: „Vztah mužů ke znásilňování za války je opravdu zvláštní. Bezpochyby dojde k několika znásilněním. Je to nehorázné, leč nevyhnutelné. Když se muži chovají jako muži, vyřizují si svoje spory, dobývají nové země, podmaňují si cizí národy, ženou se za vítězstvím, bezpochyby dojde k několika znásilněním“ (Brownmiller, 1998: 136).

<sup>17</sup> Takové vidění přetrvává i dnes, jak potvrzují například Renzetti a Curran: „(pozornost – pozn. autorky) se i nadále soustřeďuje na znásilnění jako na ‚ženský problém‘, a nikoliv problém mužského násilí na ženách“ (Renzetti, Curran, 2005: 363).

<sup>18</sup> Mýty spojené s bohyní Démétér uvádí Pratt jako jeden ze tří hlavních zdrojů archetypálních látek využívaných spisovatelkami (další dva souvisí s vyprávěním o Ištar/Tamuzovi a s pozdně středověkými legendami o grálu a čarodějnictví). Všechny tři prameny archetypálních vzorců podle Pratt mimo jiné vyjadřují touhu žen po erotické autonomii, uznávané společenské roli a úctě k ženskosti (Pratt, 1981).

<sup>19</sup> Lze psát žid/židovka i Žid/Židovka, přičemž první se vztahuje k náboženství (viz křesťan, muslimka) a druhé k etnicitě. Osoby v textu zmiňované (zejména Dita a Kateřina) jsou nepochybně Židy/Židovkami v etnickém smyslu slova (zatímco jejich víra může být nejistou otázkou), a proto zde používám způsobu psaní s velkým písmenem.

v závěru Lustigova textu: „Pan Brenske ... neměl ani potuchy o tom, že by jeho setkání s Kateřinou Horovitzovou mohlo jeho nadřazeným vzdáleně připomenout jistou ženu, která odřízla hlavu jednomu vojevůdci, ovšem s tím, že ho předtím opila“ (Lustig, 1964: 116).

Juditu lze považovat za určitý archetyp odvážné hrdinky, ženy, která se odhodlá k činu tam, kde muži selhávají. Bývá prezentována jako cudná a zbožná, ale i svůdná a lstivá vdova, která zpochybňuje některé soudobé předpoklady o ‚přirozenosti‘ a překračuje stereotypní představy o genderových rolích, v její postavě se slučuje zdánlivě neslučitelné, tělesnost i duchovnost (Efthimiadis-Keith, 2002). Je to aktivní žena, která se pouští do činnosti považované obecně za mužskou záležitost – do boje s nepřítelem, v situaci, kdy muži mají strach a sledují její počínání zdálky, využívá k tomu přitom svou ženskost (Efthimiadis-Keith, 2002: 70–71). Situaci a její důsledky chápe lépe než všichni muži kolem ní (tamtéž: 71). Podobně jako v příběhu Davida a Goliáše jde o v podstatě paradoxní situaci, kdy slabší (jak jsou ženy obecně chápány v patriarchální společnosti) porazí silnějšího; je zde ale i genderový aspekt. Juditina fyzická slabost a její pohlaví/gender ještě zvětšují její úspěch, na druhé straně jde však ve společnosti ovládané muži o nebezpečný precedens, odtud zdůrazňování Juditiny ctnosti a hlavně zbožnosti (Urban, 2003).

Jak se promítá starozákonní Juditin příběh do Lustigovy prózy o mladé židovské dívce za holocaustu? Stejně jako Judita, zdá se, že i Kateřina si dříve, a snad i lépe než muži kolem ní, uvědomila<sup>20</sup>, v jaké situaci se nachází: „ona už věděla – všechno, nebo téměř všechno“ (Lustig, 1964: 104), ač v tomto případě, na rozdíl od vítězství Judity, nemůže Kateřina počítat se šťastným koncem. Morální vítězství ale nemusí být vždy na straně těch přeživších. Kateřinina vzpoura je sice „zoufalá a marná, ale je výrazem toho, co člověku nelze vzít ani v jeho nejhlubším ponížení“ (Lustig, 1964: obálka). A v této chvíli může Kateřina využít své ženství a také to promyšleně udělá, když použije svou krásu a svůdnost k tomu, aby na chvíli rozptýlila pozornost nacistických dozorců. Scéna se vyznačuje promyšleným budováním sexuálního napětí, kdy Kateřina odkládá kožich, vyčkává, pak si sundá podvazek a vyhrnuje sukni. To je něco, co na muže jistě zapůsobí, dokonce i na ty, kteří ji chtějí zavraždit:

---

<sup>20</sup> Bourdieu píše, že podobná forma bystrosti či tzv. ženská intuice souvisí se stavem ženské podřízenosti, která vyžaduje bdělost a ostražitost umožňující vytušit přání druhých nebo předcházet nepříjemnostem. Ženy jsou podle mnoha výzkumů vnímavější než muži a dokáží snáze dešifrovat neverbální náznaky či obecněji ‚nevyslovené‘ (Bourdieu, 2000: 31).

Horst Schillinger bezděčně polkl, aniž tušil, že se tak dělo mnoha německým mužům, kteří ji měli na starost. ... Nemusel myslet ani na ženy, které už měl, ani na svou Hildegard, protože to vše bylo docela jiné. A polkl proti své vůli podruhé, mlsně, závistivě i uznale. Byl upoután a neskryval to před žádnou skupinou zdejších mužů (Lustig, 1964: 106).

V této chvíli opět jakoby na malý moment zmizely jinak neprostupné hranice mezi mužinacistickými vrahy a vězni a odsouzcenci na smrt. Ani před těmi muži, kterými bezmezně pohrdá, nemusí Schillinger skrývat své vzrušení, které ovšem nevylučuje pohrdání.

Svůdnost a využití „ženských zbraní“ patří k typickým rysům *femme fatale*, kterou můžeme považovat za jeden z ženských archetypů. *Femme fatale* je obecně tajemná a svůdná žena, která dosahuje svých cílů využíváním krásy a sexuality. Většinou je vnímána jako prototyp negativní hrdinky, avšak někdy může být také obětí v situaci, ze které nemůže uniknout – příkladem by mohla být právě Kateřina (The Dark Art..., 2010: online). Není bez zajímavosti, že k tradičním obrazům *femme fatale* patří Salome tančící před Herodem – Kateřina je tanečnice, což opět posiluje její zobrazení jako svůdkyně a ztělesněné ženskosti a v kontextu židovské tematiky přímo nabízí aluzi na Salome. Představa tance se přitom objevuje i v klíčové závěrečné scéně textu, byť jen ve vzteklém příkazu poručíka Schillingera: „Dolů s tím hadrem! Zatančíš nám, jak si budeme přát!“ (Lustig, 1964: 107). Vzápětí totiž Kateřina vykoná svůj odvážný čin. *Femme fatale* má nepochybně mnohé shodné rysy s archetypem tanečnice v typologii hrdinek podle Pratt. Pratt uvádí, že tanečnice je jeden ze základních archetypů ženských postav, a to zejména v tradičních dílech mužských autorů, kdy tanečnice obecně představuje erotický symbol (Pratt, 1981). V případě Kateřiny Horovitzové se jistě (mimo jiné) o takový symbol jedná.

Na rozdíl od Dity tak můžeme Kateřinu považovat do značné míry za hrdinku s archetypálními, mýtickými rysy. Archetypy přitom nemusí být spojeny pouze s konkrétními literárními či mytologickými postavami, existují i archetypální situace, které se vyznačují stálým opakováním, vlastním klíčem k rozuzlení, nebo naopak svou osudovostí, bezvýchodností (Dočekalová, 2009). Kateřinino gesto vzdoru v bezvýchodné situaci můžeme za takovou situaci považovat. Za zmínku přitom stojí, že určitý vzdor Kateřina projevuje již v úvodu novely, kdy nahlas říká svému otci: „ale já nechci zemřít“ (Lustig, 1964: 10) – alespoň slovně se tak bouří proti svému osudu. Aktem vzdoru či vzpoury se také Kateřina odlišuje od Judity – v Juditině oběti pro komunitu podobnou motivaci nenacházíme.



Kateřinu lze nicméně, podobně jako Juditu, považovat za odvážnou hrdinku i svůdkyni (Dubinová, 2008: 226).

Volková (1997: 70) zmiňuje Kateřinu jako příklad typu idealizované ženy v české literatuře – Kateřina je podle ní obrazem výjimečné a hrdinské ženy ve výjimečné situaci, nicméně je jasně zobrazena spíše jako „mužský“ ženský ideál než jako skutečný člověk (tamtéž: 71). Příběh Kateřiny Horovitzové lze ale chápat i jako příběh přeměny od naivity k dospělosti, kdy se „Kateřina ke konci vysmívá své naivitě, bláhovému doufání v dobrý konec“ (Lacinová, 2005: 15), nebo jako subverzi moci.

## Závěr

Ditu a Kateřinu lze v jistém zjednodušení chápat jako určité protipóly. Obě jsou mladé<sup>21</sup>, obě jsou Židovky, obě se dostaly do soukolí nacistické mašinérie. Jedna z nich tuto zkušenost přežila, druhá nikoliv, avšak to lze připsat na vrub jejich konkrétní situaci a daným podmínkám i náhodě (nakonec ale umírají obě). Klíčový se oproti tomu může zdát jejich přístup k životu: Kateřina zosobňuje aktivitu a vzdor, Dita spíše rezignaci.

Obě knihy, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* i *Dita Saxová*, dokládají, že gender je významným faktorem, který může ovlivňovat naraci, strukturu i motivickou skladbu díla. Je tomu tak zejména v případě *Modlitby*, která nabízí interpretaci ovlivnění starým příběhem a archetypální postavou biblické Judity. Větší část knihy se soustředí na jakousi zvrácenou hru německých vězňů s jejich židovskými oběťmi (kde Kateřina nedostává příliš prostoru), avšak klíčový je závěr prózy se zoufalým a zároveň hrdinským Kateřiným činem. Tím, že jsou to stále častěji muži, kdo drží zbraň, se čin stílející *ženy* zdá být významnější a výjimečnější, tím spíše, když muži rezignovali a aktivně se neprojeví, jak je tomu v uvedeném příběhu. Z Kateřiny pak toto odvážné gesto dělá téměř mýtickou postavu s odkazem k dávné židovské hrdince. O pojetí femininity v naší<sup>22</sup> kultuře leccos vypovídá, že zásadní roli v příběhu sehraje Kateřinina krása<sup>23</sup>, bez níž by vlastně Kateřina nemohla provést svůj úmysl; Kateřinino tělo dokonce podléhá sexualizaci i po smrti. Pokud by autor zvolil jako hrdinku neatraktivní dívku nebo třeba starou ženu, dá se důvodně předpokládat,

---

<sup>21</sup> Dítě Saxové je 18 let (Lustig, [1962] 1997: 15), Kateřina Horovitzová je o rok starší (Lustig, 1964: 113).

<sup>22</sup> Pro účely tohoto textu považuji za „naší“ kulturu západní či euroamerickou civilizaci.

<sup>23</sup> Podle Bourdieua je důraz na ženskou krásu, svůdnost a zdůrazňování těla důsledkem postavení žen na trhu symbolických statků – na ženy je nahlíženo mimo jiné jako na estetické předměty (Bourdieu, 2000: 90).

že by musel změnit celý příběh, který by tak pravděpodobně získal zcela jiný rozměr a kvalitu.

V této souvislosti je možné si klást otázku o vztahu genderu autora či autorky a genderu jejich postav. Jak píše Morris, určitý způsob vyjadřování nelze spojovat s biologickým pohlavím, autorka nemusí pojednat ani zdánlivě „ženské“ téma nutně lépe než autor-muž (Morris, [1993] 2000: 101). Doklad o tom nacházíme i v *Dítě Saxové*. Nemusíme nutně souhlasit s autorovým pohledem na gender či feminitu, který lze vyčíst z jeho textů i z rozhovorů s ním, avšak nelze popřít, že Lustig explicitně přistupuje ke svým ženským postavám s empatií a porozuměním a některé pasáže z jeho děl mají dokonce jistý „feministický náboj“ – například když Dita klade následující otázku: „Copak pořád ještě tolik lidí nevěří, že ženským nepatří jejich tělo na sto procent?“ (Lustig, [1962] 1997: 313–314). Nicméně celkový obraz, kontext a implicitní význam hovoří spíše o značně tradičním pohledu na ženství a mužství. V *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* je pak hlavní hrdinka do značné míry redukována na sexuální objekt, i pro její odvážný čin v závěru je východiskem její – krásné a mladé – tělo.

Ditin život sledujeme v delším časovém období, v na první pohled poklidné každodennosti. Kdybychom si odmysleli její tragickou historii, mohlo by se zdát, že jde prostě jen o mladou dívku s běžnými starostmi jejího věku; avšak minulost si dost dobře odmyslet nelze, je součástí Ditiny osobnosti. S Kateřinou se setkáváme v krátkém (závěrečném) výseku života, jde zhruba o čtyřicet hodin, kdy se musí zabývat nastalou situací. Nedožvíme se tak mnoho o jejích běžných dnech, o tom, čím žila, nad čím přemýšlela. V příběhu ale nejde ani tak o její jedinečnost a osobní historii jako o vyjádření lidské odvahy, o čin, kterým se zdánlivě marně vzepře zlu a nejhlubšímu ponížení. Obě prózy jsou především reakcí na holocaust, nicméně ve svém příspěvku jsem se snažila ukázat, že Dita i Kateřina jistě „měly svou rasu a svůj původ a s tím nebylo kam utéci“ (Lustig, 1964: 104). Zároveň však jde o postavy definované nejen svým (židovským) původem a situovaností (prostorovou či časovou), ale také svým biologickým pohlavím a především organizujícím principem genderu s jeho konkrétními historickými a kulturními implikacemi.

## Bibliografie

### Primární literatura:

Lustig, Arnošt. 1964. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha: Československý spisovatel.

Lustig, Arnošt. [1962] 1997. *Dita Saxová*. Praha: Hynek.

### Sekundární literatura:

Beauvoirová<sup>24</sup>, Simone. [1949] 1966. *Druhé pohlaví (Výbor)*. Praha: Orbis.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Brownmiller, Susan. 1998. „Proti naší vůli: muži, ženy a znásilnění“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Cinger, František. 2009. *Arnošt Lustig zadním vchodem*. Praha: Mladá fronta.

Cvekl, Jiří. 1967. *Sigmund Freud*. Praha, Orbis.

Dočekalová, Markéta. 2009. *Tvůrčí psaní pro každého 2. Naučte se vyprávět příběhy*. Praha: Grada.

Dubinová, Terezie. 2008. *Ženy v Bibli, ženy dnes*. Praha: Židovské muzeum v Praze.

Efthimiadis-Keth, Helen. 2002. „Text and Interpretation: Gender and Violence in the Book of Judith, Scholarly Commentary and the Visual Arts from the Renaissance Onward“. In *Old Testament Essays* 15 (1): 64–84 [online]. [cit. 30. října 2010]. Dostupné z: <[http://www.irenecaesar.com/helen\\_efthimiadis\\_keith\\_on\\_judith.pdf](http://www.irenecaesar.com/helen_efthimiadis_keith_on_judith.pdf)>.

Fetterley, Judith. 1991. „Introduction: On the Politics of Literature“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, s. 492–501.

Haman, Aleš. 1995. *Arnošt Lustig*. Praha: H&H.

Haman, Aleš, Veronika Košnarová. 2009. „Arnošt Lustig“. In *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR [cit. 20. října 2010]. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=507>>.

Knotková-Čapková, Blanka. 2010. „Konzultace“. [e-mail 19. 10. 2010] [cit. 30. října 2010].

---

<sup>24</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru de Beauvoir.

Lacinová, Veronika. 2005. *Ženské postavy v díle Arnošta Lustiga*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

Lustig, Arnošt. 2000. *Odpovědi: rozhovory s Harry Jamesem Cargassem a Michalem Bauerem*. Praha: H&H.

Lustig, Arnošt. 2009. *Sex je pro většinu chlapů sport* [online]. [cit. 20. října 2010]. Dostupné z: <[http://xman.idnes.cz/arnost-lustig-sex-je-pro-vetsinu-chlapu-sport-f44-/xman-styl.asp?c=A090510\\_204715\\_xman-styl\\_fro](http://xman.idnes.cz/arnost-lustig-sex-je-pro-vetsinu-chlapu-sport-f44-/xman-styl.asp?c=A090510_204715_xman-styl_fro)>.

Malina, Jaroslav a kol. 2009. *Antropologický slovník* [online]. Brno: Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity [cit. 25. října 2010]. Dostupné z: <<http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/antropol/web/slovník.html>>.

Millet, Kate. 1998. „Sexuální politika“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Morris, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Mulvey, Laura. 1998. „Vizuální slast a narativní film“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Nevidalová, Šárka. 2001. *Rozhovor s Arnoštem Lustigem* [online]. [cit. 20. října 2010]. Dostupné z: <<http://www.pwf.cz/cz/archiv-clanku/2653.html>>.

Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns of Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Nakladatelství Karolinum.

*The Dark Art Of Seduction: Femme Fatales – From Noir To Horror*. s.d. [online]. [cit. 30. října 2010]. Dostupné z: <<http://www.bloodsprayer.com/reviews/movies/the-dark-art-of-seduction-femme-fatales-from-noir-to-horror-and-back/>>.

Urban, Misty. 2003. *The Figure of Judith In Anglo-Saxon England* [online]. [cit. 20. října 2010]. Dostupné z: <[http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-10212003-205005/unrestricted/07\\_mru\\_chap5.pdf](http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-10212003-205005/unrestricted/07_mru_chap5.pdf)>.

Vohryzek, Josef. 1964. „Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou“. *Literární noviny* 13 (26): 5.

Volková, Bronislava. 1997. *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

## Resumé

*The article discusses selected gender aspects in Arnošt Lustig's Dita Sax and A Prayer for Katerina Horovitzova assuming that gender is one of the factors having an effect on the structure and/or narration of literary works. The article analyzes gender attributes ascribed to Lustig's protagonists – Dita and Katerina – and focuses on the significance of gender in the two novels. Further, it pays attention to body and sexuality in the characters and discusses the influence of myths and archetypes. The text, on the one hand, shows the character of Katerina Horovitzova being constantly associated with sexuality and being an object of male gaze while, on the other hand, inspiring references to the biblical story of Judith. Katerina's final act of courageous revolt makes her almost a mythical figure. The two novels are very different – their protagonists are seeming opposites; at the same time, they have much in common. Katerina and Dita personify the author's traditional view of femininity and, inevitably, masculinity. Dita Sax and A Prayer for Katerina Horovitzova are primarily read as responses to the Holocaust; the article, however, makes an attempt to show that Katerina and Dita are not defined only by their Jewish origin and situatedness, but by their biological sex as well, and, in particular, by the organizing principle of gender with its specific historical and cultural implications.*

Keywords: gender, body, sexuality, myth, holocaust, Second World War, Arnošt Lustig.

Klíčová slova: gender, tělo, sexualita, mýtus, holocaust, druhá světová válka, Arnošt Lustig.

**„...VIDÍTE JI, KOSTELNÍČKU!“**

## **Genderová analýza postavy Kostelničky<sup>1</sup> z díla**

### ***Její pastorkyňa* od Gabriely Preissovové**

**Zuzana Konopáčová**

Kostelnička v díle Gabriely Preissovové *Její pastorkyňa* je velmi dramatickou i dynamickou postavou. Na začátku textu vystupuje jako hrdá a sebevědomá žena, v mnoha ohledech revoltující proti mocenskému nastavení společenských pravidel. Sváří se v ní vzpoura a pragmatické přijetí těchto pravidel, jejichž manipulaci však nakonec odolávat nedokáže. Svou analýzou této postavy bych ráda poukázala na kontrast mezi postoji mladé a starší Kostelničky a na možné důvody tohoto vývoje, který se pokusím z perspektivy genderové analýzy interpretovat. Soustředím se na interpretaci mezního skutku – proč Kostelnička zavraždila novorozené dítě své pěstounky Jenůfy. Pozornost budu věnovat zobrazení stereotypů a s nimi souvisejícího normativního chování. Stereotypy spojím s rozbořením moci, neboť považuji tyto dvě kategorie za neoddělitelné. Analýze podrobím mocenský diskurs, který konstruuje chování Kostelničky a zároveň ji jako subjekt utváří v daném diskursivním prostředí. Ve druhé části analýzy se budu zabývat chováním Kostelničky, které v určitých situacích stanovené normy řádu podvrací.

Proč má *Její pastorkyňa* dramatickou i epickou podobu? Původní verzi je podoba dramatická (1891); jak však píše Jaromír Roleček, ve stáří chtěla Preissová napsat ještě román a za předlohu si vybrala své vlastní drama (Roleček, 1946: 23). Tato skutečnost je pro můj příspěvek důležitá především kvůli rozpracovanému konci prozaistické podoby knihy, neboť hlavní postava Kostelničky se zdá být pokořena a závěr tím nabírá jiných rozměrů než v dramatu. Rovněž je próza více rozpracována, pokud jde o dětství a mládí Kostelničky, a příběh je rozšířen o další dějové linie, na které budu rovněž v jednotlivých podkapitolách

---

<sup>1</sup> Kostelnička se jmenuje Petrona Slomková, vdaná Buryjová. Jako o Petroně se o ní v díle hovoří pouze v první třetině textu, poté Petronu všichni nazývají kostelničkou. V prozaistické verzi díla se tak nepoužívá termín kostelnička pro pojmenování její osoby, a proto se píše s malým ká. Já však termínu kostelnička užívám pro pojmenování konkrétní postavy, a proto jej budu psát s velkým Ká.



odkazovat. V dramatické verzi se s Kostelničkou čtenář/ka setkává jako s váženou a pracovitou vdovou, jejíž slovo platí. V románové podobě ale Preissová popisuje Kostelničku od dětství a rozvíjí tak její příběh jako hrdé, nepoddajné a samostatné ženy.

Krátkou zmínku o *Její pastorkyni* nabízí Libuše Hezcková, jejíž interpretace zohledňuje kategorii genderu. Podle ní Preissová odkrývá vztahy matek a dcer kontroverzního venkova. Kostelničku vnímá jako „syrový obraz mateřské lásky a sociálních restrikcí“ (Hezcková, 2006: 42). Ale jednala skutečně Kostelnička ve jménu mateřské lásky? Nebo jen ze svého pudu sebezáchovy?

## **Stručná charakteristika hlavních teoretických východisek**

V analýze, která se týká rozboru moci, se obrátím k působení diskursivní moci, jak ji popisuje Michel Foucault (1996). Moc prostupuje celým diskursem a utváří subjekty. V jedné z podkapitol se budu přímo zabývat subjektivitou Kostelničky, kde se právě o Foucaulta opřu. Zde je však rovněž nutné zmínit, že Foucault se otázkami genderu v diskursu nezabýval. Nicméně, jak píše Sara Mills, jeho teorie diskursu a analýza moci je pro feminismus vhodná, neboť rozvíjí model mocenských vztahů a moc teoreticky uchopuje (Mills, 2007: 277–278). Dále použiji východiska Simone de Beauvoir v souvislosti s jinakostí a označením pro ženu jako tu Druhou. De Beauvoir se ohradila proti „přirozeným“ vlastnostem, které jsou dané, a ve své knize *Druhé pohlaví* ([1949] 1966) diskutuje právě duální vnímání světa.

Pro motivaci jednání Kostelničky jako literární postavy považuji do jisté míry za inspirativní i koncept etiky starostlivosti a spravedlnosti od Carol Gilligan. Její text *Jiným hlasem* ([1982] 2001) použiji při analýze Kostelniččina chování, kde se, přestože označována jako „žena“, chová z hlediska tradičních genderových stereotypů jako „muž“. Gilligan ovšem uplatňuje ve svých důsledcích esencionalizující hledisko (v souladu s tzv. feminismem difference, k němuž bývá řazena), za které byla kritizována a proti němuž se sama později vymezila. Dělení morálky na principu spravedlnosti a starostlivosti sejevilo jejím kritikům a kritičkám jako dosti sporné, jelikož z něho může vyplývat právě udržování genderových stereotypů, proti nimž má být kriticky namířeno (např. Gamble, 2006)<sup>2</sup>. Pro analýzu jednání a motivace postavy Kostelničky v rámci patriarchálně-mocenského paradigmatu však

---

<sup>2</sup> Proti nařčení z udržování stereotypů se Gilligan ohradila tím, že „jiným hlasem“ nemá pohlaví.

koncept Gilligan považuji za použitelný, poněvadž tato postava je v rámci uvedeného paradigmatu konstruována.

V souvislosti s Kostelniččiným chováním, kdy se tato postava snaží jít proti proudu stanovených norem, interpretuji Kostelniččin vztah k otci na základě kritiky falocentrického diskursu, o čemž píše Luce Irigaray (1985). Fakt, že Kostelnička upřednostňuje otce před matkou, podrobím rozboru.

V textu průběžně odkazuji na dobové koncepty a normy chování v 19. století. Pokud jde o historický kontext, vycházím především z knihy *Žena v českých zemích od středověku do 20. století* (Lenderová a kol., 2009), která velmi detailně vykresluje historický pohled na postavení ženy. Ohledně tabuizování sexuality a erotiky aplikuji eseje Vladimíra Macury a Mileny Lenderové ze sborníku *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (1999).

Odborné literatury použiji samozřejmě více. Například literaturu k tematice genderových stereotypů (Renzetti, Curran, 2003) či genderového řádu a s ním souvisejícího pojmu patriarchát (Havelková, 2004; Morris, [1993] 2000).

## Stereotypy a moc

Domnívám se, že je velmi obtížné od sebe zcela oddělit konstrukty chování a působení moci, a proto tato dvě témata budu diskutovat společně. Ženám a mužům jsou připisovány určité vzorce chování, které jsou uvnitř diskursu a jsou automaticky přijímány a plněny. Mimo diskurs nejsme v podstatě schopni ani myslet, proto jsou dané normy vnímány jako přirozené. V tomto ohledu je velmi obtížné odlišit stereotyp a moc. Diskurs, ve kterém skrytě působí moc<sup>3</sup>, vytváří stereotypy, tedy „zjednodušující popisy toho, jak má vypadat ‚maskulinní‘ muž a ‚femininní‘ žena“ (Renzetti, Curran, 2003: 20). Z toho podle mého názoru vyplývá, že stereotypy jsou důsledkem moci a přenášejí se prostřednictvím socializace, kterou vnímám především na základě výchovy a kulturního dědictví. Nelze tedy stereotypy vnímat jako samostatnou složku, ale je třeba je diskutovat právě v kontextu moci, která je utváří.

V souvislosti s koloběhem stereotypů a působením moci je nutné zmínit pojem genderový řád, který na základě vzájemné součinnosti čtyř rovin utváří společenský systém

---

<sup>3</sup> Působením moci v diskursu se zabýval především Foucault, o čemž se můžeme dočíst v jeho díle *Myšlení vnějšku* (1996). Na Foucaulta navazuje Judith Butler, podle níž není nic předem dané, ale vše je diskursivně konstruované, o čemž Butler píše například v díle *Trampoty s rodem (Gender Trouble)* ([1990] 1999).

(Havelková, 2004: 179). Roviny, které vzájemným působením systém udržují, jsou symbolického, institucionálního a osobního charakteru. Havelková genderový řád dělí do čtyř základních tezí: 1. systém, ve kterém žijeme, je patriarchální<sup>4</sup> povahy; 2. obě pohlaví ho udržují; 3. své výhody z toho mají všichni muži; 4. muži musí udržovat určitý status quo a musí být povinně úspěšní (tamtéž: 178–179). Na základě socializace se tak genderový systém a stereotypy mezigeneračně dědí, neboť ženy jsou přesvědčovány, že z nastaveného řádu také mají své výhody (tamtéž: 179).

S problematikou stereotypů je nutně spojena i kulturně vykonstruovaná představa ženy jako té druhé, která není schopna samostatně uvažovat, nemá svou vlastní identitu a není autonomní. Na rozdíl od ‚toho prvního‘ (muže), který má svou identitu určenou. Druhé je tím pádem od prvního odvozené. Kategorii Druhého rozebírá ve své knize *Druhé pohlaví* de Beauvoir; upozorňuje, že to, co je definováno jako druhé, si má nárokovat to, co je prvnímu připisováno automaticky. „Žena je určována a diferencována svým vztahem k muži, nikoliv muž svým vztahem k ní... On je Subjekt, on je Absolutno: ona je to Druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1966: 10). Tato druhost a jinakost je podle de Beauvoir všeobecně přijímána na tom základě, že se jeví jako přirozená (tamtéž: 13). Takovou biologickou determinaci však autorka odmítá.

## Diskurs a mocenské vztahy

Foucault (1996) hovoří o podmínce svobody, která je nutná k výkonu moci. K tomu, aby mohla být moc vykonávána, je potřeba, aby se subjekt cítil být svobodným<sup>5</sup>. Čili Kostelníčka si může myslet, že je svobodná, ale bez ohledu na to je diskursivně ovládána. V genderovém řádu je naše jednání zformováno diskursem a na základě stanovených norem jsou subjekty uměle vytvářeny pro potřeby řádu.

---

<sup>4</sup> Pro pojem patriarchát má Morris následující charakteristiku: „Sociální řád privilegující mužské zájmy a moc a podrobující ženy mužské autoritě“ (Morris, [1993] 2000: 211). Renzetti a Curran patriarchát charakterizují jako „pohlavně-genderový systém, v němž muži zaujímají nadřazené postavení vůči ženám a v němž jsou vlastnosti a činnosti vnímány jako mužské hodnoceny výše než ty, které jsou vnímány jako ženské“ (Renzetti, Curran, 2003: 22). Zároveň upozorňují, že patriarchát není univerzálním jevem, protože nezvýhodňuje stejně všechny muže a zároveň některé skupiny žen jsou znevýhodňovány více než jiné. Havelková přitom upozorňuje i na problém ohledně samotného pojmu patriarchát, neboť ten zahrnuje i vládu staršího muže nad mladším, nejen mužskou nadvládu nad ženami (Havelková, 2004: 178).

<sup>5</sup> „Foucaultova analýza moci silně ovlivnila feministické teoretičky, protože otevírá možnost vyvinout poměrně složitý model mocenských vztahů, který je schopen zahrnout i ostatní proměnné, jako například rasu nebo společenskou třídu, aniž by bylo nutné upřednostňovat jednu z nich“ (Mills, 2007: 278).

(V)e společnosti ... mnohočetné mocenské vztahy procházejí sociálním tělesem, charakterizují ho, utvářejí ho; nemohou se oddělit, nemohou se ustanovit ani působit bez jisté produkce, akumulace, oběhu, působení pravdivostního diskursu. Neexistuje výkon moci bez určitého vedení pravdivostních diskursů, které působí na základě této moci a skrze ni (Foucault, 2005: 38).

Foucaultovo dílo se podrobně zabývá teorií diskursu; feministické teorie původní foucaultovský pojem diskursu přetvořily a daly mu širší význam: „teoretici a teoretičky (se – pozn. autorky) snaží pojem diskursu upravit pro politické účely, a proto usilují o větší zvýraznění politického potenciálu teoretického uvažování o diskursu než Foucault“ (Mills, 2007: 277). Tvrzení ‚osobní je politické‘ se aktivně skloňuje již od 60. let a politickým potenciálem se myslí vnesení politických aktivit do soukromé sféry, aby se daly určit strategie, které se v systému moci užívají, a aby se problémy soukromé sféry začaly chápat jako problémy strukturální (tamtéž: 279).

Mocenské vztahy diskursu tedy prostupují jedincem, a tím formují a utváří subjekty, které, byť nevědomě, jsou takovými mocenskými vztahy ovlivňovány a jednají tedy na základě všeobecně uznaných a přijímaných norem. Jedinec je tudíž produktem moci (Foucault 2005: 42) a jeho jednání je vždy diskursivně formováno.

*Její pastorkyňa* je kniha, jejíž příběh vede nevyhnutelně k tragédii. Diskurs sexuality v 19. století byl plný předsudků a sexualita se tabuizovala. Muž a žena měli mezi sebou mít v první řadě duchovní pouto. Potřeby těla byly vnímány jako nízké a podřadné oproti potřebám duchovním (Macura, 1999: 14). K sexuální svobodě měla záporný postoj především církev, od jejíhož hodnocení se veškeré tabuizování sexuality odvíjelo<sup>6</sup>. Sex se představoval jako něco špatného, od čeho je mladého člověka třeba chránit a co nejdéle udržet v tajnosti (Lenderová, 1999: 94–103).

Takové mocenské vztahy a síla stereotypů působí na Kostelničku, jejíž pastorkyně porodila nemanželské dítě. „(Ž)eně, která čekala nemanželské dítě, asistovala u porodu sestra či matka. Ta pak ve snaze uchránit dceru či sestru hanby po porodu dítě odnesla a zabila“ (Lenderová a kol., 2009: 591). Kostelnička dítě skutečně zabila, ve zdánlivé snaze svou pěstounku Jenůfu ochránit. Jenůfa by se nikdy znovu neprovádala, byla by společností odsouzena k doživotnímu živoření a výsměchu.

---

<sup>6</sup> Výjimkou byla manželská sexualita; ta však měla sloužit především (ne-li výlučně) jako prostředek k plození dětí.

## Zdánlivá svoboda Kostelničky

Ačkoliv se nám Kostelnička svým chováním v celém díle zdá jako samostatně jednající subjekt, její chování je přesto diskursem ovlivněno. Jako subjekt je někomu a něčemu podřízena (Foucault, 1996: 202). Takové Kostelniččino jednání je patrné i v následující ukázce: „Naschvál jsem dala na tebe připsat polovinu svého majetku, aby ti nikdo nemohl vyčítat, že u mne platíš za oušlapka“ (Preissová, 1978: 65). Kostelnička si vzala Tómu, kterému nikdo nevěřil, protože byl rozhazovačný a nespolehlivý. Ona však na něm lpěla zvláštní, takřka mateřskou láskou. Chtěla Tómu ochraňovat a přivést ho na správnou cestu<sup>7</sup>. Připadalo jí, že je mnohem rozumnější než on: „kdyby mu tak mohla přidat něco ze svého rozumu ... Petrona si připadala, že by k němu mohla promlouvat zcela mateřsky“ (tamtéž: 46). Zde se Kostelnička projevuje jako androgynní bytost, neboť ruší proklamovanou dichotomii rozumu a citu. Její chování je vůči stereotypnímu diskursu subverzivní.

Zřekla se celé rodiny jen kvůli němu. Majetek na Tómu nechává připsat zdánlivě sama za sebe, ale s předchozím poukázáním na Foucaulta se nezdá být Kostelniččino chování tak samostatné, jak si ona sama namlouvá. Lze to interpretovat i tak, že majetek na Tómu přepisuje proto, aby ostatním ukázala, že neudělala chybu, když si ho vzala. A také proto, aby se u ní muž necítil méněcenný a platil za hospodáře. Čímž se opět naplňuje společenská norma, že rozhodovací funkci v rodině by měl mít muž. Takovým opatřením chtěla Kostelnička Tómu ochránit před společností, aby jejich svazek nikdo nepomlouval. Bylo by možné říci, že Kostelnička tak činí, protože síla společnosti a jejího diskursu je právě v tom, že „(j)edinec je důsledkem moci a současně jejím prostředníkem právě v míře, v jaké je jejím důsledkem: moc prostupuje jedincem, kterého konstituovala“ (Foucault, 2005: 42).

Taková řekněme manipulace se subjekty je rovněž jedním z důvodů, proč Kostelnička dítě své pěstounky zabíjí. S odkazem na Foucaulta lze v díle rovněž pozorovat, jak moc prostoupila do společenského chování a utvořila diskurs, ve kterém jsou jasně stanovená pravidla. Při porušení pravidel přijde trest – trest v podobě smrti, pokoření, hanby. Podrobným rozбором Kostelniččina jednání ohledně zabití dítěte se zabývám dále; zde jsem chtěla pouze poukázat na to, jak je subjekt utvářen mocí a jak je jeho chování podřízeno

---

<sup>7</sup> V této souvislosti bych chtěla odkázat na Hélène Cixous. Ve *Smíchu medúzy* ([1975] 1981) pojednává o ženě způsobem, který je v některých ohledech poněkud esencialistický. Vychází z předpokladu, že v každé ženě je skryta potenciální matka, která přináší dobro.

normám, které jsou formovány, socializací přenášeny a hlavně musí být nekompromisně plněny.

## Postupné podřizování se řádu

Působením diskursivní moci, kterou jsem se výše snažila charakterizovat, vznikají genderové stereotypy, které se čím dál více prohlubují. „Každá společnost svým členům předepisuje určité vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce v závislosti na jejich pohlaví“ (Renzetti, Curran, 2003: 20–21). Takto nastavená moc promlouvá skrze subjekty a koloběh stereotypů a moci je velmi těžké prolomit. U ženského chování se předpokládá, že žena bude dělat to, co se od ní očekává, tedy že pasivně přijme svou ‚přirozenou‘ roli. Protože „tím, že (žena – pozn. autorky) bude respektovat své role, které jí určila příroda, si získá úctu“ (Lenderová a kol., 2009: 127). Kostelnička se sice zpočátku snaží ze stereotypů vymanit, když například opovrhne tancem coby dívčí radovánkou, který je v knize popisován jako „největší rozkoš“ (Preissová, 1978: 25), přesto se však stereotypnímu vnímání mužů a žen nevyhne.

Za příklad můžeme využít ukázkou z díla, kdy Kostelnička pracuje v zahradě a objeví se Tóma, do kterého se zamilovává: „oháněla se hbitě a dovedně kladivem i sekerkou, když se Tóma Buryja ... octl v její bezprostřední blízkosti... (O)bemkla ji nejprve tíseň vědomí, že je zrovna tak nedbale ustrojená“ (Preissová, 1978: 47). Tedy místo toho, aby byla Kostelnička ráda, že ji Tóma zastihl při ‚mužské‘ práci, na kterou byla pyšná, že ji zvládne, zastydí se za svůj pracovní oděv. Nenaplní jí totiž svou femininní podstatu ženství, není křehkou a jemnou, ale tvrdě ‚mužsky‘ pracující. To jsou zřejmě důvody, proč se Kostelnička jde převléknout do svého svátečního kroje, ve kterém působí uhlazeně a ‚žensky‘.

Kostelniččina touha po dítěti je dle mého názoru důsledkem utvářené představy, že posláním ženy je darovat muži dítě. Je zde tedy patrný diskurs a působení genderové moci. Kostelnička hovoří o své touze po dítěti jako o pojistce štěstí v manželství s Tórou: „Její manželství by se takovou boží milostí rázem pojistilo k štěstí“ (Preissová, 1978: 69). Cítí stud, že není hodna mít dítě jako správná žena. Stydí se, protože její otec o neplodných ženách říkal, že: „jsou jako jablonoň bez jablíček, planě odkvétající...“ (tamtéž). Cítí se trestána, že není schopna mateřství, které by naplnilo její manželství. Její muž tak na ni nemůže být pyšný, když mu nedá dítě, na které by byl hrdý. V kontextu 19. století se na základě vědeckých



teorií postupně utvrzovala představa, že úkolem ženy je reprodukce (Pachmanová, 2006: 117). Tento názor je možné v díle vystopovat, neboť Kostelnička skutečně cítí, že je svou neplodností trestána, a za svou sterilitu se stydí.

Ačkoliv se tedy Kostelnička zpočátku snažila určitou revoltou vymanit z diktátu společenských norem, postupně do nich zabředávala a s přibývajícím věkem pro ni bylo čím dál těžší zůstat stranou veřejnosti a zachovat si nebojácnou tvář. Opět zde odkazují k důvodům, které Kostelničku vedly k zabití nemanželského dítěte. Její motivaci začnu analyzovat v následující části textu.

## **Působení moci na Kostelničku**

„Laco – věru – už to dítě nežije. – On ten chlapčok – zemřel...“ (Preissová, 2007: 36). Kostelnička zalhala v tom, že chlapec zemřel. Proč Lacovi lhala? Laca by se s Jenůfou neoženil, kdyby si měl osvojit dítě Števy, svého nevlastního bratra. Jenůfin syn působil jako stigma, svobodná žena s dítětem byla nepřijatelná. Erotická minulost se tolerovala pouze chlapcům, dívky musely být do svatby nevinné (Lenderová a kol., 2009: 116, 222). Kostelnička zalhala kvůli předsudkům a ze strachu z hanby, která by stihla ji i její pastorkyni, na níž si tolik zakládala. Ihned po Lacově odchodu se proto odhodlala chlapce utopit pod ledem.

Jen ono je na překážku, hanbou pro celý život... já bych tím její život vykoupila. ... Bude to kratší a lehčí těžkost, nežli mají děti, které se dlouho trápí... Do jara, než ledy odejdou, památky nebude. ... To by se lidé na Jenůfu – na mne sesypali – vidíte je – vidíte ji, Kostelničku! Z hříchu vzešel... (Preissová, 2007: 37–38).

Z ukázky je patrné, že k takovému činu dohnaly Kostelničku právě diskursivní normy. A také vlastní pýcha. Ačkoliv byla Jenůfa její nevlastní dcerou, vkládala do ní veškeré své naděje a byla na ni pyšná. Nemohla dopustit, aby ona – vážená Kostelnička – měla doma hříšnici, na kterou by si lidé prstem ukazovali. Klesla by tím zároveň i její osobní ctnost. „(Ž)ivotní energie (ženy – pozn. autorky) byla omezena povinností a poslušností“ (Perera, 2002: 24)<sup>8</sup>. Poslušností vůči nastavenému systému.

---

<sup>8</sup> Ačkoliv je Sylvia Brinton Perera ve své knize značně esencalistická, její slova o tom, že utrpení je součástí ženství (Perera, 2002: 44) přesně vystihují sociální kontext *Její pastorkyně*.

Kostelnička se nedokázala (či nemohla) vymanit z moci řádu, pod jehož tlakem následně sama hřešila tím, že zabila dítě. Opět se zde dostáváme k Foucaultovi a také k feministickým teoriím, které využívají Foucaultovu teorii diskursu a jeho analýzu mocenských vztahů, jež utváří subjekty tak, jak diskurs potřebuje. „(D)iskursivní struktury jsou dějištěm, kde se odehrávají mocenské boje“ (Mills, 2007: 299). Naše počínání se odvíjí od nastaveného řádu. Kostelniččina osobní a vnitřní revolta byla potrestána tím, že řád, proti kterému brojila, ji samotnou donutil hřešit. Tento řád vraždu samozřejmě odsuzoval také; Kostelnička však volí vraždu raději než hanbu. Vražda má naději na utajení, hanba nikoliv. Jde tedy vůbec o morálku ve smyslu principu, anebo jen ve smyslu konformního pokrytectví?

## **Dodržování genderového řádu**

Pro Kostelničku jakožto hrdou a nekompromisní ženu, která všchnu svou pýchu vkládala do své nevlastní dcery, by bylo skutečně potupou, kdyby se lidé dozvěděli o nemanželském těhotenství její pěstounky Jenůfy: „Kdo to může napravit, že jsem v tobě ... všchnu čest a pýchu skládala a dočkala se této hrůzy! Já si na tobě tak zakládala!“ (Preissová, 2007: 27). To je důvodem, proč pak dítě utopí. Ale činí tak ve snaze ochránit Jenůfu, nebo sama sebe? Víme, že Kostelničku její čin nakonec dožene a srazí před lidmi na zem, ale ve chvíli, kdy dítě topila, činila tak ze strachu z potupy, a to především z potupy své vlastní: „Tiskla se na mne hrůzou ta hanba před lidmi, že jsem si pastorkyni do zkázy dochovala“ (Preissová, 2007: 54). Mohlo by se také zdát, že Kostelnička dítě zabíjí kvůli Jenůfě: „Jenůfčin život – její štěstí jsem tím chtěla zachránit“ (tamtéž).

Takové jednání by zdánlivě korespondovalo s etikou starostlivosti, o které píše Gilligan, neboť si v tuto chvíli můžeme myslet, že Kostelnička dítě zabíjí skutečně z důvodu, aby svou péčí ochránila milovanou pěstounku. „Nejenže tedy ženy samy sebe definují v kontextu lidských vztahů, ale zároveň se posuzují podle toho, jak jsou schopny pečovat o druhé“ (Gilligan, [1982] 2001: 45). Aby sobě a okolí Kostelnička opět dokázala, že je dobrou matkou, přestože nevlastní, stane se z ní vražednice, aby zachránila budoucnost pěstounky. Obětuje se pro své dítě – vraždou *jejího* dítěte. Konec věty v dramatu nám však vypovídá také o pudu sebezáchovy, který Kostelničku přiměl dítě utopit: „její štěstí jsem tím chtěla zachránit, a pak sebe“ (Preissová, 2007: 54; zvýraznění autorka). Tento dovětek mění situaci a

etiku starostlivosti přinejmenším silně zpochybňuje, neboť Kostelnička zde potvrzuje, že svůj čin spáchala z rozumu a necitelně zabila dítě, které jí mohlo pošpinit pověst.

Ženy se posuzovaly pouze na základě toho, jak se staraly o druhé, jak říká Gilligan. Kostelnička se ale staví na stranu ‚mužskou‘, kterou Gilligan popisuje jako etiku spravedlnosti, a tedy rozumu. Taková mužská morálka je podle Gilligan spojena s rozumem a schopností vlastního individuálního bytí. Muž je totiž učen být separován a žena má být spjata s ostatními a nebýt individualistická (Gilligan, [1982] 2001).

Kostelnička skutečně žije na samotě v chalupě daleko od společnosti. Separuje se a je vnímána jako samostatná žena. Dítě pěstounky zabíjí z racionálního důvodu, kterým je strach z pomluv a z pošpinění své vlastní osoby. Domnívám se, že tedy nevraždí pouze z potřeby ochránit Jenůfu, jak se při prvoplánovém čtení může zdát. Činí tak i především kvůli sobě samotné a racionálně zvažuje, co je ‚dobré‘ především pro ni. Jedině smrtí dítěte mohla zachránit Jenůfu *i sebe*. Jedině obětováním dítěte si mohla zachránit svou pověst. V tomto momentě tedy Kostelnička v podstatě spolupracuje s řádem a činí tak ze strachu před trestem z nedodržení normy.

## Bourání stereotypů

Oproti stereotypům, které v knize konstruuji esencialistické a tedy duální pojetí genderu, je možné v díle najít i momenty, v nichž dochází k podvracení stanovených norem a vzorců chování. Proč Kostelnička chtěla být jako otec, a ne jako matka? Z jakého důvodu se cítila být nadřazená ostatním ‚ženám‘?

Každá společnost svým členům předepisuje určité vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce v závislosti na jejich pohlaví. Tyto předpisy jsou zakotveny ve společenských institucích, jako jsou hospodářství, politický systém, vzdělávací systém, náboženství, rodinné uspořádání aj. (Renzetti, Curran, 2003: 21).

Výše jsem se snažila ukázat, jak genderový řád působí a že je velmi obtížné ho prolomit, neboť za porušení norem a pravidel přijde trest. Již jsem naznačila, že Kostelničkina vzpoura je spíše na bázi osobní a vnitřní revolty, neboť porušit celospolečenské normy se neodvažovala. Co tedy znamená, že Kostelnička, společností vnímána po tělesné stránce jako žena, oplývá vlastnostmi, které jsou připisované tradičně mužům? Její povaha je rozpracována především v prozaistické verzi díla, ale rovněž v dramatu je Kostelnička jiná

než ostatní, které se definují jako ženy. „Petrona dovedla řídit koně, zaorat i požit pole jako dovedný hospodář, ... dokázala šindelem pospravit střechu“ (Preissová, 1978: 24–25). Ale i její chování bylo jiné a vymykající se: „Nerada postávám, bývají z postání klebety. ... (T)o mi říkají Kostelnička, že mám pod dozorem kapličku a vodívám družky na funusy i proceství“ (Preissová, 2007: 13). Z ukázky je patrná i její jistá nadřazenost nad ostatními sousedy. „Neříkala nadarmo její matka, že je Petrona po tatíčkovi, vzhledem i nadnášlivým rozumem“ (Preissová, 1978: 19). Kostelnička se vymyká, a ačkoli je uznávána, je zároveň i obávána, protože na touhu nebýt jako ostatní a vymukat se, se pohlíží jako na zradu. Je přípustné pouze to, co je univerzálně platné, čímž zpětně odkazují k de Beauvoir a k její interpretaci ženy jako „té druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1966).

Co je jiné, je nutně i podezřelé. Kostelnička nenaplní svou ‚ženskou‘ roli ani genderový obraz ženství a rychtářka se snaží neustále srážet Kostelničku na zem, protože zmíněná jinakost je brána za lest či podvod: „Ale vlastní krev je vlastní krev. Vám Pánbůh, milá Kostelničko, děti nedal...“ (Preissová, 2007: 15). Nechce, aby Kostelnička vynikala nad ni, když ona je manželkou rychtáře a ona má platit za váženou osobu; proto často zraňuje Kostelničku na citlivém místě, čímž je již zmiňované nenaplněné mateřství.

Revolta je patrná i ze samotného přístupu Kostelničky k vztahům. Je svobodná, protože nechce, aby nad ní měl muž nadvládu. Chce jednat sama za sebe, a ne se podřizovat rozhodnutím svého muže: „nechtěla by tak pokorně přestávati na mužových pokynech, jak to činívala její vlastní matka; ten její vyvolený muž by jí musel věřit, že ona všechno vždy nejlépe myslí a také nejlépe vše ví...“ (Preissová, 1978: 37). Takový přístup k vztahu je neobvyklý, neboť rozhodovací funkce v partnerství patřila tradičně muži. Kostelnička by se nicméně jako ‚muž‘ ráda chovala, neboť nesouzněla s faktem, že ženy „vždycky byly podřízeny muži“ (de Beauvoir, [1949] 1966: 13). De Beauvoir rovněž píše, že žena se nedožadovala být subjektem, neboť cítila pouto, které ji vázalo k muži (tamtéž: 15). Takové vědomé spojení s mužem či obrazem mužství u Kostelničky však nelze vystopovat. Jediným mužem, k němuž cítila skutečnou vazbu, byl její otec, ke kterému vzhlížela.

## Falocentrismus

Matka Kostelničky byla submisivní ženou, která poslouchala svého ‚rozumného‘ muže. Na základě socializace a vštěpování genderových vztahů nové generaci by měla jít Kostelnička

ve stopách své matky. Ona však vzhlížela ke svému otci, což je nejspíš důvod, proč se nechtěla podřídít. Chtěla být jako otec, ne jako matka. Být tím, kdo má moc, a ne tou, která musí poslouchat – být Druhou. Kostelnička toužila rozhodovat, určovat a mít poslední slovo.

S odkazem na Irigaray by bylo možné Kostelniččinu touhu být jako otec interpretovat tak, že za univerzální pohled se považuje mužské vnímání světa, tedy vnímání skrze falus. Naše nahlížení a porozumění světu, kultuře či strukturám je tedy zatíženo falocentrismem, což znamená, že kladně se hodnotí zpravidla to, co je spojováno s mužem (Irigaray, 1985)<sup>9</sup>. V textu se Kostelnička často obrací s úctou ke svému otci: „Ten obrázek mi svěřil náš tatíček rychtář, ... věřil mi více než mé starší sestře pojezdné. ... (A)ž budeš jednou svým dětem vyprávět, z jakého rodu pocházel můj tatíček rychtář“ (Preissová, 1978: 168). Matku naopak považuje za slabou ženu, podle jejíhož vzoru se nechce řídit.

Podle otcova vzoru Kostelnička ve svém manželství zpočátku rozhoduje: „ta jeho žena (Kostelnička – pozn. autorky) měla ve zvyku určovat jako nějaký úřada“ (Preissová, 1978: 66). Ale jen do té doby, dokud jí to dovolí Tóma, její muž<sup>10</sup>. V západní kultuře je totiž přetrvávající „institucionalizovaná mužská nadřazenost“ (Morris, [1993] 2000: 14), která ovlivňuje sociální struktury, kam rodina a kulturní zvyklosti neodmyslitelně patří (tamtéž). Nakonec se tedy v Kostelniččině životě vše vrátí do roviny, že žena je svému muži podřízena: „musela zůstat ve své nejlepší vůli i ve své vině jeho věrnou ženou“ (Preissová, 1978: 72). Jak uvádí Lenderová, od žen se očekávalo, že svému muži budou vycházet všestranně vstříc (Lenderová a kol., 2009: 120).

Otázkou tedy zůstává, proč se vlastně Kostelnička vdávala<sup>11</sup>. Na jednu stranu svým sňatkem potvrdila svou ‚přirozenou‘ roli ženy, která se musí vdát. Tlak společnosti Kostelnička pociťovala a uvědomovala si, „kterak ta její léta ubíhají, kterak jen ubíhají, jakoby nadarmo“ (Preissová, 1978: 36). Sama sebe vnímá bez muže „jako by na tom světě nic

---

<sup>9</sup> Irigaray ve svém článku *This Sex Which Is Not One* (1985) podrobuje feministické kritice Freudovu koncepci sexuality. Dochází k závěru, že falocentrický model, který je konstruovaný jako univerzální, klade hodnoty připisované mužství na hierarchicky vyšší pozici. Žena tedy sama sebe vnímá právě z pohledu mužského měřítka. Irigaray s takovým jednosměrným pohledem nesouhlasí a říká, že je třeba vyvinout komplexní politický boj, aby ženy objevily svůj vlastní hodnotový systém, aby privilegovaní nebyli pouze muži.

<sup>10</sup> Na případě Kostelniččiny podřízenosti Tómovi lze jasně ukázat, jak funguje patriarchy. Tóma je v mužském kolektivu neuznávaným a nemá žádné rozhodovací pravomoci. Přesto je Tóma coby muž nadřazen své ženě, která je mu podřízena.

<sup>11</sup> Pro jednu z možných interpretací můžeme sáhnout i k Morris a její tezi, že: „svoboda pro ženu je prostě ten správný muž“ (Morris, [1993] 2000: 47). Kostelnička se ve vztahu nechtěla podřídít a chtěla být svobodná. Vybrala si takového manžela, o kterém se domnívala, že jí to umožní (tamtéž). Bylo pro ni ‚přirozené‘ najít svou svobodu v manželství.

neplatila“ (tamtéž). Přestože svým vystupováním brojila proti vlastnostem, které se přisuzují ženě, tlaku společnosti ohledně svatby odolat nedokázala a vdát se chtěla. „Sňatek byl zásadním zlomem v životě ženy. Teprve jím nabyla skutečné vážnosti ve společnosti“ (Lenderová a kol., 2009: 97). Přestože se tedy Kostelnička skutečně provdala a dostála tím své ‚přirozené‘ roli, své jednání omezit nechtěla. V tomto kontextu vyznívá její revolta jen jakoby v půli cesty. Svou roli ohledně ‚ženského‘ chování přijmout nechtěla, ale zároveň se neodvažovala porušit celospolečenské normy. To je patrné jak na její touze po manželství, tak i na důvodech, které ji vedly k zavraždění dítěte. Obě normy podléhají dohledu společnosti.

## **Závěrečné shrnutí**

Zaměřila jsem se na stereotypy, které jsem diskutovala ve vztahu k působení moci ve foucaultovském pojetí diskursu. Na základě Foucaultovy (1996) analýzy mocenských vztahů bylo mým cílem zobrazit, jak moc působí na subjekty (a skrze ně). Zabývala jsem se Kostelniččiným chováním a došla k závěru, že její jednání nikdy nemůže být osvobozeno z pout diskursu a vždy bude diskursivně utvářeno. Za porušení genderového řádu, který v daném diskursivním prostředí vzniká, přijde trest.

Stereotypní kulturní prostředí Kostelničku na jedné straně utváří, a na straně druhé se jeho normy nedůsledně snaží pokořovat. Nicméně její vzpoura v závěru díla vyznívá neuceleně a polovičatě, neboť společenské normy se Kostelnička bojí porušit z důvodu možného trestu v podobě hanby a výsměchu. Kostelniččinu snahu o podvracení systému je možné vystopovat jen v jejím jednání, které se vztahuje k všednímu, každodennímu životu, kterému však Kostelnička nepřikládá celospolečenský dopad.

Na otázku, proč Kostelnička dítě své pěstounky utopí, se nabízí především jedna odpověď, která souvisí s mocí a diskursem. Možnou variantu, že chtěla ochránit především Jenůfu, jsem se s pomocí konceptu etiky spravedlnosti pokusila zpochybnit. Domnívám se, že neméně silným impulsem, který Kostelničku dohnal k vraždě, byl i zájem ochránit sama sebe motivovaný strachem z hanby a zavržení.

Odpovědí na otázku, co vedlo Kostelničku k utopení dítěte, by mohlo být jistě více. Jedna z možných variant interpretace by mohla vést po linii nenaplněného mateřství Kostelničky. Nezáviděla Kostelnička mateřství Jenůfě? Text je možné číst z mnoha pohledů a



soustředit se i na jiné jeho aspekty, než bylo naznačeno výše. To už ale nechávám na vlastních interpretacích potencionálních čtenářů a čtenářek *Její pastorkyně*.

## Bibliografie

### Primární literatura:

Preissová, Gabriela. 1978. *Její pastorkyňa*. Praha: Československý spisovatel.

Preissová, Gabriela. 2007. *Její pastorkyňa*. Praha: Artur.

### Sekundární literatura:

Beauvoirová<sup>12</sup>, Simone. [1949] 1966. *Druhé pohlaví (Výbor)*. Praha: Orbis.

Cixous, Hélène. [1975] 1981. „The Laugh of the Medusa“. In Elaine Marks, Isabelle de Courtivron (eds.). *New French Feminist*. New York: Schocken.

Foucault, Michel. 1996. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann.

Foucault, Michel. 2005. *Je třeba bránit společnost*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR.

Gamble, Sarah (ed.). 2006. *Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. New York and London: Routledge.

Gilligan, Carol. [1982] 2001. *Jiným hlasem: O rozdílné psychologii žen a mužů*. Praha: Portál.

Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly“. In Lenka Formánková, Kristýna Rytířová. *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169–182.

Heczková, Libuše. 2006. „Cesta světla? Matriarchát Boženy Vikové-Kunětické“. In Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.). *V bludném kruhu*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 38–49.

Irigaray, Luce. 1996. „This Sex Which Is Not One“. In Luce Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press: Ithaca, New York, s. 23–33.

Lenderová, Milena. 1999. „Zpovědní zrcadla jako pramen k sexualitě druhé poloviny 19. století“. In Ústav pro českou literaturu AV ČR. *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, s. 94–103.

---

<sup>12</sup> V textu citováno v nepřechýleném tvaru de Beauvoir.

Lenderová, Milena, Božena Kopiczková, Jana Burešová, Eduard Maur (eds.). 2009. *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Macura, Vladimír. 1999. „Sex a tabu“. In Ústav pro českou literaturu AV ČR. *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, s. 7–19.

Mills, Sara. 2007. „Feministická teorie a teorie diskursu“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 275–308.

Morris, Pam. [1993] 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Pachmanová, Martina. 2006. „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické Velké Matky ke katastrofě mateřské identity“. In Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.). *V bludném kruhu*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 116–130.

Perera, Sylvia Brinton. 2002. *Sestup k bohyni. Iniciační cesta žen*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Univerzita Karlova.

Roleček, Jaromír. 1946. *Život a dílo Gabriely Preissové*. Kutná Hora: Antonín Novák.

## Resumé

*The article analyzes ways of compliance with gender stereotypes as well as their subversion in Gabriela Preissová's drama Her Stepdaughter. Drawing on Foucault, the article discusses the main protagonist's – Kostelnička's – position both within discourse and power relations as they are represented in the drama. The article concludes that the complexity of Kostelnička's position has a detrimental effect on the character's freedom in acting and agency.*

Keywords: gender, literature, discourse, power, gender stereotypes, subject, Gabriela Preissová.

Klíčová slova: gender, literatura, diskurs, moc, genderové stereotypy, subjekt, Gabriela Preissová.

# GENDEROVÁ ANALÝZA POVÍDKY DO SIETE ODETÁ JANY JURÁŇOVÉ

**Veronika Gajdošová**

Povídka *Do siete odetá*, kterou jsem si zvolila pro genderovou analýzu, je společně s povídkou *Až za hrob* součástí knižního vydání povídkového souboru slovenské feministicky orientované autorky Jany Juráňové s názvem *Siete*<sup>1</sup> (1996). Jelikož se jedná o slovenskou autorku, pro české čtenáře a čtenářky ne příliš známou, ráda bych ji v krátkosti představila. Jana Juráňová patří k nejvýznamnějším představitelkám feministického literárního diskursu na Slovensku. Spolu s dalšími spolupracovníci v roce 1993 založila feministický kulturní, vzdělávací a publikační projekt *Aspekt*<sup>2</sup>, jehož koordinátorkou je dodnes. V celé své tvorbě, jak prozaické, tak dramatické, se snaží narušovat tradiční stereotypy o ženách a mužích, poukazovat na konstruovanost a fluiditu (nejen genderových) identit, přehodnocovat pozice různých kodifikovaných přístupů a pouštět se do polemiky se společností a jejími mocenskými, historickými a morálními strukturami a autoritami (Oriešek: online).

Příběh *Do siete odetá* je zasazen do jediného dne, celý se odehrává u moře. Hlavní hrdinkou je žena jménem Šeba, která právě na břehu moře přemýšlí o svém životě, o manželství s králem, o své roli ženy, o nenaplněných představách a o původu těchto představ. V manželství s králem není šťastná, uvažuje o tom, co všechno v něm musela obětovat a čeho se musela vzdát. Vinu hledá jednak v sobě samé, jednak ve svém manželovi. Přemýšlí, že se ho zbaví, a tím získá původní pocit štěstí a svobody, který v manželství postrádá.

Vzhledem k pozicionalitě autorky očekávám v tomto díle feministickou zainteresovanost, kterou se pokusím odhalit a definovat prostřednictvím genderové analýzy. Pro tuto analýzu jsem zvolila čtyři koncepty. Protože je celý děj soustředěn do úvah a reflexí manželského života hlavní hrdinky Šeby, zkoumám v první části analýzy pojetí binárních opozic v manželství Šeby a vedlejšího hrdiny – krále. V další části se zabývám vztahovostí

---

<sup>1</sup> Text souboru je napsaný ve slovenštině, mé mateřštině.

<sup>2</sup> Elektronická verze projektu *Aspekt* dostupná z <<http://www.aspekt.sk/about.php>>.

hlavní hrdinky, a to jak vztahem Šeby s manželem, tak Šeby s její babičkou, dále vztahem Šeby vůči jiným ženám a konečně vztahem Šeby k sobě samé. Prostřednictvím těchto vztahů se pokusím odhalit, jak Šeba vidí samu sebe uvnitř genderového řádu, jak na ni genderový řád působí a jak jej Šeba reflektuje. Důležitým motivem této vztahovosti jsou v díle ruce a různé metafory rukou. Ve třetí části pak vytvářím prostor pro analýzu obrazu ženy (Šeby) a vody, jelikož voda v podobě moře je nedílnou součástí celého příběhu. Ve čtvrté, závěrečné části článku diskutuji subverzivní aspekty analyzované povídky.

Pro analýzu využívám literární koncepty a teorie představené Annis Pratt (1981) a Pam Morris ([1993] 2000), jejich kritiku archetypálních konceptů, neboť s archetypy Juráňová v novele pracuje. Klíčovými jsou zde archetypy ženy a vody. Při jejich teoretizaci čerpám z díla Zdeňky Kalnické *Obrazy ženy a vody* (2002). Nosným dílem pro interpretaci procesu ukotvování a potvrzování genderového řádu, moci v něm přítomné, ale také možných způsobů a možností jeho subverze, je zde text Pierra Bourdieuho *Nadvláda mužů* (2000). Toto dílo pomáhá interpretovat nejen struktury genderového řádu, proti kterým se Šeba v díle bouří, ale také to, jak Šeba vnímá instituci manželství – jako nástroj pro ukotvování genderového řádu, který se pak zdá být „přirozený“. Dílo hodnotím z hlediska gynokritiky podle Elaine Showalter (1998) a též z perspektivy tzv. ženského psaní (*écriture féminine*), kterou představuje spisovatelka Hélène Cixous ([1975] 1995).

## Binární opozice a manželství

Příběh *Do siete odetá* se odehrává na břehu moře, kde celý den sedí hlavní hrdinka Šeba, kterou její manžel-král vyhnal z království, neboť porušila slib, že „nikdy nebude zasahovat do věcí veřejných – do jeho věcí“<sup>3</sup> (Juráňová, 1996: 21). Manžel dovolil Šebě odnést si z království jednu věc, kterou má nejraději, a ona si vzala jeho. Přivezla ho na káře do své rodné chatrče (den předtím mu nasypala do vína prášky na spaní). „Jeho věci“ zde nejsou nijak konkrétně definovány, z toho důvodu můžeme usuzovat, že jsou to všechny věci, které se nějak týkají veřejné sféry, jež je v příběhu spojena s vládnutím. Veřejná sféra je zde explicitně spojována s mužem-králem, žena-Šeba je z ní vyloučena právě mužem-králem, král si na veřejnou sféru vytvořil monopol. Binární rozdělení<sup>4</sup> sfér na soukromou a veřejnou

---

<sup>3</sup> Za zády krále Šeba pomůže chudákovi, kterému král upřel pomoc, a tak je vyhnána z království.

<sup>4</sup> Pam Morris rozvíjí koncept jinakosti, přičemž vychází z Cixous a de Beauvoir. Podle Cixous „musí existovat nějaká jinakost“, aby mohl fungovat egocentrický systém – není pána bez otroka (Cixous, [1975] 1995: 12–19).

slouží jako opora hierarchického genderového řádu. Derrida tyto binární opozice, z nichž jedné je vždy nezbytně připisována vyšší hodnota než druhé<sup>5</sup>, považuje za nevyhnutelné pro fungování logocentrického diskursu (Derrida citován in Morris, [1993] 2000: 131). Různé binární opozice (silný/slabý, velký/malý, atd.) jsou podle Bourdieho (2000) vždy v nějakém homologickém vztahu k základnímu dělení na maskulinitu a femininitu a k alternativám, jimiž se toto dělení druhotně vyjadřuje (vládnoucí/ovládaný, aktivní/pasivní atd.) Podle Bourdieho se určitá řada sexualizovaných opozic, homologických jak navzájem, tak i ve vztahu k opozici základní, následně vpisuje do těl a „tyto specifické opozice se více či méně záludně usazují v myslích lidí, aniž se dají pojmut ve svém celku a pravdě, totiž jako dvě tváře jedné a téže struktury vztahů sexuální nadvlády“<sup>6</sup> (Bourdieu, 2000: 95–96).

Na základě Šebina příběhu, který čtenářům a čtenářkám vypravěčka zprostředkovává, lze říci, že si král privilegoval sféru veřejnou a manželce nedal možnost na ní participovat. Tato situace ukázkově demonstruje hru binárních opozic, které jsou ve vzájemném hierarchickém vztahu v rámci tradičního genderového řádu. Ženy jsou v rámci takového řádu vyloučeny ze světa veřejných a ekonomických záležitostí (Bourdieu, 2000: 88) a odsunuty do sféry soukromé, která však není považována za stejně hodnotnou. Mezi králem a hlavní hrdinkou zde vyvstává nerovný mocenský vztah. Každý mocenský vztah podle Foucaulta nicméně předpokládá existenci důležitého prvku: svobody<sup>7</sup> (Foucault, 2003: 217). Na první pohled Šebě není tato svoboda upřena, ona sama má možnost se rozhodnout, zda přijme královu nabídku a bude akceptovat jeho podmínku. Otázka svobody u Šeby ale v tomto případě není jednoznačná. Na jedné straně má Šeba možnost ne/akceptovat podmínku krále a ne/přijmout jeho nabídku k sňatku. Na druhé straně je však genderovým řádem (posíleným postavou babičky) tlačena do vdavek, čímž má naplnit tradičně očekávanou ženskou roli, a tím samu sebe pozvednout v očích babičky, která manželství

---

Podle de Beauvoir je koncepce ‚jinakosti‘ pro uspořádání lidského myšlení nezbytná. Poněti o vlastním ‚já‘ můžeme získat pouze v protikladu, co není ‚já‘ – co se od ‚já‘ liší. V protikladu k ‚jinému, jiným‘ si vytváříme svou identitu. ‚Žena‘ funguje jako ‚jinakost‘, jež mužům umožňuje vytvořit vlastní kladnou identitu jako identitu mužskou (de Beauvoir citována in Morris, [1993] 2000: 26).

<sup>5</sup> Upřednostňovaný pojem závisí vždy na protikladu, který mu je podřízen (Derrida citován in Morris, [1993] 2000: 131).

<sup>6</sup> Vztah nadvlády podle Foucaulta vzniká, jsou-li mocenské vztahy, místo toho, aby byly pohyblivé a umožňovaly rozličným partnerům používat proměnlivé strategie, blokované a znehybněné (Foucault, 2003).

<sup>7</sup> Mocenské vztahy jsou založeny na jednání působícím na jednání. Moc se vykonává pouze nad ‚svobodnými subjekty‘, které mají před sebou pole možností, v němž lze realizovat více způsobů chování, více reakcí (Foucault, 2003: 217). Podle Bourdieho symbolickou moc lze uplatňovat pouze za přispění těch, kdo jsou jejím předmětem a kdo ji snášejí právě proto, že ji spoluvytvářejí (Bourdieu, 2000: 39).



považuje za hlavní cíl každé ženy. Manželství představuje základní kámen genderového řádu (Bourdieu, 2000: 87), normu, které je třeba dosáhnout – touto optikou hledí na manželský svazek právě Šebina babička. Tradiční model heteronormativního vztahu není v díle překročen.

Obraz manželství hlavní hrdince na jedné straně asociuje změnu, konec jedné etapy života; je jakýmsi příslibem osvobození se od minulosti, vyhlídkou na nový život<sup>8</sup>. Na druhé straně reprezentuje přesné vymezení hranic, omezení, závislost. S manželstvím se pojí představa jednak osvobození, „(d)ialky lákali aj ju. Aj ostatné dievčatá. Lenže ani jedna nevedela ako na to. Pre dievčatá bolo jedinou možnosťou, ako sa odtiaľto dostať – vydaj“ (Juráňová, 1996: 25), jednak svázání a ukotvení: „dievčatá sa vydávali do bezpečia. Zakotvili, uviazli, ako sa to vezme, ako sa na to človek chce pozrieť“ (tamtéž). Šeba v textu nad ambivalentním obrazem manželství přemýšlí, je pro ni ztělesněním pravidel vymezených manželem. Vlastnosti, již si na sobě Šeba nejvíce cenila před vstupem do manželství – moudrosti, kterou okouzila krále, se nyní musí vzdát. Král jí zakazuje moudrost veřejně „ukazovat“, aby tím nevzbudila představy o své intelektuální převaze. Manžel se totiž obává ztráty respektu, kontroly a pozbytí moci, kterou disponuje. Toto dává Šebě najevo: „Budeš mlčať, alebo sa ma opýtaš!“ (tamtéž: 17). Král je v dominantním postavení a Šeba jej musí poslouchat. Svou moudrost pak může hrdinka využívat jedine v manželských službách a tajně mu radit. Zde text explicitně poukazuje na instrumentální využití subjektu<sup>9</sup>: král na Šebině moudrosti parazituje a využívá manželku ve svůj osobní prospěch.

Šeba dále uvažuje nad královým rozhodnutím pojmout za ženu právě ji: „Prečo si zobral ju a nie radšej nějakú mlčanlivú krásavicu, ktorá by ho neohrozovala. ... (U)verila, že si ju vzal len preto, aby ju umlčal“ (Juráňová, 1996: 36). Královým motivem se zdá být jak možnost uplatnit moc nad jiným člověkem – Šebou – , tak její následná instrumentalizace: „Vzal si ju za manželku, aby ju umlčal, aby ju mal pod kontrolou. Aby mal pod dozorom najmúdrejšiu ženu v kráľovstve“ (tamtéž: 34). Hrdinka zde reflektuje moc, kterou nad ní manžel má. Šeba tak svým racionálním uvažováním narušuje tradičně očekávaný stereotyp, že rozum je spojovaný s mužskostí, nikoliv s ženskostí. Tvořivost a přístup k vědomostem

---

<sup>8</sup> Manželství je pro ženu často příslibem určitého společenského postavení (Bourdieu, 2000: 87).

<sup>9</sup> Pojem subjekt zde chápu ve smyslu Lacanova označení subjektu jako jednotlivce (Lacan citován in Morris, [1993] 2000: 115).

jsou pro muže obzvláště choulostivými oblastmi (Morris, [1993] 2000: 32). Moc a kontrola odkazují na „zkrocení“ toho, co je obávané a nevyzpytatelné; v tomto případě odkazují na ženinu moudrost. Snaha krále kontrolovat hlavní hrdinku může v tomto případě vytvářet také „obraz stability mužské identity“ (tamtéž: 38), kterou se král snaží ustát.

Situace, kdy král vyhodí Šebu z domu, dokumentuje jak nerovný vztah krále a manželky, tak privilegované postavení krále vůči své choti – obojí je umožněno genderovým řádem. Ze své mocenské pozice vymezil král roli manželky s jasně určenými pravidly, kterou Šeba přijala a ke které se zavázala slibem. Očekávání, která měla v souvislosti s manželstvím, se nenaplnila. Porušení slibu lze vnímat jako snahu hlavní hrdinky navrátit se k sobě samé, ke svému vlastnímu přesvědčení o tom, co je správné v hledání vlastní identity. Porušením slibu Šeba demonstruje, že se neztotožňuje s rolí, kterou jí určil manžel, a dále také snahu stát se samostatným a autonomním subjektem. Šeba se vzpírá králově moci. Král se tedy v textu jeví jako záporná postava. Zde je však třeba přihlídnout ke skutečnosti, že záporný obraz vytváří pohled hlavní hrdinky; král nemá možnost se k této reprezentaci vyjádřit, v textu nemá vlastní hlas. Fakt, že v textu povídky disponuje hlasem pouze hlavní hrdinka, funguje jako subverzivní strategie vůči tradičnímu patriarchálnímu diskursu, ve kterém bývá hlas upírán ženám. Podle Cixous je psaní podřízeno typicky mužské libidinózní a kulturní – tedy politické – ekonomii; je prostorem, kde dochází k reprodukci útlaku ženy; prostorem, kde dosud žena neměla slovo říci to, co sama chtěla (Cixous, [1975] 1995: 13). Zmíněná subverze se však v povídce plně neprojevuje. Způsob umlčení zde jen mění tvář; umlčování ženy je vystřídáno umlčováním muže, které je však zároveň reakcí na umlčování žen maskulinizovanou mocí. Moc touto subverzivní strategií ale není dekonstruována.

Šeba si myslí, že si ji manžel nezaslouží. Text je pro ni prostorem, v němž si uvědomuje svou hodnotu, svou identitu jako identitu krásné a inteligentní ženy. Hlavní hrdinka zde „píše sama sebe“ (Cixous, [1975] 1995: 13). Pojetí sama sebe jako inteligentní ženy je subverzivní strategií vůči tradičnímu patriarchálnímu zobrazování žen, ve kterém obraz inteligentní ženy není žádoucí a tím ani tak častý<sup>10</sup>. Naopak vnímání sama sebe jako krásné ženy odkazuje na to, že se hlavní hrdince nepodařilo úplně vymanit z vlivu kritérií,

---

<sup>10</sup> Pojetí sama sebe jako inteligentní ženy nemá v díle působit jako nadutost hlavní hrdinky, ale jako výraz pocitu křivdy, že i přes tyto pozitivní vlastnosti, které si plně uvědomuje až nyní, byla stále zatlačována do pozice „té druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1967).

kteřé na ženy klade patriarchální společnost. Tímto kritériem myslím krásu. Mýtus krásy je podle Naomi Wolf (2000) silným společenským imperativem, který ženám říká, že jejich úspěch tkví ve snaze se co nejvíce přiblížit ideálu krásy<sup>11</sup>. Ženy se stávají předmětem zalíbení (Tydlitátová, 1998: 31), objektem. Šeba se na sebe dívá skrze pohledy jiných (mužů), cítí jakousi povinnost co nejvíce se aktuálnímu ideálu krásy přiblížit a také ji těší, když se jí to daří.

Krása není univerzální ani neměnná, stává se však hlavním kritériem, podle kterého bývají ženy primárně hodnoceny, bez přihlédnutí k jejich skutečným úspěchům (Wolf, 2000: 14). Součástí mýtu krásy se stalo soupeření žen (tamtéž: 15). Uměle vytvořený mýtus krásy působí na ženy tak, že generace žen staví proti sobě. Jeho principem je ustavičné srovnávání, ve kterém hodnota jedné ženy ovlivňuje hodnotu jiných žen. Mezi ženy tak vnáší závist, žárlivost, rivalitu, odpor a nepřátelství (tamtéž: 322–323). Krása se tak obrací proti ženám samotným a stejně tak se nakonec obrací v povídce proti hlavní hrdince. Šeba svou krásu a mladistvý vzhled v rámci genderového řádu zpočátku využívá, snaží se ohromit krále, který si ji následně bere za manželku. Šeba tímto vítězí v symbolické soutěži s jinými ženami, které si král nezvolí. Manželství ale nakonec není šťastné, Šebina očekávání jsou pouhým produktem nereálné iluze a představy o romantické lásce.

Binární opozice – aktivita (tradičně chápána ve spojení s maskulinitou) vs. pasivita (tradičně chápána ve spojení s femininitou) – jsou v textu z pohledu hlavní hrdinky vnímané obráceně. Při přemýšlení o aktivitě a pasivitě se Šeba soustředí na jednání. Považuje se za aktivního člověka, aktivnějšího než je král. Ona za ním přichází do království, ona uhodne hádanku, čímž se mu zalíbí, a je aktivnější i ve vytváření vztahu s králem. Hlavní hrdinka zde „dobývá“<sup>12</sup> krále. Ona jedná, zatímco král nikoliv; král jen čeká. Šeba králi tento způsob ne/jednání vyčítá a obviňuje ho z pohodlnosti. Podle ní se nechová jako hrdina – „nezachránil“ ji jako hrdinové z pohádky. Šeba tak poukazuje na skutečnost, že král není s to dostat tzv. archetypu aktivní mužnosti. Archetyp aktivní mužnosti je v tomto případě odkazem na druhý archetypální systém, tzv. Legendu o svatém grálu (král Artuš), kde je, podle Pratt, muž hrdinou, bojovníkem. Jedná se však o obrat k patriarchálnímu obrazu

---

<sup>11</sup> Ideál krásy je historicko-společenský konstrukt a kvalita zvaná „krása“ objektivně a univerzálně neexistuje (Wolf, 2000: 13).

<sup>12</sup> S pojetím dobývání se v textu pracuje subverzivní způsobem. V tradičních pohádkách „dobývá“ zpravidla hrdina hrdinku, natož pokud jde o hádanky a úkoly vyžadující chytrost.

(Pratt, 1981: 170). Šeba zároveň králi vyčítá i nedostatek pochopení a empatie, tradičně považované za stereotypní charakteristiky ženství. Zde hlavní hrdinka do jisté míry nedůsledně viní krále jak z nedostatku patriarchálnosti (není hrdinou), tak jejího přebytku (není empatický).

Zatímco Šeba za jednání považuje fyzickou aktivitu muže, charakteristickou pro tradiční patriarchální<sup>13</sup> díla, kde hlavní hrdinou je muž, který aktivně zachraňuje, je možné se na jednání dívat i z hlediska hybatele děje, respektive hybatele Šebina života – zde dominuje manžel. I když se zde Šeba považuje za aktivnější, vymezuje se vůči pasivní roli Popelky. Její aktivita nevychází z ní samé, ale z reakce na manželovu aktivitu; král je v tomto případě hybatelem děje. Ačkoliv je v textu Šeba hlavní postavou, celý děj i všechny Šebiny myšlenky se neustále točí okolo manžela – on je centrem dění, on je ten, kvůli kterému se vše děje. Šeba vymýšlí odpovědi, je vnitřně aktivní, je však ustavičně vybízena, aby reagovala na manželova rozhodnutí. Vzhledem k společenským tlakům a babiččiným očekáváním jsou hrdinčiny možnosti omezené. Její pozice jí nedovoluje být tou, na niž bude okolí reagovat v první řadě. Nakonec král je tím, kdo si Šebu zvolí za manželku, není tomu naopak. Vytváří mocenský vztah, Šeba je pro něj výzvou a trofejí, kterou chce ochočit a zkrotit. Její přednosti – krása a moudrost – jej okouzluje, i když nejdříve to je její tělo, které chce král vlastníma rukama ovládat a přizpůsobit si je svým osobním potřebám. Král Šebu vykazuje do předem vymezeného prostoru a snaží se uzpůsobit si ji k ‚obrazu svému‘<sup>14</sup>.

## Manželství jako sen o bezpečném přístavu?

Představa manželství je pro hlavní hrdinku jakousi souhrou ambivalentních obrazů. To nejlépe dokresluje metafora manželství jako přístavu, s níž Jurášková (1996: 26) pracuje. Ambivalentnost obrazu je možné interpretovat minimálně ve dvou rovinách – v rovině snu a v rovině skutečnosti. První rovina souvisí s představou a příslibem odchodu (svobody odejít, odplout), ale i návratu (do bezpečí, domů). „Zakotvené lode s vysokými stožiarci. Prísľub

---

<sup>13</sup> Patriarchát je ve své nejjednodušší interpretaci chápán jako genderový systém, v němž „muži drží absolutní primát nad ženami“ (Bourdieu, 2000: 80). Toto dogma o bytostně nižším postavení ženy (tamtéž: 78) není v žádném případě univerzálním jevem: na jedné straně nezvýhodňuje všechny muže stejnou měrou, na druhé straně některé ženy jsou znevýhodněné více než jiné (Renzetti, Curran, 2005: 22).

<sup>14</sup> V králově snaze uzpůsobit Šebu ‚obrazu svému‘ je možné vidět podobnost s mýtem o stvoření (Gn 2.), kde žena je stvořena muži ku pomoci. Žena je stvořena pro účel, je obrazem instrumentálního bytí, nikoliv bytí sama o sobě. Tento mýtus o stvoření v 2. Kapitole Genesis je obrazem vztahu podřízenosti ženy k muži (viz kritika tohoto konceptu u de Beauvoir ([1949] 1967)). Pentateuch má ovšem textových rovin více, v 1. Kapitole (Gn 1.) se o stvoření muže a ženy hovoří jako o současném procesu (Knotková-Čapková, 2005: 94).

odchodu, ... sen o diaľkach, ktoré prístav sľubuje, ... sen o romantickej láske“ (tamtéž). Druhá rovina – rovina skutečnosti – ukazuje prístav jako obraz ukotvení, omezení a zadržení a také jako obraz všeho, co na první pohled není a nechce být viděno: „Lode sa však nehýbu... Voda v prístave je špinavá, neprúdi. Smrad zdochnutých rýb. Námorníci, prostitútky, špina... V prístave sa nežije, iba obchoduje, ... v prístave nikto nezostáva dlho, ... domáci sa chodia pozerat na cudzokrajné lode, ktoré im nepatria. Obdivujú ich. Nikdy na nich nikam nevyplávajú“ (tamtéž).

Ukotvení samo o sobě je dvojznačným pojmem. Na jedné straně se váže se symbolem domova jakožto útočiště a bezpečí, na druhé straně se symbolem omezení, udržení a kontroly. To, co v manželství nemá být vidět, se neukazuje těm, kteří součástí manželství nejsou. Skryty zůstávají tabuizované jevy spjaté s násilím (symbolickým, ale hlavně fyzickým) či nevěra partnerů, atd. Stejně tak se jisté věci, které se dějí v přístavu, nedávají na odiv všem lidem za bílého dne; příkladem mohou být různé nezákonné praktiky (obchod s lidmi, hazard) nebo špína, splašky z celého města, které běžně do přístavu ústí. To vše se děje za jediným účelem, a to udržet pozitivní dojem, udržet iluzi – o manželství i o přístavu. Jak už bylo zmíněno výše, instituce manželství je základním kamenem patriarchální společnosti (Bourdieu, 2000: 87), a tím i nástrojem udržování hierarchického genderového řádu.

## Vztahovost v příběhu

Děj příběhu je vyprávěn ve třetí osobě, kde vypravěčka reprezentuje pohled hlavní hrdinky. Popis děje příběhu, postav, ale i okolního prostředí je vytěsněn soustředěním se na pocity hlavní hrdinky a její vnitřní prožívání. Kromě hlavní hrdinky jsou součástí příběhu i další již zmíněné postavy, o nichž Šeba prostřednictvím vypravěčky mluví a přemýšlí, ale těmto osobám není v textu poskytnut prostor pro „vlastní hlas“, názory a postoje. Šeba je s těmito postavami vždy v určitém vztahu. Jedná se o postavu krále, postavu Šebiny babičky a nakonec o postavy jiných žen. Jedinou postavou, která má v povídce jméno, je Šeba. Vedlejší postavy jsou anonymizovány. Skutečnost, že autorka povídky pojmenovává pouze hlavní ženskou postavu, lze chápat jako subverzivní strategii vůči patriarchálnímu diskursu, jako snahu na hlavní hrdinku v celém ději co nejvíce upozornit, vyzvednout ji do popředí, poukázat na její pocity a její hlas a nechat jej naplno zaznít. Bezejmennost vedlejších postav

může upozorňovat na obecnou platnost takových postav, které mohou následně reprezentovat určité typy chování, zobrazování a myšlení, jež jsou přítomny v rámci genderového řádu. Toto téma detailněji rozvinuto níže.

Anonymizace vedlejších postav a také vyprávění příběhu ve třetí osobě způsobuje jistý druh odcizení všech postav od psaného textu a také neumožňuje dostatečnou komunikaci mezi autorem/kou a čtenářem či čtenářkou jako u vyprávění v první osobě (Morris, [1993] 2000: 76). O existenci vedlejších postav se dozvídáme pouze skrze Šebiny myšlenkové reflexe. Postavy jsou označené vztahem k hlavní hrdince (babička, manžel). Postava manžela má v celém příběhu dokonce celou škálu označení, kterými jej Šeba nazývá, když o něm mluví a přemýšlí. Každé označení je citově podbarvené. Některá jsou pejorativní, sarkastická a ironická (nevládný hrdina, tělo, břemeno, batoh, jeho Veličenstvo, znalec ženských tvarů, atd.), jiná jsou charakteristická pro láskyplný citový vztah (nejdražší, milovaný, atd.). Tato pojmenování se liší podle situací. V příběhu není žádná z postav explicitně popsána a charakterizována, postavy jsou produktem vztahů vůči hrdince.

## Vztah Šeby a jejího manžela

Žena je tradičním genderovým řádem považována za vztahovou bytost a snahou genderového řádu je udržet ji v určitém typu závislosti (de Beauvoir, [1949] 1967: 68–143). Tím jsou ženy vyřazeny z boje o moc s muži (Bourdieu, 2000). Ženina identita se často utváří vztahem k nějakému muži – otci, manželovi, synovi. Šebina identita je v díle ustavena podle tradičního způsobu charakterizování žen<sup>15</sup>, Šeba je krásnou rybářovou dcerou, manželstvím s králem pak přijímá identitu královny manželky.

Příběh Šebina života s králem je jistou subverzivní intertextovou aluzí na příběh o Chytré horákyňi autorky Boženy Němcové (1994). Šeba sedí na břehu moře a přemýšlí o společném životě s králem, přičemž se dostává až k momentu jejich setkání. V této souvislosti se zamýšlí nad svou rolí ženy a manželky a nad svou pozicí v celém řádu věcí, které se kolem ní dějí. Hlavní hrdinka okouzlí krále svým umem a chytrostí, když uhodne jeho hádanku<sup>16</sup> a on si ji proto zvolí za manželku. Šeba uvažuje nad tím, jak tehdy byla

---

<sup>15</sup> Žena je výlučně určena svým vztahem k muži (de Beauvoir, [1949] 1967: 68–143).

<sup>16</sup> Hádanka krále zněla: „Chcel – nechcel. Nahú – odetú. Nech sa vezie – nevezie, nech mu donesie – nedonesie dar – nedar“ (Juráňová, 1996: 30). Šeba přijde do paláce oblečená v rybářské síti, na koloběžce, jednou nohou se odráží od země a jako dar – nedar mu přinese vrabce, který králi hned uletí.



spokojená, na sebe pyšná, dostala, co chtěla, nebo spíše myslela, že chce či že by měla chtít – vždyť krále vlastně přece nikdy nechtěla. Přemýšlí nad tím, kde se v ní objevil pocit, že by jej mohla chtít. Podle Šeby se král zprvu ani nepřibližuje ideálu dokonalého muže. Tento ideál však není v textu explicitně charakterizován, u Šeby podléhá negativnímu vymezení<sup>17</sup>. Zlomovou situací je pak ješitnost hlavní hrdinky, která zatouží dokázat si, že uhodne královu hádanku a všem ukáže své schopnosti. U Šeby dochází k idealizaci postavy krále a třebaže si v průběhu svých úvah tuto idealizaci uvědomuje, následně o ní znovu pochybuje.

Šeba nicméně odhaluje vlastní objektivizaci (Bourdieu, 2000: 59) v očích krále. Uvažuje nad tím, že král nebyl nejvíce okouzlen její chytrostí – to bylo jen zdánlivé – ale jejím tělem v síti, do níž byla oblečena: „Jeho oči lovili v okách siete... Skúmal jej telo ako mŕtveho motýľa a živé ženské telo zároveň... Videl len jej telo... Ona tam nebola“ (Juráňová, 1996: 30–31). Šeba má nyní pocit, že byla v očích krále redukována na pouhý objekt, pouhé tělo. Neviděl ji jako osobnost, ale jen její tělo a její krásu, kterou chtěl mít a vlastnit. Šeba se cítí jako pasivní objekt upřeného mužského pohledu až voyeuristické povahy (Morris, [1993] 2000: 76). Motiv objektivizace<sup>18</sup> (Bourdieu, 2000: 59) redukuje Šebu na to, co je pro pohled, co se má královi líbit.

Symbolické násilí genderového řádu, o němž hovoří Bourdieu (2000), působí na ženy, a to manipulativním a konformujícím způsobem. Příkladem je situace, kdy Šeba cítí i jisté zadostiučinění, že se její tělo králi líbí: „Páčilo sa jej to, bolo to strašné. Dosiahla veľa“ (Juráňová, 1996: 31). Avšak pocit zadostiučinění v momentu střídá negativní pocit z objektivizace: „Raz a navždy ju zatienilo jej telo. Môže ju zatieniť aj iné telo – mladšie, pôvabnejšie... Je to jedno... Odišla potešená, ... s pocitom víťazstva, ... s malou urážkou kdesi na dne duše. Teraz sa vyplavila“ (tamtéž). Zde je představen motiv tzv. symbolické závislosti, kdy žena existuje především skrze a pro pohled druhých; jako přístupná, přitažlivá věc. Ona sama se snaží „naplnit tato, na ni kladená, očekávání a požadavky“ (Bourdieu, 2000: 59–60). Šeba se zde ocitá v roli tzv. privilegované kořisti (Kalivodová; 2003: 26). Podle Bourdieho mužská nadvláda dělá z žen symbolické předměty, jejichž bytí je bytím viděným a „(s)taví je do situace permanentní fyzické nejistoty, či spíše symbolické závislosti“

---

<sup>17</sup> „Dát něčemu identitu, znamená zároveň říct, co to není“ (Burr, 1995: 106).

<sup>18</sup> Podle Bourdieho žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých. Od žen se očekává, že budou sympatické, usměvavé, poddané, zdrženlivé, atd., že budou nadbíhat požadavkům mužů a tím posilovat jejich ego (Bourdieu, 2000: 61).

(Bourdieu, 2000: 59–60). Ženy nepřetržitě vystavené pohledu druhých jsou odsouzeny neustále zakoušet rozdíl mezi tělem skutečným, k němuž jsou připoutány, a tělem ideálním, jemuž se neúnavně snaží připodobnit. Protože ke svému bytí potřebují pohled druhého, jejich chování se neustále řídí tím, že předem odhadují, jak bude jejich tělesný zjev, jejich způsob držení a prezentace těla oceněn. Jak uvádí Bourdieu, „(č)ím větší je disproporce mezi tělem sociálně požadovaným a praktickým vztahem k tělu vynucovaným pohledem a reakcemi druhých, tím je pravděpodobnější, že bude zkušenost těla provázet pocit trapnosti nebo studu“ (Bourdieu, 2000: 60–62).

## Vztah Šeba a obraz rukou

Hlavní hrdinka necítí pocit studu a trapnosti. Její tělo, jak je sama popisuje, je krásné, mladé a líbí se králi. Pocit studu se u ní objevuje až v souvislosti s rolí ženy. Sama o sobě uvažuje jako o ženě, která v předepsané roli neobstála a není hodna svého „ženského ja“ (Juráňová, 1996: 13). Šeba v textu představuje určitý obraz rozpolcenosti a ambivalentního postoje vůči patriarchálnímu řádu. Cítí stud za to, že se nechová podle tradičních stereotypů ‚správného ženství‘, o které má podle genderového řádu každá žena neustále usilovat a co nejvíc se mu přiblížit. Šeba má v textu výčitky, že si ‚nezaslouží být ženou‘ v tradičním patriarchálním smyslu. Tyto výčitky jsou produktem a důsledkem patriarchálních mocenských diskursů přítomných v genderovém řádu. I když pocity studu a hanby hlavní hrdinku neustále pronásledují, subverzivní strategií je právě proces, jímž tyto pocity odmítá. Šeba sama sebe omlouvá. Neví, před kým by se vlastně měla stydět a zda v takové roli chce vůbec obstát. Pocit studu lze tedy interpretovat jako konstrukt patriarchálního diskursu, který Šeba do jisté míry internalizuje. K úplnému odmítnutí nastolených očekávání ohledně ‚ženské‘ role tak nedochází. Hlavní linie subverzivní strategie spočívá v reflexi vlastních pocitů a jejich osvobození.

V symbolice rukou, jež je v textu povídky pravidelně zvýznamňována, jsou zahrnuty ty charakterové vlastnosti, které jsou v rámci genderového řádu očekávané, vysoce hodnocené a žádané. Ruce jsou zde obrazem vztahovosti k druhým ve formě opory, útěchy a starostlivosti: „Ženské ruky nič od seba neodhadzují. Nič. Všetko berú, přijímajú, dávajú, ponúkajú, ale neodhadzujú. Nikdy. ... Ruky budú opatrovať vzácne poklady lásky. ...

(V)šetko unesú a všetko znesú. Všetko zahoja, opatria, ošetrí, uzdravia, vyliečia“ (Juráňová, 1996: 12).

Stereotyp pečovatelsví je součástí etiky péče, kterou ve svém díle *Jiným hlasem* rozebírá Carol Gilligan (2001). Etika péče není soustředěna na péči o sebe, nýbrž na péči o druhé a věci s touto péčí související. Součástí takové péče je rovněž odpovědnost vůči druhým<sup>19</sup>. Šeba se však s touto ‚ženskou‘ rolí zcela neztotožňuje, což sama sobě i vyčítá. Zde se opět setkáváme s motivem diskursivně konstruovaného pocitu viny. Můžeme tak pozorovat, jak na hlavní hrdinku působí genderový řád, který si Šeba určitým způsobem zvnitřňuje a zároveň se s jeho nastavením neztotožňuje.

Obraz rukou v textu prezentuje obraz identity ženy jako vztahové bytosti. Ženina identita se ustavuje právě prostřednictvím vztahu vůči druhým, nikoliv vztahem k sobě sama. Ruce jsou zde nástrojem, jak vztahovost k druhým prohloubit, jak ulehčit život jim, nikoliv sobě, jak se obětovat pro jiné, jak být instrumentálním bytím, jak být objektem. Ty správné ruce jsou ruce pro druhé, nikoliv pro Šebu, která je v textu „určena vztahem k mužům“ (de Beauvoir, [1949] 1967), konkrétně vztahem k manželovi. Ruce zde tedy nesymbolizují rovnocennou vztahovost a vzájemnost, ale jednostranně vyžadované pečovatelsví. Obraz pečovatelských rukou je v tomto díle rozšířen také o obraz rukou jako symbolu tvoření i ničení: „Myslela si, že vybuduje vzťah a to bude jej dielo“ (Juráňová, 1996: 36). I když hlavní hrdinka touto tvořivou aktivitou prolomila tradiční stereotyp pasivního ženství, zároveň tato aktivita reprezentuje a potvrzuje jiný stereotyp ženství, totiž přednostní orientaci na vztahy<sup>20</sup>. Prolomením jednoho stereotypu (ženství) je podpořen stereotyp jiný.

Motiv destrukce, obsažený v rukou jako symbolu ničení, je demonstrován na situaci, kdy Šeba zvažuje, že manžela utopí: „Rozhoduje sa, že toho svojho milovaného šmarí do mora. Že sa ho zbaví, že zničí všetko, o čo sa doteraz usilovala“ (Juráňová, 1996: 13). Šebu k tomuto činu nepohání jen zklamání, které v manželství s králem zažívá v podobě jeho nevěry, ale i nenaplněná představa vlastního života. Král se dopustil nevěry a zpronevěřil se tak ideálu čestného hrdiny. Dojem promarněného života pak souvisí s Šebinou nespokojeností s řádem věcí, které se kolem ní dějí a kterým by se měla podřídit. Očekávání, která hrdinka vztahovala k manželství s králem, zůstávají nenaplněna: „Počítala s tým, že on

---

<sup>19</sup> Gilligan tento přístup spojuje s obrazem ženskosti (Gilligan, 2001).

<sup>20</sup> Ženy jsou od dětství socializovány ke vztahovosti (aby vztahům rozuměly, kladly je v životě na první místo), ale to je mimo jiné zároveň ohrožuje v tom smyslu, že nemají ostrou hranici ‚já‘ (Havelková, 2004: 180).

bude jej záchranou. Že ju vezme odtiaľ“ (tamtéž: 14). Zde se Šeba náhle znovu opírá o tradiční genderové stereotypy mužství, kdy muž je aktivním zachráncem a žena na tuto záchranu trpně čeká.

Zároveň se hrdinka odmítá smířit se svou přesně vymezenou a limitovanou rolí ženy a manželky v genderovém řádu. I přes tuto vzpouru však není schopna překročit hranice předpokladů o ‚správném a žádaném‘ genderovém schématu společnosti. Motiv utopení tak může představovat motiv destrukce nastaveného genderového řádu, který v tomto díle reprezentuje Šebin manžel-král.

## Vztah Šeba a jiné ženy

Šeba se ve vztahu k jiným ženám nechává strhnout rivalitou (především v oblasti sexuálních vztahů), kterou genderový řád mezi ženami často vytváří i posiluje (Cixous, [1975] 1995: 13). Šeba ostatní ženy považuje za své konkurentky v soutěži o královu přízeň. V samotném textu nedochází ke ztvárnění přátelských pout, oddanosti a lásky mezi ženami, jak o tom mluví Morris ([1993] 2000: 74). Šeba ženy všeobecně považuje za nedostatečně moudré, výjimku spatřuje jen v sobě. Cítí se být jinou než jsou ostatní ženy. V díle není místo pro jakoukoliv ženskou sounáležitost. Feministický koncept solidarity mezi ženami, ke kterému vybízí Cixous ([1975] 1995) ve svém díle *Smích Medúzy*, zde není naplněn. Šeba sama sebe vyzdvihuje nad jiné ženy a v povídce je zpodobněno až narcistické vnímání vlastního já: „Keď sa stretnú, škriekajú ako čajky“ (Juránová, 1996: 24). Právě soucit s jinými ženami, tedy skupinou, která sdílí stejný typ útlaku v podobě symbolického násilí (Bourdieu, 2000), by mohl být příležitostí pro transformaci genderového řádu. Podle Cixous to jsou muži, kteří zákeřně a násilně vedou ženy k tomu, aby samy sebe nenáviděly, aby se vzájemně znepřátelily a aby svou nesmírnou moc mobilizovaly proti sobě navzájem (Cixous, [1975] 1995: 13).

## Vztah Šeba a její babička

Velký podíl na ukotvování genderového řádu v Šebíně životě má její zesnulá babička, k níž se ve svých retrospektivách hrdinka vrací. Tento proces Šeba reflektuje a také se na něj dívá kritickým okem. Babičku Šeba vnímá nejednoznačně; je to ale jediná žena v jejím životě,

neboť matka zemřela jako mladá<sup>21</sup>. Šeba o babičce hovoří jako o ženě, která se vždy naplno snažila dostát roli ženy podle tradičního očekávání patriarchální společnosti. Babička uznávala pouze muže a ženy vnímala jako jejich doplněk. Za silnou stránku žen nepovažovala moudrost, tu ženy nepotřebují: „Veď mudrovať majú chlapi a ženy ich majú počúvať“ (Juráňová, 1996: 28). Naopak, podle Šebiny babičky „(ž)ena má mať rozum, aby si sama pomohla, keď treba, a nie na to, aby sa s ňou ostatní radili“ (tamtéž). Babička tak není zastánkyní ženské solidarity, přátelských pout a lásky mezi ženami (Morris, [1993] 2000: 74), nýbrž propagátorkou oddanosti mužům a androcentrickému řádu:

Celý život jej (Šebe – pozn. autorky) na svojom osude predvádzala, že ženy majú byť silné, mocné – záchrankyne, ktoré si všetko domyslia, všetko odpustia, všetkému porozumejú a všetko zamlčia. ... Bola vždy prítomná a vždy naporúdzi... Stará žena, ktorá celý život vydávala príkazy: toto urobiť, tamto vykonať, vtedy prísť, vtedy odísť. ... (J)ej slová si nikto nepamätá. Slová sa zľiali so životom a dopĺňali ho ako inštrukcie, návody, recepty, ... slová len automatické, ... stará mama mlčala čoraz hlbšie. ... Bez slova preplávala životom, v ktorom figurovali samí muži, a vôbec sa im do ničoho nestarala. Všetko strpela, všetko vykonala, všetko odpustila, všetko zamlčala, všetko udusila vo svojich tlmených vzdychoch (Juráňová, 1996: 22–23).

Šebina babička žádnou sounáležitost se ženami necítila. Byla jakousi strážkyní patriarchálních hodnot a struktur, která tím, že se své společenské roli naplno odevzdala, z genderového řádu také profitovala. Jak uvádí Havelková, genderový řád nemůže bez podpory žen vůbec fungovat (Havelková, 2004: 179).

Jediné a poslední útočisko bola táto chatrč a rozložitá sukňa starej mamy. Tam však bolo vždy viac miesta pre chlapcov ako pre dievčatá. Šeba sa cítila čudne odstrčená. ... Dievčatá dostávali iba odrobinky. ... Nestála o poláskanie svojich vnučiek ... nebola by zradila svojich miláčikov. Synov, vnukov, bratov, mužov, svojich (Juráňová, 1996: 24).

V povídce babička nereprezentuje pouze strážkyni genderového řádu v obecném měřítku, ale také strážkyni genderového řádu uvnitř Šeby samotné. Třebaže babička celý život stála při mužích, Šebu „definitivně odsúdila na bílou vranu a dokonce si ju aj oblúbila“ (Juráňová, 1996: 28). Šeba sama sebe v očích babičky vidí jako oblíbenou vnučku, a to jen díky své chytrosti. Chytrost, tradičně spojovaná s mužstvem, je určitým vysvětlením. Šeba v tomto ohledu neodpovídá tradičnímu obrazu ženství, ale vykazuje spíše mužskou kvalitu.

---

<sup>21</sup> Matka hlavní hrdinky by případně mohla být Šebiným vzorem a citovou oporou.

Dichotomická polarita mužství a ženství se v tomto světle jeví jako velmi křehká, její překročení představuje podryvání genderového řádu.

Všechny vedlejší postavy nezřídka v příběhu reprezentují skrytou a neviditelnou moc, která působí na každého imperativem udržování a reprodukování genderového řádu. U každé postavy se tento imperativ projevuje odlišně. Podle Bourdieho „ženy, symbolicky odsouzené k rezignaci a nenápadnosti, mohou uplatnit pouze jakousi moc jedině tak, že proti silnému obrátí jeho vlastní sílu a k moci – kterou mohou uplatnit pouze v zastoupení – se prostě nehlásí“ (Bourdieu, 2000: 31–32). Babička v díle dokazuje svou uvědomělost a příslušnost k genderovému řádu tím, že přijímá pozici „té druhé“ (de Beauvoir, [1949] 1967). Každá lidská skupina klade sebe jako „já“, ostatní skupiny jako „ty druhé“. Ženy se však v tomto liší, neboť i ony samy chápou sebe jako ty druhé. Podle de Beauvoir ([1949] 1967) je to proto, že ženám bylo toto postavení připsáno sociálním řádem. Tento fakt představuje jeden z feministických klíčů k pochopení fenoménu, kdy ženy často horlivě podporují řád, který k nim není spravedlivý (Havelková, 2004: 176).

## Obrazy ženy a vody

V této části je předmětem mého zájmu voda, její různé metafory použité v textu a to, jak se hlavní hrdinka k vodě jako živlu vztahuje. Voda je nedílnou součástí celého příběhu. Podle Kalnické za archetypální<sup>22</sup> jádro vodního živlu je nejčastěji považována právě asociace se ženou (Kalnická, 2002: 21). Významnou roli v celém textu hraje moře, které je možné interpretovat různými způsoby. Šeba do obrazu moře promítá své představy o svobodě, odchodu, opuštění stávajícího světa, opuštění svého manžela: „Po mori sa dá aj odísť. Do diaľav, alebo do hlbín. Do nenávratna“ (Juráňová, 1996: 9). Jedním z obrazů, které moře v tomto textu vytváří, je tedy obraz svůdce (Kalnická, 2002: 79–80). Moře hlavní hrdinku svádí ke svobodě, k osvobození se od krále, který může reprezentovat samotný genderový řád a jeho nátlak. Když Šeba plave v moři, cítí se svobodně, moře je širé a tajemné. V tomto díle moře svádí Šebu, Šeba sama se nesnaží nikoho svést, protože nemůže: „Stojí tu, na brehu mora, sama, v čudných šatách, ktoré jej nepristanú. Nikoho by v nich neočarila“ (Juráňová, 1996: 47). Šeba by naopak chtěla být mořem svedena, ale nedokáže opustit svůj starý život,

---

<sup>22</sup> Archetyp jako slovo má podle Pratt svůj původ v řečtině, je spojením první instance s označením prvopočáteční formy. Archetypy jsou vytvářeny jako obrazy a symboly, charakterizuje je proměnlivost a možnost je diverzně vnímat (Pratt, 1981).



neustále doufá, že se její manžel změní, a tím se změní i její život. Šeba si moře personifikuje do podoby své/ho přítele/kyně: „Tá modrá voda ... je taká priateľská, taká chápavá. Tak dobre jej je v tej vode“ (tamtéž: 41). Přítel/kyně ztělesňuje pocit bezpečí a empatie. Šebin manžel v pozici přítele neobstál.

Obraz svůdce tím přechází do dalšího obrazu destrukce – vábení vody k vraždě (Kalnická, 2002: 49). Moře se stává potencionálním prostorem pro utopení manžela. Pokus hlavní hrdinky uplavat co nejdál od manžela je snahou uniknout, navrátit se k starému způsobu života, kdy byla svobodnou a sama sebou: „Nikdy sa ho nezbaví? Keby sa teraz mohla vybrať na to šire more, uniknúť, zabudnúť, už sa sem nikdy nevrátiť, odtrhnúť sa od neho, ... byť zase slobodná“ (Juráňová, 1996: 39). Je ale také obrazem nového začátku rovněž souvisejícím s požadavkem svobody, kterou chce Šeba mít: „Očistiť sa, znovu sa narodiť“ (tamtéž). Manželství, které je pro Šebu opakem svobody, je symbolizováno pocitem zakotvení a kotvou, která hrdince brání v autentickém prožívání sebe sama, je manžel. Její snaha uniknout selhává, protože je Šeba příliš citově vázána na manžela. Potenciál obrazu moře jako konce a smrti vztahu s manželem tak v textu není dovršen. Šeba se nedokáže rozhodnout pro definitivní řešení. Svou „kolísavou“ duši přirovnává k moři a jeho kolísavým vlnám: „More nemá pevný breh. ... Ako Šebina duša. ... Vyplavuje piesok ... (p)re potešenie srdca, ale aj haraburdy. A zasa ich zmyje naspäť do vody“ (tamtéž: 56). Právě moře Šebě nabízí to, co by jí podle tradičního modelu mělo nabízet manželství a partnerství, popřípadě přátelství. Svobodně se Šeba cítila i předtím, než se provdala za krále. Od manželství očekávala právě pozitivní představu o přístavu, která však zůstala nenaplněna. Šebina nerozhodnost způsobuje, že hrdinka nedokáže překročit nastavené konvence a pravidla genderového řádu.

## Možnosti subverze

Podle Annis Pratt (1981) je zejména v beletrii psané ženami možné nejvíce pocítit výraznou vzpouru proti patriarchálnímu uspořádání společnosti s anticipovanými genderovými rolemi. Právě v literatuře se může objevit prostor, který ukáže, jak se ženy vypořádávají s genderovým řádem v patriarchálním světě (Pratt, 1981). V díle *Do siete odetá* takový prostor nejenže existuje, ale dalo by se říci, že právě celé dílo je tímto prostorem. Celý text se snaží zobrazit pocity a postoje hlavní hrdinky, její autenticky prožívanou zkušenost, třebaže se tak

děje prostřednictvím vypravěčky. Je zde vytvořen prostor pro to, aby se hlavní hrdinka mohla stát subjektem, vyjádřit své pocity a myšlenky naplno, a nikoliv zprostředkovaně, skrze mužský pohled, jak je tomu u tradičních děl psaných muži. Tento příběh nám umožňuje nahlédnout do duše a myšlenkových pochodů hlavní hrdinky (Morris, [1993] 2000: 41). Ženské vědomí zde již není – jako v tradičních dílech psaných muži – pasivním předmětem pohledu vypravěče/ky (tamtéž: 45). Z tohoto důvodu je možné povídku z hlediska gynokritiky zařadit do tzv. ženské (female) fáze literární tradice (Showalter, 1998: 230)<sup>23</sup>, jež pojednává o hledání individuální identity. Nejedná se o žádnou novou ‚zaručenou pravdu‘, nýbrž o jiný úhel pohledu (Morris, [1993] 2000: 78).

Šeba je obrazem rozpolcenosti ve vztahování se k genderovému řádu – „touhy jednak přijmout struktury patriarchální společnosti, jednak je zároveň odmítnout“ (Morris [1993] 2000: 83). Subverzivní potenciál díla netkví v tom, že by hlavní hrdinka otevřeně zavrhl hodnoty tradičního genderového řádu a ostře se vůči nim vymezila, ale právě v reflexi vlastní pozice uvnitř těchto konvencí a pravidel. Významným je zde právě onen fakt, že si Šeba uvědomuje, že něco není v pořádku, že se jí něco nelíbí, a následně uvažuje nad tím, zda je v pořádku, že se jí něco nelíbí<sup>24</sup>. Hlavní hrdinka nicméně zůstává jen u toho, že si tlak genderového řádu uvědomuje. Tím svůj aktivní potenciál definitivně vyčerpává.

Děj je dále celý propleten retrospektivními návraty do minulosti Šebina života, kde protagonistka reflektuje nejen svůj vztah k manželovi, ale také svou pozicionalitu uvnitř konvencí a pravidel, které s sebou genderový řád nese. O celém jejím osudu a životě se dozvídáme skrze její myšlenky a pocity. Množství výpovědí hlavní hrdinky v textu se neustále opakuje a prohlubuje v nových variacích. Text umožňuje hlavní hrdince zažívat svou osobní zkušenost – ‚být viděna jako žena‘. Text se snaží v celém svém rozsahu zaměřit na ženu, na její pocity, myšlenky a hodnotové soudy. Toto tzv. zaměření na ženu (woman-

---

<sup>23</sup> Elaine Showalter rozlišuje celkem tři fáze ženské literární tradice. První nazývá fází femininní (femine), kterou je možné časově zařadit do období mezi roky 1840–1880. Tato fáze se vyznačuje imitací mužské tradice, snahou intelektuálně se vyrovnat mužské kultuře, která ale s sebou nese internalizaci předsudků o ženské povaze. Druhou je fáze feministická (feminist), která spadá do období 1880–1920. Je to fáze protestu proti těmto předsudkům, obhajoby práv a hodnot menšinových skupin a také požadavků autonomie. Poslední je fáze ženská (female), která navazuje na konec druhé fáze od roku 1920. Vyznačuje se snahou o sebeobjevení, obrácení se k sobě samé. Do popředí se dostává ženská zkušenost a prožitek jako zdroj autonomního umění (Showalter, 1998: 228–230).

<sup>24</sup> Uvědomění si svých vlastních omezených možností a také nátlaku ze strany společnosti na to, aby ženy své potřeby podřídily potřebám jiných, ve svém díle *Feminine Mystique* rozpracovala Betty Friedan ([1963] 2002) jako ‚problém beze jména‘. Podle ní nejde o individuální, ale o společenský problém, se kterým se ve svém životě setkala téměř každá žena (tamtéž). Friedan byla za homogenizaci kategorie žena kritizována. V tomto smyslu na ní neodkazuji.

centeredness) je charakteristickým znakem druhé vlny feminismu, jejíž počátek se datuje do 60. let 20. století (Havelková, 2004: 175). Jde o snahu vytvořit prostor pro to, aby ženy promluvily, aby o sobě začaly vypovídat, a to nikoliv skrze ikonu, kterou jim nabídli muži, nýbrž prostřednictvím artikulace vlastní zkušenosti (tamtéž: 180). V tomto smyslu je text určitým způsobem demonstrací tzv. ženského psaní, jehož teorii ani praxi „ale není možné vytvořit a definovat“ (Cixous, [1975] 1995: 12–19). Nejde ani tak o narušení všech možných rovin tradičního způsobu psaní, ale spíše o zohlednění zkušeností žen z různých hledisek. Už samotné přemýšlení o věcech a situacích, jejich kritická reflexe, snaha pochopit a pojmenovat své pocity a svou pozici umožňuje lépe si je uvědomit a kriticky se vůči nim vymezit. Na závěr je možné říci, že text určitým způsobem odpovídá na přímou výzvu Cixous, aby se ženy „napsaly“ (tamtéž: 12), aby psaly o svých pocitech a své zkušenosti. Text tak není pouze prostorem pro hlavní hrdinku a její myšlenky a úvahy, ale také prostorem pro čtenáře či čtenářku ku, pro které se otevírá možnost jiného úhlu pohledu na situace, v nichž se často i sám/sama nachází.

## Bibliografie

### Primární literatura:

Juráňová, Jana. 1996. „Do siete odetá“. In *Siete*. Bratislava: Aspekt.

### Sekundární literatura:

Beauvoirová<sup>25</sup>, Simone. [1949] 1967. „Mýty“. In *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, s. 69–143.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Burr, Vivien. 1995. *An Introduction to Social Constructivism*. New York: Routledge.

Cixous, Hélène. [1975] 1995. „Smích Medúzy“. *Aspekt* (2–3): 12–19.

Foucault, Michel. 2003. *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann a synové.

Friedan, Betty. [1963] 2002. *Feminine Mystique*. Praha: Pragma.

---

<sup>25</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru de Beauvoir.

- Gilliganová<sup>26</sup>, Carol. 2001. *Jiným hlasem: O rozdílné psychologii žen a mužů*. Praha: Portál.
- Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly“. In Lenka Formánková, Kristýna Rytířová. *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169–182.
- Kalivodová, Eva. 2003. „Metafora ženy: idealizace či hyenizace?“ In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s. 26–42.
- Kalnická, Zdeňka. 2002. *Obrazy vody a ženy – filosoficko-estetické úvahy*. Ostrava: Ostravská univerzita.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Úvodní přednáška ke kurzu Gender a náboženství“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Ročenka Centra/Katedry genderových studií*. Praha: Univerzita Karlova, FHS, s. 90–102.
- Morris, Pam. [1993] (2000). *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Němcová, Božena. 1994. „Chytrá horákyň“. In *Pohádky*. Praha: Knižní klub.
- Oriešek, Patrik. s. d. „Jana Juráňová“ [online]. [cit. 11. října 2010]. Dostupné z: <<http://www.litcentrum.sk/39971>>.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University.
- Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Showalter, Elaine. 1998. „Pokus o feministickou poetiku“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 210–234.
- Tydlitátová, Věra. 1998. „Televizní publikum a tvorba mýtů“. In Hana Havelková. *Žena a muž v médiích*. Praha: Gender Studies Centre.
- Wolf, Naomi. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt.

---

<sup>26</sup> V textu citováno v nepřechylovaném tvaru Gilligan.

## Resumé

*The article is a literary gender analysis of a short story Attired in a Net by a Slovak, feminist-oriented writer Jana Juráňová. It seeks an answer to the following questions: How does the short story employ binary oppositions and what image of marriage does it thereby create? What is the relationship of the main protagonist – Šeba – to other literary characters in the story? How do these relationships contribute to the reproduction of the gender order that Šeba has internalized? What imagery and metaphors does the text use? In what aspects can the story be seen as subversive and what does it subvert?*

Keywords: gender, literature, patriarchy, archetype, binary oppositions, identity, Jana Juráňová.

Klíčová slova: gender, literatura, patriarchát, archetyp, binární opozice, identita, Jana Juráňová.

## O AUTORSKÉM TÝMU

**Doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.** původně indoložka, vyučuje na FHS Univerzity Karlovy v Praze na oboru genderová studia. Výzkumně se soustředí na genderové a postkoloniální analýzy moderní bengálské literatury a na kulturní komparatistiku z genderového pohledu. Publikuje knižně a časopisecky v ČR, Indii, Polsku, na Slovensku, v Nizozemsku a USA.

**Mgr. et Mgr. Tereza Kynčlová** vyučuje na Katedře genderových studií FHS Univerzity Karlovy a zároveň je doktorandkou na Ústavu anglofonních literatur a kultur FF Univerzity Karlovy. Ve své odborné práci se věnuje chicanské literatuře, americké etnické literatuře, postkoloniálním studiím a feministické analýze literatury.

**Mgr. Jan Matonoha, Ph.D.**

Jan Matonoha (Mgr., M.Phil., Ph.D.) působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., zabývá se především literární teorií, kritickou analýzou diskurzu, genderovými a kulturními studii. Externě vyučoval na FF UK, FHS UK, FAMU, je redaktorem recenzovaného časopisu *Česká literatura*. Publikoval řadu článků v odborném tisku, je autorem monografie *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text* (Academia, 2009).



**Vanda Černohorská** (1987) vystudovala Sociologii a Genderová studia na FSS Masarykovy univerzity a Filosofii a Filmovou vědu na FF Univerzity Palackého v Olomouci. V současné době pokračuje v navazujícím magisterském studiu Sociologie na FSS Masarykovy univerzity a Genderových studií na FHS Univerzity Karlovy v Praze. Od ledna do června 2011 absolvuje studijní stáž na University College London.

**Jarmila Jelínková** vystudovala bakalářský studijní obor Studium humanitní vzdělanosti na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Nyní dokončuje na Katedře genderových studií FHS Univerzity Karlovy magisterské studium.

**Lenka Krátká** si po studiu sociologie a psychologie na FSS Masarykovy univerzity (bakalářský program) našla cestu k genderovým studiím. Proto pro ni bylo velkým potěšením, že i po absolvování magisterského programu byla přizvána k práci na tomto sborníku. Kromě toho v současné době zpracovává téma historie Československé námořní plavby v období 1959–1989.

**Blanka Veselá** vystudovala obor Historicko-literární studia na Univerzitě Pardubice. Je spoluautorkou básnického sborníku *Lumíkem proti své vůli* (Vavrečka ed., 2009). V současné době pracuje na diplomové práci, která se zabývá genderovými archetypy v beletristických pracích Ladislava Klímy.

**Martina Husáková** absolvovala obor Učitelství pro 2. stupeň základní školy (český jazyk a výtvarná výchova) na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové. V současné době studuje obor Genderová studia na Katedře genderových studií FHS Univerzity Karlovy. Zabývá se především genderovou analýzou literatury a problematikou genderu a školství.

**Petra Holá** (1982) vystudovala Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy (obor český jazyk a dějepis). Její dlouholetý zájem o genderová témata vyvrcholil současným studiem na Katedře genderových studií FHS Univerzity Karlovy, v diplomové práci se chce věnovat problematice genderu v literatuře.

**Zuzana Konopáčová** vystudovala bakalářský obor Historicko-literární studia na Univerzitě Pardubice. Je spoluautorkou studentského básnického sborníku *Lumíkem proti své vůli* (Vavrečka ed., 2009). O kategorii genderu začala uvažovat právě v souvislosti se ženami spisovatelkami a ženami hlavními hrdinkami. Ve své diplomové práci (pro obor Genderová studia na FHS Univerzity Karlovy) se zabývá Gabrielou Preissovou a jejími díly *Gazdina roba* a *Její pastorkyňa*.

**Veronika Gajdošová** je původem ze Slovenska. Své vysokoškolské studium zahájila v České republice na FHS Univerzity Karlovy, kde vystudovala bakalářský program Studium humanitní vzdělanosti. Nyní pokračuje ve studiu magisterského programu na Katedře genderových studií FHS Univerzity Karlovy.

## JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abrams, Erika, 93  
Ahmed, Sara, 10, 25  
Aristoteles, 103, 109  
Artaud, Antoine, 17  
Austin, Jane, 15  
Austin, John Langshawn, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47  
Barša, Pavel, 10, 25, 113, 114, 131  
Beauvoir, Simone, 6, 18, 20, 24, 25, 73, 77, 89, 92, 95, 97, 98, 99, 105, 109, 113, 119, 121, 131, 135, 139, 142, 143, 152, 156, 158, 165, 168, 172, 173, 175, 177, 179, 182, 185, 188  
Berger, Peter L., 49, 67  
Bloom, Harold, 20, 25, 93, 95, 109  
Bodlák, Karel, 93, 109, 110  
Bordo, Susan, 114  
Bourdieu, Pierre, 12, 13, 22, 25, 31, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 62, 67, 115, 127, 131, 135, 138, 141, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 188  
Braidotti, Rosi, 17, 22, 26, 125, 131  
Brown, Wendy, 114  
Brownmiller, Susan, 101, 107, 109, 138, 147, 152  
Březina, Otokar, 93  
Burke, Lucy, 33, 38, 43, 45  
Burr, Vivien, 180, 188  
Butler, Judith, 8, 10, 26, 31, 37, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 94, 109, 114, 157  
Carnap, Rudolf, 35  
Céline, Louis-Ferdinand, 17  
Cinger, František, 136, 137, 152  
Cixous, Hélène, 5, 9, 15, 16, 17, 21, 24, 25, 26, 53, 54, 67, 98, 102, 103, 109, 122, 131, 143, 160, 168, 172, 175, 183, 188  
Creed, Barbara, 119, 131  
Crowley, Tony, 33, 38, 43, 45  
Culler, Jonathan, 11, 14, 26, 72, 73  
Curran, Daniel J., 12, 19, 29, 51, 53, 54, 56, 68, 96, 103, 110, 121, 130, 131, 135, 139, 147, 153, 157, 158, 161, 164, 169, 177, 189  
Cvekl, Jiří, 142, 152  
Daly, Mary, 20, 26, 128  
Derrida, Jacques, 9, 15, 26, 37, 45, 173  
Descartes, René, 10  
Dickens, Charles, 123  
Dočekalová, Markéta, 149, 152  
Dostál, Vladimír, 70  
Dubinová, Tereza, 144, 145, 150, 152  
Dubský, Ivan, 93  
Dummett, Michael, 35, 45  
Efthimiadis-Keth, Helen, 148, 152  
Eliade, Mircea, 19, 26  
Erben, Karel Jaromír, 102  
Estés, Clarissa Pinkola, 9, 22, 26, 92, 94, 96, 99, 100, 103, 104, 105, 109, 112, 119, 126, 127, 128, 129, 131  
Fetterley, Judith, 11, 13, 14, 15, 20, 23, 26, 72, 78, 89, 112, 113, 131, 135, 152  
Filipowicz, Marcin, 15, 26  
Fineman, Martha Albertson, 114, 131  
Formánková, Lenka, 59, 131, 132, 168, 189  
Foucault, Michel, 9, 10, 15, 26, 27, 29, 30, 31, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 47, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 167, 168, 170, 173, 188  
Frege, Gottlob, 35  
Freud, Sigmund, 26, 28, 29, 96, 105, 109, 142, 152  
Fricker, Miranda, 32, 33, 36, 44, 45  
Fridmanová, Milena, 30  
Friedan, Betty, 187, 188  
Fromm, Erich, 71, 89  
Frye, Northrop, 20, 27, 93, 97, 107, 108, 109, 132

Gamble, Sarah, 34, 46, 156, 168  
 Gatens, Moira, 114  
 Genet, Jean, 14  
 Genette, Gérard, 74  
 Gilbert, Sandra, 15, 20, 21, 27  
 Gilligan, Carol, 33, 46, 48, 52, 67, 156, 157, 163, 164, 168, 182, 189  
 Girvin, Alan, 33, 38, 43, 45  
 Grosz, Elizabeth, 10, 27, 114  
 Gubar, Susan, 15, 20, 21, 27  
 Hájková, Hana, 25  
 Haman, Aleš, 136, 140, 142, 152  
 Haraway, Donna, 10, 27, 114  
 Havelková, Hana, 114, 115, 116, 131, 157, 158, 168, 182, 184, 185, 188, 189  
 Heczková, Libuše, 15, 27, 28, 95, 108, 109, 110, 158, 168, 169  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 73  
 Herndl, Diane Price, 26, 30, 89, 152  
 Heyward, Carter, 19, 27, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 69  
 Hornsby, Jennifer, 32, 33, 36, 44, 45  
 Hrabal, Bohumil, 70  
 Hruška, 112, 131  
 Chalupecký, Jindřich, 93  
 Chalupný, Emanuel, 93, 110  
 Irigaray, Luce, 9, 15, 16, 27, 33, 46, 96, 102, 105, 110, 120, 122, 131, 143, 157, 166, 168  
 Jackson, Jack E., 114, 131  
 Jacobus, Mary, 14, 27  
 James, Henry, 137  
 Janoušek, Pavel, 112, 131  
 Joyce, James, 17  
 Jung, Carl Gustav, 18, 19, 27, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 108, 110, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 132, 133  
 Juránová, Jana, 171, 172, 174, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190  
 Kalivodová, Eva, 21, 23, 27, 29, 109, 110, 168, 169, 180, 189  
 Kalnická, Zdenka, 23, 27, 118, 132, 185, 186, 189  
 Kerényi, Carl, 112, 120, 122, 123, 132  
 Klíma, Ladislav, 5, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 192  
 Knotková-Čapková, Blanka, 5, 6, 7, 8, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 43, 46, 54, 57, 60, 67, 68, 79, 82, 89, 97, 101, 105, 109, 110, 126, 132, 135, 152, 177, 189, 191  
 Kolářová, Marta, 9, 28  
 Kolodny, Annete, 14, 28, 73, 83, 89  
 Kostřicová, Blanka, 70  
 Košnarová, Veronika, 136, 142, 152  
 Kristeva, Julia, 9, 10, 16, 17, 28, 96, 110, 122, 132  
 Kynčlová, Tereza, 5, 8, 11, 14, 28, 191  
 Lacan, Jacques, 9, 10, 15, 27, 28, 29, 174  
 Lacinová, Veronika, 150, 153  
 Lanser, Susan, 74, 75, 79, 88, 89  
 Lawrence, David Herbert, 14, 132  
 Lenderová, Milena, 104, 110, 157, 159, 161, 162, 166, 167, 168, 169  
 Loewenstein, Andrea, 21, 29  
 Luckmann, Thomas, 49, 67  
 Lustig, Arnošt, 5, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154  
 Macura, Vladimír, 157, 159, 169  
 Machala, Lubomír, 70, 76, 89  
 Mailer, Norman, 14  
 Malina, Jaroslav, 136, 153  
 Mallarmé, Stéphane, 17  
 Matonoha, Jan, 5, 8, 10, 14, 16, 17, 28, 29, 191  
 McNay, Lois, 10, 29  
 Miller, Henry, 14  
 Millett, Kate, 14, 18, 20, 29, 53, 67, 143, 153  
 Mills, Sara, 38, 46, 156, 158, 159, 163, 169  
 Mitchell, Juliet, 10, 29

- Mohanty, Chandru Talpade, 11, 29, 54, 79, 89
- Moi, Toril, 13, 16, 29, 132
- Morris, Pam, 11, 16, 21, 22, 23, 29, 70, 72, 73, 79, 81, 87, 89, 92, 94, 95, 98, 104, 106, 110, 112, 121, 122, 123, 125, 127, 130, 132, 135, 137, 138, 143, 144, 151, 153, 157, 158, 166, 169, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 183, 184, 187, 189
- Morton, Stephen, 114, 132
- Mulvey, Laura, 144, 153
- Münzer, Jan, 93, 110
- Nagl-Docekal, Herta, 32, 46
- Němcová, Božena, 179, 189
- Nevidalová, Šárka, 135, 153
- Newton, Judith Lowder, 73, 83, 84, 85, 89
- Nielsen, Vivian, 48, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 69
- Nietzsche, Friedrich, 92, 95, 108, 109
- Novák, Arne, 93
- Novotný, Karel, 30
- Nussbaum, Martha, 24, 29, 49, 50, 59, 67
- Oakley, Ann, 8, 29
- Oates-Indruchová, Libora, 11, 18, 29, 30, 67, 71, 90, 109, 116, 132, 152, 153, 169, 189
- Opočenská, Jana, 19, 29, 52, 56, 57, 59, 62, 65, 67
- Oriešek, Patrik, 171, 189
- Ortner, Sherry, 80, 90, 116, 126, 132
- Paclíková, Pavla, 43, 46
- Pachmanová, Martina, 102, 110, 162, 169
- Páral, Vladimír, 5, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91
- Pauza, Miroslav, 92, 110
- Peregrin, Jaroslav, 35, 46
- Perera, Sylvia Brinton, 94, 95, 96, 100, 104, 105, 110, 162, 169
- Petříček, Miroslav, 16, 26, 29
- Pohorský, Miloš, 71, 90
- Pratt, Annis, 18, 19, 21, 22, 23, 29, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 106, 110, 112, 113, 119, 120, 121, 128, 132, 135, 147, 149, 153, 172, 176, 177, 185, 186, 189
- Preissová, Gabriela, 5, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 170
- Radway, Janice, 73, 87, 90
- Renzetti, Claire M., 12, 19, 29, 51, 53, 54, 56, 68, 96, 103, 110, 121, 130, 131, 135, 139, 147, 153, 157, 158, 161, 164, 169, 189
- Robinson, Lillian, 12, 13, 30
- Roleček, Jaromír, 155, 169
- Romero, Adam P., 114, 131
- Rooney, Elen, 114, 132
- Rorty, Richard, 35
- Russell, Bertrand, 35
- Rytířová, Kristýna, 59, 131, 132, 168, 189
- Said, Edward, 21
- Salih, Sara, 40, 41, 46
- Sawicki, Jana, 10, 30, 114
- Shaw, George Bernard, 86
- Showalter, Elaine, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 28, 30, 172, 187, 189
- Schindler, Michal, 90
- Schindler, Milan, 71
- Schopenhauer, Arthur, 92
- Sokolová, Věra, 59, 113, 132
- Sölle, Dorothee, 19, 30
- Sponder, Dale, 33, 34
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 54, 112, 114, 132
- Starý, Rudolf, 95, 98, 110
- Šalda, František Xaver, 93
- Šiktanc, Karel, 5, 112, 115, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133
- Škvorecký, Josef, 71, 90
- Trier, von Lars, 48, 69
- Tydlitátová, Věra, 51, 52, 68, 176, 189

Ulanov, Ann Belford, 19, 20, 22, 30,  
112, 118, 119, 125, 132  
Urban, Misty, 148, 153  
Valdrová, Jana, 43, 46, 131, 132  
Vohryzek, Josef, 140, 153  
Vojvodík, Josef, 102, 110  
Volková, Bronislava, 14, 30, 150, 153  
Warhol, Robyn, 26, 30, 89, 152  
Warren, Austin, 17, 30, 74, 90  
Waugh, Patricia, 9, 30

Wellek, René, 17, 30, 74, 90  
White, Barbara, 21, 29  
Wolf, Naomi, 176, 189  
Wyer, Mary, 21, 29  
Young, Iris Marion, 34, 46  
Zábrodská, Kateřina, 10, 28, 30  
Zachová, Alena, 70  
Zumr, Josef, 93  
Zuščicová, Jana, 70, 79, 90



