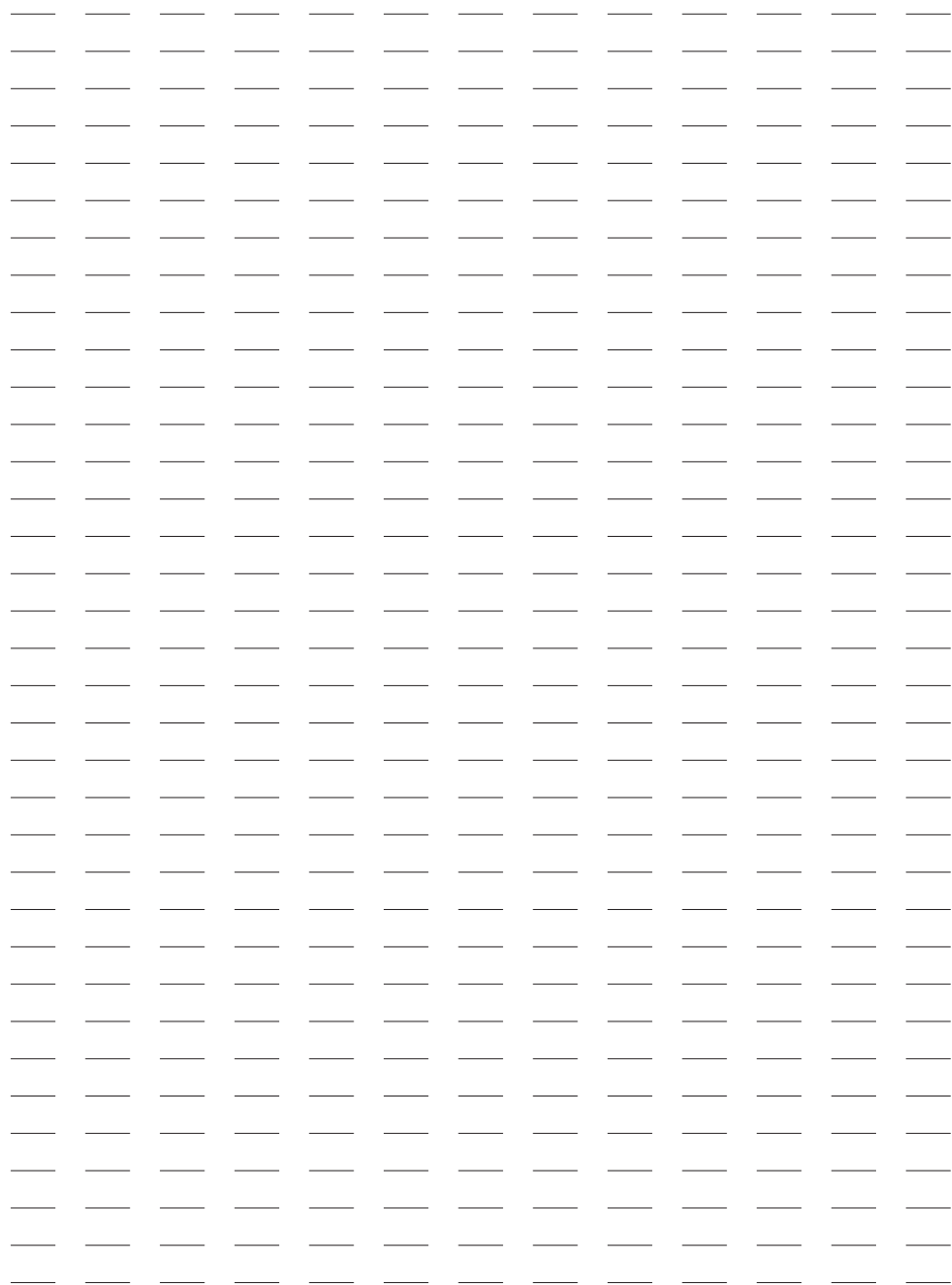


ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010



iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky
jiná česká literatura (?)

Česká literatura v perspektivách genderu

Jan Matonoha (ed.)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Česká literatura v perspektivách genderu : IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?) / Jan Matonoha (ed.). – 1. vyd. – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Filip Tomáš – Akropolis, 2010
ISBN 978-80-85778-72-4 (Ústav pro českou literaturu AV ČR). – ISBN 978-80-87481-01-1 (Filip Tomáš – Akropolis)

821.162.3 * 82.0 * 316.66–055.1/.3 * 316.663 * 82–055.2 * 82.07

- česká literatura
- literární věda
- gender
- sexuální role
- ženy v literatuře
- interpretace a přijetí literárního díla
- sborníky konferencí

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

Vychází za podpory hl. města Prahy.



Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z 90560517.

Lektorovala: doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D. (Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha)

All texts – all rights reserved!

© Editor Jan Matonoha, 2010

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010

© Filip Tomáš – Akropolis, 2010

ISBN 978-80-85778-72-4 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-01-1 (Filip Tomáš – Akropolis)

Obsah

Úvodem ----- 9

Lenka Jungmannová

Gender a dispozitivý národní emancipace a moderny

Mapování českého literárněvědného genderového myšlení ----- 15

Jan Matonoha

Pražský palimpsest: Mýty o původu a textové svědectví
ve středověké pověsti o Libuši ----- 33

Alfred Thomas

Žena přestrojená za muže v historickém dramatu národního
obrození ----- 45

Peter Deutschmann

Možnosti využití maskulinních studií pro výzkum české literatury
19. století ----- 57

Marcin Filipowicz

Ženská literatura a teorie genderu v první polovině 19. století ----- 67

Andrea Fischerová

Mytologizace v Kollárově *Slávy dceři* z genderového pohledu ----- 79

Irina Wutsdorff

Feministické vzdorné čtení a genderová analýza na příkladech
z Erbenovy *Kytice* ----- 91

Tereza Kynčlová

Vesnické mamičky: Etnologický pohled na mateřství v díle

Gabriely Preissově ----- 105

Gabriela Maria Gańczarczyk

Básnířky na přelomu 19. a 20. století ----- 115

Dobrava Moldanová

T. G. Masaryk v kontextu genderového myšlení ----- 125

Irina Poročkina

Odrazy genderu v tvorbě a životě (rodiny) bratří Čapků

Čapkové a metafora ženy (povídka „Systém“) ----- 137

Zdeňka Kalnická

Texty Heleny Čapkové z genderové perspektivy ----- 147

Alena Zachová

Karel Čapek a Anton Pavlovič Čechov: Literárně biografické
a genderové aspekty ----- 157

Oleg Malevič

Prostory genderu: tělo, místo, text

„Jakási nepěkná neřest...“: Homosexualita
a socialisticko-realistická literatura ----- 171

Roar Lishaugen

Znásilněný archetyp: Ženy v románech Milana Kundery ----- 181

Anželina Penčeva

Její vlastní město: Protínání městského prostoru a vědomí v prózách
Daniely Hodrové a Virginie Woolfové ----- 193

Elena Sokol

Prózy Jakuby Katalpy: Úspěšné ničení rodové determinace ----- 203

Eva Kalivodová

K problematice genderu v české a slovenské
ponovembrovej próze ----- 215

Marta Součková

$3 \times 2 = ?$ Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové
a Petry Soukupové ----- 229

Lubomír Machala

O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě ----- 239

Bronislava Volková

Gender, kultura, společnost: problémy intersekcionality a intermediality

Ženská romská próza jako zápas o sebevyjádření ----- 253

Alena Scheinostová

Jsou romány Michala Viewegha „pro ženy“,
nebo „pro muže“? ----- 265

Jana Hoffmannová

Chick lit a česká populární četba pro ženy ----- 279

Suzana Kos

Gender z pohledu dětské literatury ----- 289

Andrea Balázs

Fúrie a režijní furiantství Petra Lébla: Inscenace divadelní hry
Ladislava Stroupežnického *Naši furianti* v Divadle Na Zábradlí
roku 1994 ----- 297
Bohuslav Hoffmann

Autoři studií ----- 309

Ediční poznámka ----- 312

Czech literature from a gender perspective: Fourth Congress
of World Czech Literary Studies: Other Czech Literature (?) ----- 313

Jmenný rejstřík ----- 315

Na začátku příprav *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* stálo téma „jinakosti“, protože jsem se – jakožto vzděláním teatroložka a komparatistka – rozhodla vyjít ze svého profesně odlišného přístupu k české literatuře. Podle tohoto klíče jsem vybrala i své spolupracovníky: bohemistka a kunsthistorička Stanislava Fedrová se ujala intermedialní a interdisciplinární problematiky, bohemista a komparatista Jan Matonoha byl angažován coby odborník na genderová studia a bohemista Karel Piorecký, zabývající se moderní českou poezií, byl získán pro panel „druhý život“ Máchova díla (který jsme připojili vzhledem k významnému máchovskému výročí).

Tematika „jinakosti“ se jevila nosná nejen v kontextu světového vývoje humanitních věd, kde v osmdesátých letech 20. století nastupovala, nýbrž též v souladu s uměleckými a literárněvědnými specifiky bohemistickými. Otázky „jinakosti“ byly totiž v domácím literárněvědném prostředí opakovaně diskutovány již od devadesátých let: v rámci projektů věnovaných osobnostem, které se vymykaly kánonu nebo odmítaly pozici v centru literárního dění (např. konference o Václavu Černém, Miladě Součkové, Pavlu Eisnerovi, Zdeňku Kalistovi, Josefu Šafaříkovi, Věře Linhartové ad.), pod hlavičkou akcí zpracovávajících alteritu na materiálu literárních dějin (např. konference: *Literatura určená k likvidaci I.–IV.*, Brno 2002, 2004, 2006, 2008; *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře 20. století*, Ostrava 2003; *Žena v české a slovenské literatuře*, Olomouc 2004; *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Plzeň 2007) nebo jako teoretický problém (např. symposia: *Žena, jazyk, literatura*, Ústí n. L. 1996; *Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 1999; *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 2003; *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007; *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*, Olomouc 2008). A tak mohl čtvrtý ročník největšího tuzemského literárněvědného debatního fóra fakticky i symbolicky shrnout historii a odbornou reflexi „jiné“ české literatury.

Blok č. 1 nazvaný *Česká literatura rozhraní a okraje* jsme se rozhodli věnovat osobnostem a formám výskytu „cizosti“ v české literatuře: hranicím tohoto chápání, problematice porozumění, obrazům sebe a „jiného“, alternativním kulturním a geografickým prostorům české literatury; pozapomenutým, marginálním či obtížně zařaditelným autorům, jakož i procesům jejich začleňování do kánonu; Čechům za hranicemi, česko-německým, česko-rakouským, česko-polským, česko-maďarským a česko-slovenským vztahům, dále vztahům české a židovské a české a romské literatury či souvislostem české literatury a překladu.

Blok č. 2 pojmenovaný *Česká literatura v perspektivách genderu* měl naopak aspekt „jinakosti“ v tomto oboru narušit, neboť z feministického hlediska je zavádějící označovat genderovou problematiku jako cosi „jiného“. V rámci toho jsme se snažili tematizovat možnosti, přístupy, způsoby provozu a dluhy české literatury v kontextu genderového myšlení. Sborník tak prezentuje škálu teoretických a tematických přístupů, od kritického čtení kánonu, gynokritiky a archeologie ženské literární tradice přes fenomén tzv. crossdressingu v obrozenském dramatu, queer čtení sočrealistického románu či přes příspěvek studia maskulinit ke specifčnosti a kulturní (ne)přenosnosti feministické analýzy až po genderové hodnocení současné české literatury. Pozornost se tu soustředila i na problematiku intersekcionality (etnicity, národnosti, jazyka atp.) nebo na tázání po povaze radikálně „jiného“ způsobu psaní (écriture féminine atp.).

Blok č. 3 nazvaný *Česká literatura v interdisciplinárních, intermediálních a intersémiotických vztazích* byl otevřen pojetí literatury jako média, tj. jako komunikačního dispozitivu určeného specifickým užitím sémiotického systému či kombinace systémů. Metodologické zázemí teorie intermediality, ve světě poslední dvě desetiletí velmi progresivní, má v domácím kontextu stále mírný příznak „jinakosti“, ačkoli i zde bylo nač navazovat. Příspěvky bohemistů a badatelů ze spřízněných oborů (dějin umění, estetiky, hudební vědy, filozofie) se věnovaly analýzám překračování mediálních hranic v rámci autorských poetik, uvnitř individuálních děl i mezi sémiotickými systémy: problematice filmové či rozhlasové adaptace literárních děl, komiksu, ekfrázi a dalším tematizacím výtvarného umění nebo hudebních motivů v literatuře, vztahu dramatu k jeho divadelní realizaci nebo reprezentaci skutečnosti či postupů jiných médií v literárních textech.

Blok č. 4 nazvaný *Poezie, recepce, intertextovost: druhý život díla K. H. Máchy* soustředil pozornost k problematice tvůrčí i literárněvědné recepce Máchova díla. Konferenční příspěvky se v tomto bloku přednostně soustředily k tvorbě básníků a prozaiků, kteří se svým dílem hlásili k Máchovu odkazu a čerpali z něj inspiraci. Odlišnou cestu k porozumění významu Máchova díla nabídly referáty, které jej vnímaly v kontextu evropského a zejména středoevropského romantismu. Máchovo dílo vytvořilo rovněž příležitost k úvahám nad dějinami české literární vědy a ke sledování vlivu tohoto básníka na formování pražského literárněvědného strukturalismu.

Pořadatelé *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, o jehož založení se zasloužil Vladimír Macura, byli vedle Ústavu pro českou li-

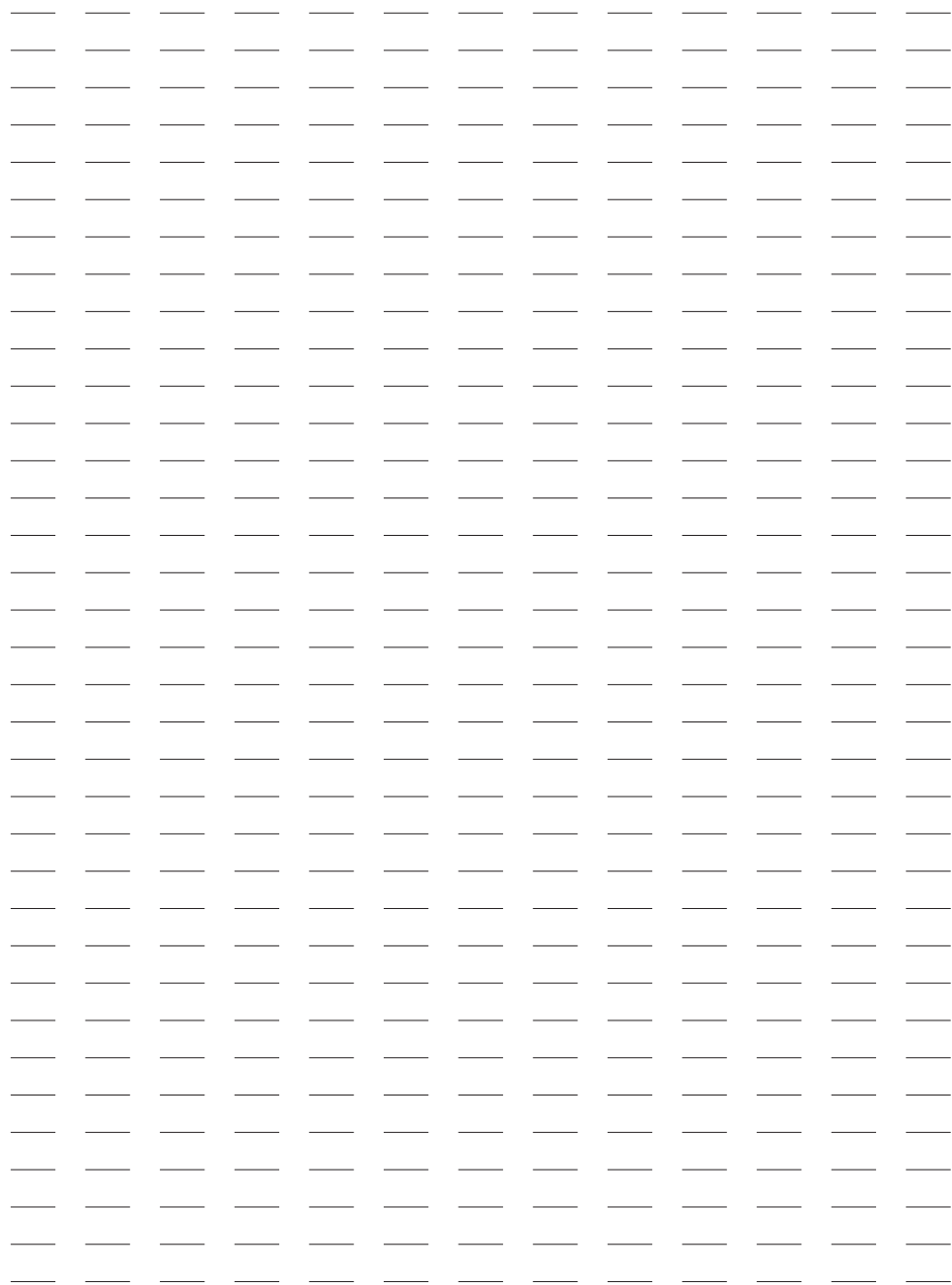
teraturu AV ČR, v. v. i., již tradičně Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Památník národního písemnictví v Praze. Oficiální záštitu nad akcí přijali prezident republiky Václav Klaus, primátor hlavního města Prahy Pavel Bém a předseda Senátu Parlamentu ČR Přemysl Sobotka. Grantovou podporu kongresu a jeho publikaci poskytly Ministerstvo kultury ČR, hlavní město Praha, Obec spisovatelů a International Visegrad Fund.

Kongres probíhal od 28. června do 3. července 2010 v budově Akademie věd ČR na Národní třídě a zúčastnilo se ho 153 badatelů z 20 zemí. Jednání bylo koncipováno jako otevřená akce pro odborníky zabývající se českou literaturou či souvisejícími obory a proměnilo se v bohatou diskusní platformu, která mimo jiné vyústila v mezioborovou debatu o středoevropské literatuře. Průběh jednání byl sledován i médii a jeho okolnosti, včetně fotodokumentace, zůstávají zachyceny na stránkách <http://www.ucl.cas.cz/cs/akce/4-kongres-svetove-literarnevedne-bohemistiky>.

Výstupem z kongresu se staly čtyři knihy: *Česká literatura rozhraní a okraje*, *Česká literatura v perspektivách genderu*, *Česká literatura v intermedialní perspektivě* a *Máchovské rezonance*.

A jelikož některou z nich právě držíte v rukou, nelze si než přát, aby vás podnětné čtení navnadilo na jubilejní *V. kongres světové literárněvědné bohemistiky*, který Ústav pro českou literaturu plánuje na rok 2015.

Lenka Jungmannová
vědecká tajemnice kongresu



Gender a dispozitivny
národní emancipace
a moderny

Mapování českého literárněvědného genderového myšlení

– Jan Matonoň –

Ve světové, a již ani v české literární vědě nepředstavuje téma genderu jistě nic speciálně exotického a „jinakého“. Zařazení genderové sekce do konání bohemistického kongresu, jenž se nese ve znamení ohledávání „jiných“ tváří tradice českého písemnictví, se tak může jevit jako trochu nelogické. Motivací k takovému kroku byla ale nejen snaha ještě více emancipovat genderová studia na poli literatury, ale také – ve zbožném přání – vyslat signál, že genderová studia aspirují na schopnosti „jiných“, bočních pohledů nejen co do svého vlastního předmětu zkoumání, ale i z hlediska potenciálu k inovativnímu, netradičnímu metodologickému a konceptuálnímu myšlení. Na úvod této publikace, která je zasvěcena promyšlení rozmanitých bohemistických literárněvědných témat z genderové perspektivy, snad nebude zcela od věci krátce se zastavit u toho, jaký je vlastně stav českých genderových bádání o literatuře.

Problematicke genderu a feminizmu, respektive přímočařeji chápanému problému „žen v literatuře“, již bylo věnováno několik konferencí

1 Text vznikl v rámci řešení grantového úkolu P403/09/1502 *Proměny genderové kultury v Československu v letech 1948–1989* (GA ČR, 2009–2011).

a sborníků, vesměs přinášejících nemálo příspěvků k tématu, jmenujme například sborníky *Žena – jazyk – literatura* (Moldanová 1996), *Žena v české a slovenské literatuře* (Nebeský – Pavera 2006), v roce 2007 vyšly sborníky *Vztahy, jazyky, těla* (Heczková 2007) a *Labyrint ženského literárního světa* (2007), z nichž ten druhý jmenovaný z hlediska integrity a promyšlenosti svého přístupu poněkud kolísá. Nemálo příspěvků v těchto sbornících – výjimkou je zde jen metodologicky promyšlenější sborník *Vztahy, jazyky, těla* – poněkud trpí tím, že koncepty jako ženská sexualita, zkušenost, tělesnost atp. jsou často používány jako samozřejmé, předem dané entity, aniž je promyšleno, že se jedná o složité konstruované, strukturované, často vnitřně paradoxní jevy (srov. tenzi mezi diskurzivní konstruovaností a konceptem radiální transgresivnosti tělesnosti, sexuality a touhy, resp. *jouissance*, jak se ukazuje např. v dílech Judith Butlerové 1990, 1993 a Julie Kristevy 2004). V českém literárněvědném genderovém diskurzu však do určité míry narážíme na neustále se vracející esencialismus, nekritickou glorifikaci tělesnosti, která sklouzává k nerozlišitelné a nereflektované amalgamizaci archetypu a stereotypu, nereflektovanému užívání pojmů typu „ženské texty“, neproblematicky a a priori spojovanému s „archetypy“ těla, domu, mateřství, mýtu, ačkoli právě tato krátká spojení jsou spíše výsledkem kulturní konvence a stereotypu a produktem systému binárních opozic, feminismem tak ostře kritizovaným (např. Cixous 1994), a zároveň samozřejmě také určitým suplementem (či abjektem) hegemonního řádu muže, jenž takto delimituje, ustavuje a zajišťuje své teritorium kulturně privilegovaných instancí rozumu, veřejného prostoru a působení, odtělesnosti, de-subjektivizace, svrchnosti atd.

Stejně tak problematicky se v českém prostředí jeví nereflektované ztotožňování „ženskosti“ a tělesnosti, sexuality, případně emocionality, jež se nezamýšlí nad otázkami, že samy kategorie jako ženskost, tělesnost a sexualita jsou zaprvé z jedné strany podrobovány silné společenské a kulturní strukturaci a jsou vpsled přístupné právě jen ve formách zprostředkovaných v určitém řádu diskurzu. Z druhé strany nereflektují, že tyto kategorie byly ve feminismu, ať už v rámci poetiky *écriture féminine* (Cixous 1994, Irigaray 1985) či v současné době v rámci tzv. *material* či *affective turn* (obratu k problematice tělesnosti a emocí, srov. např. Colebrook 2000, Ahmed 2004 ad.) promyšleny jako sféry potenciální radikální jinakosti a subverze, nesubsumovatelné pod diskurzivní pravidelnosti.

Poměrně často se také v českých literárněvědných genderových diskurzech neproblematicky hovoří o „ženském psaní“ atp., aniž bychom

se zásadněji ptali, zda je možno toto spojení myslet na základě rozdílu pohlaví (autorů/ek), nebo genderové identity (např. texty psané mužskými či ženskými autory a autorkami, kteří/ré se neztotožňují s konvenčním patriarchálním nastavením genderového řádu), nebo na základě typu literárního rukopisu, určité textové, stylové praxe atp.

Reflexe, že zkušenost není nijak samozřejmě dostupným materiálem, ale je sama kulturně mediována, respektive utvářena, je již delší dobu sdíleným, a zároveň stále znovu promyšleným předpokladem genderových studií (Scott 1992). Problém čisté, nelomené „zkušenosti“ je rozhodně problém netriviální, a právě proto by s ním mělo být zacházeno nanejvýš obezřetně a reflektovaně. Namísto je vždy si v této souvislosti klást otázky tohoto typu: ve jménu čí zkušenosti mluvíme, koho tím reprezentujeme, jaký stupeň samozřejmosti a autonomie lze této zkušenosti přiznat, v jakých podmínkách (historických, sociálních, diskurzivních, epistemických, kulturních) se tato zkušenost konstituovala atp. Z toho hlediska by i pro český kontext byla vítaná zvýšená vůle k elementárnímu tázání se po tom, co přesně vůbec mohou pojmy jako „ženská zkušenost“ či „ženské psaní“ znamenat a do jaké míry je zaručena jejich „autenticita“, v jakých rámcích se ustavují, zda nemohou být navzdory tomu, že jejich předpokládaným nositelem je ženský subjekt, kódovány a prožívány podle převažujících maskulinních, patriarchálních parametrů naší kultury atp.

Každopádně ale nutno říci, že feministické literárněvědné myšlení bylo vnášeno do českého prostředí již od samého počátku devadesátých let, například prostřednictvím článků a rozhovorů Evy Kalivodové v časopise *Iniciály* (1992) či prostřednictvím článků Jiřiny Šmejkalové v *Tvaru* (1991), které zprostředkovaly prvotní představu vývoje feministického myšlení až k postmoderně. Projděme však různé formy a stadia feministického literárněvědného myšlení postupně a zastavme se stručně u toho, jaké nacházejí tyto typy myšlení odezvy a projevy v českém kontextu.

Čtení kánonu proti srsti: kritiky reprezentace

Jedna z prvních, paradigmatických prací feminismu, kniha Kate Millettové *Sexual Politics* (1970) podává kritiku sexistických, skopofilních a reifikujících modů reprezentace u autorů jako David Herbert Lawrence, Henry Miller či Norman Mailer, a to v opozici k textům Jeana Geneta, transgresivním v mnoha směrech, nikoli jen ve smyslu genderovém,

ale také literárním a společenském (srov. zde Sartrovo obsáhlé pojednání *Svatý Genet*, 1952). Na limity tohoto titulu Kate Millettové je dnes, kdy se na textovou politiku reprezentace dívá feministická teorie dosti odstíněněji, samozřejmě potřeba pohlížet v kontextu jeho vzniku (ale rozhodně nelze směřovat kritiku reprezentací s kritikou zobrazování sexuality vůbec; ostatně reprezentace sexuality je ve feministicky orientované literatuře více než barvitá, jak ukazují třeba texty Elfriede Jelinekové, pro-feministické interpretace textů markýze de Sade např. u Angely Carterové či Jane Gallopové, čtení Bataille, Paulin Réageové a Catherine Robbe-Grilletové u Susan Sontagové a ostatně beletristické texty Kate Millettové samotné). Přesto tato práce zásadním způsobem otevřela pole pro čtení určitých modalit reprezentací, které zůstávaly doposud většinou literární kritikou bez povšimnutí tvořice její slepé skvrny.

Takovýto typ kritického i rozhojňujícího přezkoumávání literárního kánonu z genderové perspektivy je svým způsobem dobře zastoupen v oblasti medievalistické a oblasti dějin novověku a 19. století. Z prací medievalistických lze jmenovat například práce Alfreda Thomase (2005 [1998]) nabízející genderové interpretace sahající od textů kroniky Kosmovy či tak řečeného Dalimila po *Tkadlečka*. Výrazně protikanonickým diskurzem (přirozeně nejen co do roviny feminismu) se vyznačují i práce Roberta Pynsenta, jež provádějí důslednou archeologii jmen ženských autorek dnes literární historií vesměs zapomenutých. U studie o ženských autorkách v publikaci *A History of Central European Women's Writing* (Pynsent 2001) či u stati o autorkách z let 1945–1948, přetištěné v českém překladu ve výboru *Ďáblové, ženy a národ* (2008), se ovšem naskytá otázka, jak dalece převrství obraz kánonu jména jako Františka Pecháčková, Zdeňka Kvizová-Poděbradská, Lila Bubelová ad. Z prací věnovaných materiálu 19. století lze zmínit například kratší studii Terezy Kynčlové (2007) o patriarchálních presupozicích poetiky a fobicky oidipálních rozměrech autorského subjektu v Erbenově *Kytici* (zde může studie navázat již na známá zkoumání Jirátova).

Z hlediska látky století 20. lze zmínit z feministických pozic vednou a vysoce polemicky zahrocenou interpretaci Čapkovy dramatu *Matka*. (Interpretaci ostatně nepřiliš vzdálenou „pynsentovskému“ étosu neuctivého čtení kanonických děl.) Tato podnětná stať Jany Juráňové (1994) poukazuje nejen na konvenční rozvržení genderovaných topoi a atributů v daném dramatu, ale zejména na redukci mateřství do zcela služebné funkce převodní páky maskulinních velkých narativů (o dosti problematickém statusu ženských postav v Čapkově zejm. ra-

nější dramatičce psala ostatně již Pavla Buzková, jak připomíná Libuše Heczková, 2009). Na druhé straně lze poukázat na afirmativní interpretace Zdeňky Kalnické (2005), která zejména v souvislosti s motivikou a metaforikou moře, ženy, tajemství, dění a života interpretuje povídkovou tvorbu bratří Čapků (v těsné souvislosti s pragmatickou filozofií).

Dalšími kvalitními ukázkami kritického feministického čtení je například práce Libory Oates-Indruchové *Discourses of Gender* (2002), jež analyzuje moderní literaturu, v tomto případě texty spíše nekanonické, které však mají o to větší čtenářský dosah a společenský kapitál vzhledem ke své vysoké čtenosti. Zásadní je také kapitola z knihy Bronislavy Volkové *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature* (1997) kriticky a proti srsti čtoucí texty kanonických mužských autorů; zde by bylo snad jen možno dodat, že čtení některých Kunderových próz by tu mohlo být maličko odstíněnější – opomíjí se zde třeba práce Johna O'Briena (1995), kterou by bylo možno použít – přesvědčivost argumentace by to ještě prohloubilo. Z hlediska kritického čtení reprezentací ženských identit u mužských autorů lze též jmenovat inspirativní, analyticky zaměřenou studii Roberta Pynsenta (2004b) o Hrabalově trilogii *Svatby v domě* a poněkud méně kriticky pojatou studii Jana Schneidera (1992).

Gynokritika: literature of their own

Jednou z nejvýraznějších postav feministické literární vědy je Elaine Showalterová (1998). Z dnešního hlediska je této již kanonické autorce sice někdy vytýkána absence důrazu na interseksionalitu (tj. na představu genderu jako konglomerátu různých diskurzivních a mocenských faktorů, nikoli jen jednoho předem daného parametru), problému této multidimenzionality genderové identity se ale Showalterová později věnovala v práci *A Feminist Criticism in the Wilderness* (1981). Další výtka vůči Showalterové směřuje pak mnohdy k tomu, že s genderovou identitou zachází jako s něčím, co je neproblematicky předem dáno a co pouze funguje jako kauzální faktor, ačkoli je právě toto samo spíše výsledkem procesů kulturního vyjednávání, do nějž patří celé spektrum jevů jako právě pozice v kulturním kánonu, společenské konfiguraci atp. Pro genderová bádání si však podržuje užitečnou platnost její lišení základních kategorií možných typů ženské tvorby i recepce: *female, feminine, feminist*, kde výraz *feminine* označuje

takovou ženskou genderovou identitu a politiku, jež se realizuje skrze hledání a akumulaci kapitálu v rámci maskulinně nastaveného řádu, k němuž se připojuje a aktivně se mu podrobuje; *feministická* pozice se soustředí na kritické čtení mužských autorů, kritiku reduktivních a stereotypních reprezentací žen atp.; a konečně *pozice female* (s níž se pojí právě gynokritika) se věnuje samotnému hledání vlastní ženské autonomie, již bez oněch omezujících (afirmativních či polemických) referencí k dominantnímu maskulinnímu řádu. Jakkoli se tedy feministické kritické čtení kánonu ukázalo jako produktivní, skrze koncept gynokritiky Elaine Showalterová poukázala na to, že nestačí pouze sledovat, jak stereotypně či reduktivně je zobrazován ženský subjekt v prózách mužů. To totiž poskytuje pouze informaci o maskulinních modalitách reprezentace, avšak neříká nic o autonomním ženském hlase, rukopisu, možnostech sebezakoušení a sebevyjádření. Podle Showalterové je tedy potřeba hledat prostory vlastní autonomie, naslouchat také textům ženských autorek. (Práce Elaine Showalterové byly zčásti představeny v úryvcích Liborou Oates-Indruchovou v časopise *Aspekt* i ve výběrech z klíčových textů feminismu.)

Z hlediska gynokritiky coby hledání či znovuoobjevování ženské kulturní autonomie i z hlediska archeologie a genealogie ženských literárních osobností a děl pak platí, že lépe je doposud postaráno o literaturu 19. století (jíž se ve svých studiích věnovaly L. Heczková, E. Kalivodová, H. Šmahelová, I. Wutsdorffová ad.). Byly to zejména texty Boženy Němcové, a to jak *Babička*, tak paradigmatická črta „Čtyry doby“, jež si vysloužily nejvíce pozornosti historiků a historiček (Šmahelová 2002, Kalnická 2003, Wutsdorff 2006).

Asi nejlepším a co do rozsahu a hloubky zpracování v českém kontextu ojedinělým příkladem promýšlení literárních dějin v duchu gynokritiky E. Showalterové je rozsáhlá práce Libuše Heczkové *Příšící Minervy* (2009), která předkládá neobyčejně bohatý, široký a plastický obraz vývoje ideových zdrojů, fascinujících pluralit dnes zhusta přehlížených či neviděných výdobytků kulturního a feministického myšlení 19. století (práce mj. mapuje mnohé dobové recepce Johna Stuartha Milla, Ellen Keyové, Laury Marholmové, Friedricha Nietzscheho či Otto Weininger). Důkladně představena je tak plejáda jmen, od těch kanonických, po ta nezaslouženě méně známá (např. Pavly Maternové, Zdenky Háskové, Marie Štechové, Žofie Pohorecké, Vladimíry Jedličkové alias Eduarda Klase, Anny Pammrové či Pavly Buzkové a mnoha dalších). Heczková ale v žádném případě nepřivírá oči před potenciálními kontraproduktivními, ambivalentními či problematickými dimen-

zemi feministického angažmá či jeho exploatace u jednotlivých autorek, jak to ukazuje například její čtení veřejných i kulturních aktivit autorky a senátorky Boženy Vikové-Kunětické – např. ve stati z velmi kvalitního sborníku *V bludném kruhu mateřství* (Heczková 2006), v níž navazuje na obdobně kritickou stať Roberta Pynsenta otištěnou v časopise *Slovo a smysl* (Pynsent 2004a). Heczková tak na jedné straně vyzdvihuje zásadní a pozitivní vliv kritika Artuše Drtila, na straně druhé vidí vliv mužských postav typu T. G. Masaryka a F. X. Šaldy coby komplexní, stejně jako ambivalentní – srov. Šaldovu představu ženské mateřstiny jako projektivní přivlastnění toho, co si kritik představuje, že ženská identita obnáší či by obnášet měla (k tomu blíže Pachmanová 2006, méně kriticky Filipowicz 2007).

Mezi tuto afirmativní archeologii a doplňování kánonu lze v souvislosti s látkou 19. století řadit také stati o díle Milady Součkové z pera Kristiána Sudy, Karla Miloty, Daniely Hodrové, Lenky Jungmannové, Vladimíra Papouška ad., zde ovšem bez potřeby – jistě nikterak nevyhnutelné – číst prózy Součkové v nějakém nutně feministickém klíči.

Strategie promlouvání u „velkých“ ženských autorek (Gilbertová, Gubarová)

Oproti kritickému čtení kánonu či znovuobjevování zasutých jmen literárních dějin se Sandra Gilbertová a Susan Gubarová (1984) rozhodly zkoumat především strategie, jimiž do svých děl vpravovaly feministickou promluvu a kritiku autorky doposud tradičně uznávané, u nichž však feministická dimenze tvorby zůstávala neviděna. Přirozeně přitom bylo potřeba hledat tento feministický hlas pod konceptuálními a diskurzivními nánosy maskulinní tradice, která se symptomaticky rozvrhovala v logice buď/anebo, zobrazujíc zjednodušující typy ženskosti buď v podobě ženy mytizované, archetypizované, idealizované (*angel in the house*), anebo naopak zatracované, demonizované (oba typy lze v českém kontextu pozorovat u autorů jako Milan Kundera či Josef Škvorecký).

V českém prostředí může být příkladem nového čtení známých, kánonických autorek kniha Marcina Filipowicze *Roditelky národů* (2007), práce velmi podnětná zvoleným materiálem i svým přístupem. Autor zde velmi produktivně využívá instrumentáře feministických teorií, mj. například děl Luce Irigarayové a jejího specifického pojetí mimetické či lépe řečeno „spekulární“ logiky mužské subjektivity. Výmluvné pro

kulturní situaci českého feminismu 19. století je, že při svém (nesporně sofistikovaném) znovu-čtení vybraných českých kanonických autorek 19. století nepotřebuje Filipowicz (na rozdíl od britského kontextu sledovaného Gilbertovou a Gubarovou) vždy nutně tak zásadním způsobem aktivovat složitý aparát pro popsání komplikovaných procesů zdánlivého potlačení, ve skutečnosti spíše strategického palimpsestového ukrytí feministické agendy, neboť feministická dimenze je u autorek jako Božena Němcová, Karolina Světlá či Teréza Nováková jednoduše integrální a nijak výrazně zpochybňovanou součástí jejich odkazu.

Do tohoto typu inspirativního, afirmativního feministického znovu-čtení klasických děl lze zařadit i to, jak čte Joanna Królaková (2006) Otčenáškův román *Občan Brych* z hlediska jeho nesamozřejmého utváření ženských hrdinek, jakkoli i zde je jednotlivým rámcem sféry aktivit a psychologického vývoje ženských postav rámeček vposled patriarchální, jak Królaková upozorňuje.

Nelze opominout, že přístupy tematické kritiky a kritiky reprezentací a kánonu i přístupy gynokritické a archeologické jsou poměrně hojně zastoupeny ve (zčásti) bilingvních časopisech *Slovo a smysl* a *Jedním okem*. V prvním z nich viz například stati Libuše Heczkové (2004) či Michala Topora (2005) o autorkách přelomu století, např. Luise Zikové, medailony Marie Fantové, Albíny Dratvové ad., tamtéž stať Eleny Sokolové (2005) o literární polemice Vaculík–Procházková; v časopise *Jedním okem* pak například pozorné, kritické, ale pečlivě odstíněné a inspirativní studie dvou autobiografických děl spjatých vězeňskou tematikou, Havlových *Dopisů Olze* (z pera Heleny Sedláčkové-Gibbs, 2002) a románu Evy Kantůrkové *Přítelkyně z domu smutku* (studie Tiiny A. Kirssové, 1998).

Mnohohlasí, pluralita pozic

Pro feministickou kritiku je pak zcela zásadní, že svou kritiku dnes vede nikoli jen z pozic obeznámených s psychoanalýzou, marxismem, kritikou archetypální kritiky a kritikou kánonu, ale i s pozicemi (post)strukturalistickými (Barbara Johnsonová), hermeneutickými (Herta Nagl Docekalová), naratologickými (Mieke Balová, Susan Lanserová), které právě zvyšují senzitivitu k problémům rozumění a neredukovatelnosti literárního tvaru (Toril Moiová). Tak se od osmdesátých let feministické myšlení zařazuje do hlavního proudu literární vědy, k čemuž výraz-

ně přispěly mj. například práce autorek jako Alice Jardineová, Elizabeth Meeseová, Jacquelin Roseová, Gayatri Chakravorty Spivaková, Judith Butlerová ad., silně těžící z poststrukturalismu a dekonstrukce a vnášející do anglosaského prostředí tradici francouzského teoretického uvažování (Michel Foucault, Jacques Derrida ad.) a díla myslitelů jako Hélène Cixousové, Luce Irigarayové, Julie Kristevy (které pojí dohromady stejně aspektů, jako je od sebe zásadně odděluje). Z hlediska vstřebání této tradice lze jako dobrý příklad v českém kontextu jmenovat svou úrovní i tematickým záběrem vynikající sborník *Ponořena do Léthé* (Kalivodová – Knotková 2003) věnovaný velmi ambivalentním metaforizacím ženy, tedy problematice, jíž Zdeňka Kalnická, jedna z přispěvatelek sborníku, věnovala z feministických pozic několik monografií (Kalnická 2005, 2007). Texty v této publikaci zastoupené (zejm. Petříček, Heczková, Kalivodová, Jungmannová) se tak pohybují od poloh recepčních, strukturálních právě po polohy dekonstruktivní. Podrobnější pojednání francouzských teoretiček feminismu, psychoanalýzy či poststrukturalismu podává kniha Pavla Barši *Panství člověka, touha ženy* (2002). Z postmoderních a postfeministických východisek pak čerpá rozsáhlé feministické uvažování Mirka Vodrážky. O polemické zhodnocení inherentně problematického i kontraintuitivního konceptu „ženského psaní“ (jež lze svým způsobem stavět do opozice k pojmu „ženská zkušenost“) jsem se pokusil v práci *Psaní vně logocentrismu* (Matonoha 2009). Argumentuji zde, že koncept „ženského psaní“ se tváří v tvář hegemonní logocentrické povaze naší kultury ocitá v aporetické situaci: snaží se vymanit z logocentrické struktury, jež je stejně omezující, jako zakládající. Na tento paradoxní stav „ženské psaní“ reaguje nikoli únikem z jazyka, ale naopak strategicky inscenovanou textovou praxí selhání, zdvojení a odkladu významu. Tyto textové trhliny a linie úniku se pokouším sledovat v rukopisu Milady Součkové, Věry Linhartové, Sylvie Richterové, Daniely Hodrové a Bohumila Hrabala.

V oblasti queer a GLBTI studies na poli anglistického či historio-
grafického existují práce Kateřiny Kolářové či Věry Sokolové, na poli
bohemistického pak studie Roara Lishaugena věnované zejména Jiřímu
Karáskovi (Lishaugen 2003, 2006). Rozsáhlé stati Václava Jamka
a Martina C. Putny k této problematice jsou zajímavé svým záběrem,
poněkud problematická je zde však absence jakéhokoli teoretického
aparátu, tak komplexně rozváděného v myšlení autorů a autorek
jako Adrienne Richové, Eve Sedgwick Kosofskyová, Judith/Jack Hal-
berstam, Judith Butlerová, Jonathan Dollimore ad. V jistém smyslu

obdobnou výtku jistě absence konceptuálního genderového aparátu by bylo lze adresovat pracím Lubomíra Machaly, jež však na druhou stranu velmi pečlivě a důkladně mapují tvorbu ženských autorek druhé půle 20. století (zejm. od osmdesátých let dále).

Významnou oblastí, odhalující, že nejen ženská identita, ale i identita mužská je produktem genderového konstituování, jsou studia maskulinity či maskulinit a dalších společenských genderovaných rolí, například mateřství a otcovství. Nemalá část knihy Marcina Filipowicze *Roditelky národů* a před ní celý jeden sborník *V bludném kruhu mateřství* (Hanáková – Kalivodová – Heczková 2006), speciálně věnovaný mateřství, ukazuje tuto oblast jako velmi komplexní a zvrstvený prostor plný paradoxů, stereotypů, pastí, topoi exploatace i empowermentu a subverzivní, radikální alterity. Perspektivu genderu a studií maskulinit využívá také sborník *Od patriarchy k tatínkovi*, redigovaný Marcinem Filipowiczem, Joannou Królakovou a Alenou Zachovou (2008), na pomezí genderových a areálových studií a studií maskulinit se pohybuje kniha Marcina Filipowicze a Aleny Zachové *Rod v memoárech. Případ Hradec Králové* (2009).

V současném feministickém myšlení jsou vlivné i psychoanalytické (zejm. freudovské, lacanovské) inspirace (Joan J. Mitchellová, Kaja Silvermanová, Elizabeth Groszová ad.), vybrané myslitelky psychoanalýzy dobře představuje již zmiňovaná kniha Pavla Barši *Panství člověka a touha ženy*. Z hlediska teoretického i literárně interpretačního lze jmenovat práce Josefa Fulky, například jeho studii o Havlíčkově *Heli-madoe* (Fulka 2009), v níž při svěžím a detailním čtení využívá nástroje psychoanalýzy k poodhalení sofistikovosti, ambivalencí v narativní prezentaci raných hlubinných traumat v Havlíčkově románu (zde by v souvislosti s tematickým komplexem žena, nemoc, touha bylo možno tyto pozoruhodné interpretace rozhojnit ještě např. o přístupy Susan Sontagové či Sanderse Gilmana).

Současná scéna feministických teorií kultury je vysoce diverzifikovaná a pluralitní, zahrnující nejrůznější pozice, od deleuzovsky inspirovaného posthumanistického feminismu, post-postmoderních obrátů tzv. *affective a material turn* (Rosi Braidottiová, Claire Colebrooková, Sara Ahmedová ad.), po re-evaluaci feminismu difference, stejně jako obraty k etice a návraty k „staronovým“ pramenům (Hannah Arendtová, Simone de Beauvoirová). Tyto přístupy však zatím do českého kontextu příliš nevstoupily. Bohužel (a asi nepřekvapivě) zatím také chybí zastoupení feministické kritické teorie a marxismu (Sheila Rowbothamová, Mary Eagletonová, Michéle Barrettová, Chantal Mouffeová).

Envoi. Závěrem úvodu

Určitá polarizace zkoumání žen (autorek, postav) oproti zkoumání hlouběji kulturně uložených mechanismů genderu, jak bylo naznačeno v úvodních poznámkách této stati, se projevuje do jisté míry i v předkládaném sborníku, kde spolu komplementárně soužijí příspěvky zabývající se spíše biografickými aspekty či prostě metatextovými názory na „ženskou otázku“ s takovými studiemi, jež upozorňují na potřebu komplexnějšího a promyšlenějšího konceptuálního aparátu, který by umožnil artikulovat genderovanost identit subtilnějším způsobem než jen z hlediska apriorních představ o tom, co je to „ženské“, „mužské“ atp. Uvažování nad teoretickými možnostmi se ukazuje potřebné právě proto, aby bylo možné nahlédnout nesamozřejmost, vnitřní komplikovanost a mnohdy silnou kontradiktoričnost pojmů jako „ženský jazyk“, „mateřská povinnost“, „maskulinní reprezentace či diskurz“, „patriarchální řád“ atp., tedy sousloví, jež jsme leckdy v pokusech používat poněkud přímočaře, neproblematicky a nereflektovaně.

Neuralgičnost genderové problematiky se tak ukazuje ve výměně názorů, která mezi příspěvky této knihy implicitně probíhá (a která proběhla mezi účastnicemi a účastníky explicitně). Předmětem této tiché výměny se tak stala témata jako potenciálně problematické užívání pojmu „žena“ v jednotném, homogenizujícím smyslu (k němuž zčásti svádí jungiánský archetypální přístup; oproti němu stojí feministická kritika poukazující na množství vnitřně rozrůzněných ženských identit), stejně jako implicitní genderová (hetero)normativita a nereflektované i esencialistické pozice – problém „přirozených rolí“, „mateřského údělu“, implicitní a nedeklarované předporozumění tomu, co konstituuje genderové „defekty“ (!) atp.

Ve světové literární teorii je již běžné, že „mainstream“ čte feministický „okraj“, jenž se do mainstreamu ostatně mezitím plně integroval (srov. přehledové, v češtině také dostupné příručky typu Culler 2002, Iser 2009, Newton 2008, Nünning 2006 aj.). V českém prostředí tomu na první pohled zatím sice tak docela není, avšak zřetelným paradoxem či pragmatickým rozporem této mé stati je, že ačkoli měla ve svém původním podtitulu slova „Bílá místa a nízká rozlišení“, nakonec i při jen zcela povrchním popisu terénu českých genderových literárněvědných prací se ve svém původním, nekráceném znění roztáhla do takřka čtyřnásobku zamýšlené konferenční délky. Zdá se tedy, že přes některé zde vznesené výtky je české literárněvědné myšlení o genderu v poměrně dobré kondici. Kam a v jakých vzorech se do již poměrně pestrého

tkaniva českých genderových literárněvědných prací vetkne stávající kniha, je otázka, na niž si jistě odpoví každý rád sám za sebe.

Literatura

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)

BUTLER, Judith

1990 *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity* (New York: Routledge)

1993 *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge)

CIXOUS, Hélène

1994 „Sorties“, in Hélène Cixous, Catherine Clément: *The Newly Born Woman*, přel. Betsy Wing (Manchester: Manchester University Press), s. 63–134 [1975]

COLEBROOK, Claire

2000 „From Radical Representations to Corporeal Becomings: The Feminist Philosophy of Lloyd, Grosz, and Gatens“, *Hypatia* 15, č. 2, s. 76–93

CULLER, Jonathan

2002 *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš (Brno: Host) [1997]

FILIPOWICZ, Marcin

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

FILIPOWICZ, Marcin – KRÓLAK, Joanna – ZACHOVÁ, Alena (eds.)

2008 *Od patriarchy k tatínkovi. Žápadoslovanské modely otcovství* (Hradec Králové: Gaudeamus)

FULKA, Josef

2009 „Žena, nemoc, touha: poznámka k Helimadoc“, in Josef Fulka, Jaroslav Novotný (eds.): *Fascinace neviditelností* (Praha: Togga), s. 97–126

GILBERT, Sandra M. – GUBAR, Susan

1984 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press)

HANÁKOVÁ, Petra – HECZKOVÁ, Libuše – KALIVODOVÁ, Eva (eds.)

2006 *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství)

HECZKOVÁ, Libuše

2004 „Mimo svět a několik dalších poznámek“, *Slovo a smysl* 1, č. 1, s. 268–272

2006 „Cesta světla? Matriarchát Boženy Vikové-Kunětické“, in Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.): *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 38–49

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

HECZKOVÁ, Libuše (ed.)

2007 *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií* (Praha: Ermat/FHS UK)

IRIGARAY, Luce

1985 *Speculum of the Other Woman*, přel. Gillian C. Gill (Ithaca/New York: Cornell University Press) [1975]

ISER, Wolfgang

2009 *Jak se dělá teorie*, přel. Petr Onufer (Praha: Karolinum) [2006]

JURÁŇOVÁ, Jana

1994 „Čapkova Matka ako nepovinné čítanie a školský príklad zároveň“, *Aspekt*, č. 1, s. 79–82

KALIVODOVÁ, Eva – KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka (eds.)

2003 *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000–2001* (Praha: FF UK)

KALNICKÁ, Zdeňka

2003 „Božena Němcová archetypálně feministicky: Obrazy vody ve Čtyřech dobách“, *Česká literatura* 51, č. 1, s. 67–75

2005 *Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus* (Olomouc: Votobia)

2007 *Archetyp vody a ženy* (Brno: Emitos)

KIRSS, Tiina A.

1998 „Přítelkyně z domu smutku Evy Kantůrkové. Genderová mapa vězení“, *Jedním okem – One Eye Open. Historické proměny v perspektivách rodu* 1998, s. 109–121

KRISTEVA, Julia

2004 „Sémiotično a symbolično“, in eadem: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přel. Josef Fulka (Praha: One Woman Press), s. 15–125 [1974]

KRÓLAK, Joanna

2006 „Žena v české literatuře socialistického realismu“, in Jiří K. Nebeský, Libor Pavera (eds.): *Žena v české a slovenské literatuře* (Opava: Slezská univerzita), s. 111–121

KYNČLOVÁ, Tereza

2007 „Analýza genderových vztahů v Erbenově Kytici“, in Blanka Knotková-Čapková (ed.): *Ročenka katedry genderových studií FHS UK* (Praha: FHS UK), s. 293–309

LABYRINT ŽENSKÉHO LITERÁRNÍHO SVĚTA

2007 *Labyrint ženského literárního světa. Sborník z konference pořádané Literární akademii 15.–16. února 2007* (Praha: Literární akademie)

LISHAUGEN, Roar

2003 „Ta pravá, ta naše literatura.‘ Jiří Karásek ze Lvovic jako zakladatel české homosexuální literatury“, *Souvislosti* 14, č. 4, s. 56–69

2006 „Za humny společenské konvence. Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic ve světle queer“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 1. Otázky českého kánonu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 372–380

MATONOHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text* (Praha: Academia)

MILLETT, Kate

1970 *Sexual politics* (Garden City/NewYork: Doubleday)

MOLDANOVÁ, Dobrava (ed.)

1996 *Žena – jazyk – literatura. Sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996* (Ústí nad Labem: PF UJEP)

NAGL DOCEKAL, Herta

2007 *Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektivy*, přel. Hana Havelková (Praha: Sociologické nakladatelství)

NEBESKÝ, Jiří K. – PAVERA, Libor (eds.)

2006 *Žena v české a slovenské literatuře* (Opava: Slezská univerzita)

NEWTON, Kenneth M.

2008 *Jak interpretovat text*, přel. Milan Orálek (Olomouc: Periplum) [1990]

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*, eds. českého vydání Jiří Trávniček, Jiří Holý (Brno: Host) [2001]

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora

2002 *Discourses of Gender in pre- and post- 1989 Czech Culture* (Pardubice: Univerzita Pardubice)

O'BRIEN, John

1995 *Milan Kundera & feminism. Dangerous intersections* (New York: St. Martin's Press)

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. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 116–130

PYNSENT, Robert

2001 „Czech Women Writers, 1890s–1948“, in Cecilia Hawkesworth (ed.): *History of Central European Women's Writing* (London: Palgrave Publishers), s. 126–149

2004a „Neplodní ‚Staří mládenci‘ jako výplod feministické ideologie Boženy Vikové Kunětické“, *Slovo a smysl* 1, č. 1, s. 66–88

2004b „Hrabal's Autobiographical Trilogy“, in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal (1914–1997). Papers from a Symposium* (London: University College London/School of Slavonic and East European Studies), s. 97–104

2008 *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*, přel. Jan Pospíšil (Praha: Karolinum)

SCOTT, Joan

1992 „Experience“, in Judith Butler, Joan Scott: *Feminists Theorize the Political* (New York: Routledge), s. 22–40

SEDLÁČKOVÁ-GIBBS, Helena

2002 „Dluhy Olze. Psaní, identita a gender v dopisech Václava Havla z vězení“, *Jedním okem – One Eye Open. Historické proměny v perspektivách rodu*, 2002, č. 2, s. 98–108

SHOWALTER, Elaine

1981 „Feminist Criticism in the Wilderness“, *Critical Inquiry* 8, č. 2, s. 179–205
1998 „Pokus o feministickou poetiku“, přel. Libora Oates-Indruchová, in eadem (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 209–234 [1979]

SCHNEIDER, Jan

1992 „Bohumil Hrabal. Svatby v domě, Vita nuova, Proluky“, in Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský (eds.): *Slovník českého románu 1945–1991* (Ostrava: Sfinga), s. 73–75 [1986]

SOKOL, Elena

2005 „Vaculík & Procházková. Czech sexual poetics or polemics?“, *Slovo a smysl* 2, č. 3, s. 197–210

ŠMAHELOVÁ, Hana

2002 „Čtyři doby‘ tří žen“, *Literární archiv* 34. Božena Němcová. K 140. výročí úmrtí, s. 27–33

THOMAS, Alfred

2005 *Čechy královny Anny. Česká literatura a společnost v letech 1310–1420*, přel. Gabriel Gössel (Brno: Host) [1998]

TOPOR, Michal

2005 „Cestou Luisy Zikové“, *Slovo a smysl* 2, č. 3, s. 177–196

VOLKOVÁ, Bronislava

1997 „Image of Women in Contemporary Czech Prose“, in eadem: *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature* (New York: Edwin Mellen Press), s. 69 až 88

WUTSDORFF, Irina

2006 „Místo Babičky ve vývoji české literatury z pohledu genderu“, in Karel Piorecký (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 37–46

Mapping out the discourses of Czech gender literary criticism

The paper aims to map out the state of art and the dynamics of discourses of Czech gender literary criticism and to provide a critical assessment of existing body of its work. While some blind spots and low resolutions can be detected namely in terms of its under-theorised conceptual apparatuses it works with, in sum, the paper finds the field of gender literary criticism as a reasonably developing area.

Keywords

gender studies, feminist literary criticism, discourses of Czech gender literary criticism, blind spots

Pražský palimpsest

Mýty o původu a textové svědectví ve středověké pověsti o Libuši

– Alfred Thomas –

V nejstarší dochované mytické zprávě o založení Prahy, v latinské legendě *Legenda Christiani* připisované mnichu Kristiánovi a většinou badatelů datované do pozdního 10. století (devadesátá léta 10. století), se říká, že čeští Slované (Sclavi Boemi) byli sužováni morem, což je před založením města Prahy přimělo hledat radu a pomoc u věštkyně nebo prorokyně (phitonissa). V pozdějších podobách legendy tato anonymní prorokyně dostala jméno Libuše; po smrti Libuše vedly její následovnice válku proti jejímu manželovi, Přemyslu Oráči a jeho mužům, než podlehly potupné porážce a násilné smrti.

Ve své diskusi o tomto zakládacím mýtu Patrick Geary vyjadřuje názor, že „tyto legendy o ženách na počátku vytvářejí pentimento, přemalovanou, ale stále matně rozeznatelnou vzpomínku na období matriarchátu“ (Geary 2006: 8). V této stati budu rozvíjet spíše textovou metaforu palimpsestu než malířský obraz onoho pentimenta – budu zkoumat neustálé přepracovávání legendy o založení Prahy od pozdního 10. do raného 14. století. Více se zabývám zkoumáním toho, jak středověcí spisovatelé reagovali na mýtus o původu, ve kterém hraje hlavní roli žena, než abych si kladl otázku, zda na prahu dějin skutečně bylo období matriarchátu.

Ve většině klasických a středověkých legend o založení, jako byla Vergiliova *Aeneida* a *Historia Regum Britanniae* (*Dějiny králů Británie*, 1135) Geoffreyho z Monmouthu, je bájným zakladatelem města nebo státu mužský hrdina. Skutečnost, že mytickou zakladatelkou Prahy je žena, komplikuje způsob, jakým středověcí spisovatelé na legendu reagují. Na jednu stranu musí Libuši přiznat nadřazenost jako matriarše, která prorokuje městu vzestup; na stranu druhou je tato autorita jasně v konfliktu se standardním středověkým mizogynním vnímáním žen jako vůči mužům méněcenných. Důsledkem toho jsou zpracování legendy o založení Prahy z období vrcholného a pozdního středověku charakteristická značnou rozporuplností vůči Libuši a jejím následovnícím. Tím, že současně potvrzují a popírají nadřazenost žen při zakládání Prahy a v počátcích českého národa, připomínají různé podoby legendy palimpsest, ve kterém se autoři usilovně snaží zahladit „vzpomínku“ na matriarchální nadřazenost v zájmu patriarchátu, zatímco částečně onu vzpomínku uchovávají v zájmu prosazení svého vlastního (etnického) původu.

Budu dokazovat, že pověst o založení Prahy vyvolala zásadní otázky o nadřazenosti a autoritě textu v době, kdy se psané zdroje považovaly za ústřední z hlediska své legitimizační role svrchovanosti aristokratických rodin a královských dynastií. Právě představa ženy prorokující založení města, které se později stane centrem knížecí a královské moci, působila nesmírné potíže spisovatelům, kteří měli zájem legitimizovat svrchovanost českých knížat. Je tomu tak i v případě latinského kronikáře Kosmy ze 12. století a české šlechty v případě anonymního autora takzvané *Dalimilovy kroniky* (cca 1314), nejstaršího záznamu českých dějin psaného v češtině.

Od Kristiána ke Kosmovi

Ve svém stručném záznamu o založení Prahy mnich Kristián uvádí, že dříve než je tragický mor donutil založit město, žili čeští Slované v lese svobodní jako kůň bez uzdy, žili bez panovníka, který by nad nimi vládl. Tento přechod z lesa do města vyvrcholil ustanovením oráče jménem Přemysl panovníkem:

Ale Slované čeští, usazení pod samým Arkturem a oddaní uctívání model, žili jako kůň neovládaný uzdou, bez zákona, bez knížete nebo vládce a bez města, potulující se roztroušeně jako nerozumná zvířata, toliko širý kraj

obývali. Konečně když byli postiženi zhoubným morem, obrátili se, jak pověst vypravuje, k nějaké hadačce se žádostí o dobrou radu a o věštecký výrok. A když jej obdrželi, založili hrad a dali mu jméno Praha. Potom nalezše nějakého velmi prozíravého a důmyslného muže, jenž se jenom orbou zabýval, jménem Přemysla, ustanovili si ho podle výroku hadaččina knížetem nebo vladařem, davše mu za manželku svrchu řečenou pannu hadačku.
(Ludvíkovský 1978: 16–19)¹

V Kristiánově lakonickém popisu založení Prahy je několik detailů, které se od pozdějších verzí liší. Zaprvé, prorokyně je bezejmenná; zadruhé, blahobyt kmene je jakýmsi mystickým způsobem spojen s jejími prorockými schopnostmi; a zatřetí, její angažovanost v zakládání města je nezávislá na vládě mužů, neboť zmínka o Přemyslu Oráčovi se objevuje později. V této značně zkrácené zprávě o prehistorii Čechů najdeme více zvláštních vynechávek a nevysvětlených mezer než souvislého vypravování. Jaké byly okolnosti toho moru, který ohrožoval kmenové společenství, a co to mělo společného s absencí feudálního vedení? Kdo byla ta prorokyně, na kterou se obrátili s prosbou o pomoc, a proč se ihned potom rozhodli založit město?

Toto jsou samozřejmě otázky, na které nemůžeme nikdy poskytnout uspokojivé odpovědi. Důležitější je skutečnost, že pozdější spisovatelé cítili potřebu na ně reagovat tím, že ve zděděném vyprávění vyplňovali ony citelné mezery a propůjčovali mu aspekt kompletního a souvislého záznamu. Tato naléhavá potřeba vyplnit mezery však vyžadovala vyprávěcí strategii složitější než pouhé spojování eliptických bodů; v některých případech si to vynutilo změnu, nebo dokonce obrácení pořadí sledu událostí. Například Kosmas Pražský ve své velmi vlivné kronice *Chronica Boemorum* (1125) uvádí, že jmenování vládce předcházelo založení Prahy, zatímco v Kristiánově dřívějším záznamu byla Praha založena předtím, než se Přemysl dostal k moci. Kosmas, děkan pražské kapituly a mluvčí vládnoucí dynastie, který psal více než o století později než Kristián, v době, kdy se Praha stala mocenskou základnou Přemyslovců, měl především zájem na tom, aby zdůraznil nadřazenost

1 „At vero Sclavi Boemi, ipso sub Arcturo positi, cultibus ydolatrie dediti, velut equus infrenis sine lege, sine ullo principe vel rectore vel urbe, uti bruta animalia sparsim vagantes, terram solam incolabant. Tandem pestilencie cladibus attriti, quandam phitonissam, ut fama fertur, adeunt, postulantes spiritum consilii responsunq[ue] divinacionis. Quo accepto civitatem statuunt, nomenq[ue] inponunt Pragam. Post hinc invento quodam sagacissimo atq[ue] prudentissimo viro, cui tantum agriculture officium erat, responsione phitonisse principem seu gubernatorem sibi statuunt, vocitatum cognomine Premizl, iuncta ei in matrimonio supramemorata phitonissa virgine.“

panovníků nad městem, kterému vládli (Wolverton 2001: 4–5). V jeho zprávě byla v sázce nutnost nejen ospravedlnit svrchovanost Přemyslovců tím, že vysleduje jejich původ až k bájnému zakladateli, ale také prokázat nadřazenost patriarchální moci nad mocí matriarchální.

Kosmas byl prvním spisovatelem, který dal Libuši jméno, biografii i předky v mužské linii; všechny prvky, které chyběly v Kristiánově strohém záznamu, ve kterém se před založením Prahy muži i ženy těšili v lese stejnému sociálnímu postavení. Libušini předkové v mužské linii začínají Čechem, eponymním praotcem Čechů, postavou analogickou Brutu Trojskému, právnuku Aenea v historii vzniku Británie Geoffreyho z Monmouthu. Čechův následovník byl Krok (Crocco), otec tří žen: Kazi, Tetky a Libuše. Tyto mužské předky si mohl Kosmas i vymyslet, stejně tak jako Geoffrey z Monmouthu opatřil Británii bájným zakladatelem v jinak nedoložené postavě Bruta.

V obou legendách o založení je důležitá ona potřeba prokázat *zakladatele* národa a jeho lidu. V případě Čech byly postavy Čecha a Kroka určeny nejen k tomu, aby vyplnily vnímanou mezeru v prehistorii Čechů, ale také aby posílily postavení Libuše tím, že jí poskytnou vlastní linii mužských předků. Pravděpodobnost, že byli tito předkové doplněni Kosmou, posiluje absence jakékoli takové linie původu v Kristiánově kronice. Kosmas pokračuje a vypráví o tom, jak Libušiny následovnice povstaly proti mužům a vedly válku mezi pohlavími. Toto ženské povstání končí porážkou žen a zničením jejich hradu. Ženy jsou znásilněny muži a provdány za ně, což je násilnický čin, který představuje přechod od matriarchálního mýtu k patriarchální historii: „A od toho času, po smrti kněžny Libuše, jsou naše ženy podřízeny autoritě mužů“ (Kosmas 1923: 14). Slovy Patricka Gearyho: „Libuše a amazonky nepatří k historii Českých zemí, ale k jejich prehistorii. Její smrt a jejich porážka jsou podmínky začátku historie“ (Geary 2006: 40).

A přesto, jak uvádí sám Geary, Kosmovo zacházení s Libuší jako s mýtem je podmíněné historickou úlohou, kterou hrály ve vrcholném středověku jisté vlivné ženy. V tomto smyslu je onen zjevně hladký a souvislý přechod od matriarchálního mýtu k patriarchální historii komplikován napětím mezi historickými a mytickými prvky ve skutečném zpracování pověsti. Na rozdíl od pozdějšího středověku, ženy vrcholného středověku mohly uplatňovat moc a občas vládly státům, jak dokládá příklad hraběnky Matildy Toskánské (cca 1046–1115). Jak Geary podotýká, pověst Matildy jako ženy prozíravé a smířlivé, jak dosvědčuje její role v boji o investituru, poskytla Kosmovi skuteč-

nou analogii pro roli Libuše jakožto moudré poradkyně. Jako oddaná stoupenkyně papeže Řehoře VII. v boji o investituru mohla Matilda českému duchovnímu sloužit jako příkladná postava. Na druhou stranu Kosmu jeho kněžské vzdělání předurčovalo k tomu, aby vnímal všechny ženy – nehledě na společenskou vrstvu a postavení – v negativním, zamítavém světle. Ačkoli chválí Libušinu moudrost coby poradkyně, také ji očerňuje za její netečnost, jemnost a slabost jako ženy. Toto standardní mizogynní chápání středověkých žen bylo komplikováno historickými a politickými poměry, ve kterých se Kosmas nacházel jako zastánce vládnoucí přemyslovské dynastie vévodů. V tomto postavení musel uznat Libušin ústřední význam jako předchůdkyně dynastie, v jejímž zájmu psal svou kroniku. Jediný způsob, jakým může Kosmas vyřešit toto napětí, je přivést celý příběh k násilnému konci. Jak budeme moci nyní sledovat, obdobná řada protikladů proniká zacházení s Libuší a českými amazonkami v takzvané *Dalimilově kronice*.

Dalimilova kronika

Pokud byl Kosmas mluvčím vládnoucí dynastie vévodů, anonymní autor takzvané *Dalimilovy kroniky* byl nesmlouvavým zastáncem české nižší šlechty a nelítostným odpůrcem tradiční náklonnosti, kterou čeští králové prokazovali Němcům a cizincům. Od Kosmy se odchyluje tím, že Libuši vkládá do úst své vlastní názory, které se vyslovují pro Čechy a proti cizincům, a tím její gynokracii nepřímou ztotožňuje s vládou místní šlechty a Přemyslův nástup k moci s tyraníí monarchie a cizími zásahy do záležitostí státu. Autor *Dalimilovy kroniky* ve skutečnosti podřizuje své zpracování pověsti – a vlastně své celé dílo – ústřednímu ideologickému dogmatu, že Čechy patří pouze Čechům. Jako by chtěl podpořit své ústřední poselství, končí kronika zvolením jednoho takového cizince, hraběte Jana Lucemburského, čtrnáctiletého syna císaře Jindřicha VII., králem českým v roce 1311. Jako poslední slovo autor otevřeně varuje nového krále, aby si ve svém poradním sboru ponechal šlechtice, anebo aby království důstojně opustil.

Libušini vazalové se začali dožadovat jmenování panovníka a přiměli věštkyni, aby svolala zasedání, na kterém varuje, že cizí panovník bude znamenat konec české nezávislosti a zánik státu. Tím, že ztotožňuje jmenování panovníka s povýšením cizího vladaře, implicitně klade rovnítko mezi svou gynokracií a domácí českou vládou:

Obec je každého ohrada, ktož ji tupí, minulať jej jest rada. Ztratě obec, neufaj do hrada, bez obceť dobude tebe všeliká sváda. Ale já vám své škody nedám zlým užiti, chci vám beze lsti raditi. Radějši byšte mohli mój súd trpěti, než chcete za kněže silného mužě jmieti. Lehcěť tepe dievčie ruka, ot mužské rány bývá veliká múka. Tu mně tehdy uvěřite, když svého kněže za železným stolem jedúce uzříte. *Ale bude-li nad vámi cizozemec vlásti, nemocí bude váš jazyk dlúho tráti.*

(Daňhelka 1988: kap. 4, ř. 7–20; zvýr. A. T.)

Zatímco pro Kosmu je Přemysl Oráč legitimní praotec českých vévodů, zde je popsán jako nebezpečný neznámý člověk nebo cizinec („cizozemec“), který zbaví šlechtu jejích svrchovaných práv a privilegií. Posluchači mohli v popisu Přemysla jako cizince vidět narážku na nového držitele moci na českém trůnu, Jana Lucemburského. Ale také by našli historický prototyp Libuše; právě tak, jak Kosmas vytvořil svou Libuši podle vzoru Matildy Toskánské. V roce 1306 byl poslední představitel Přemyslovské dynastie, Václav III., za záhadných okolností zavražděn. Byla to událost, která přinesla bezvládní a uvrhla celou zemi v chaos. Následující mezivládní bylo svědkem boje v království i za jeho hranicemi, když cizí panovníci uplatňovali své nároky na korunu. V Čechách samotných se otázka následnictví soustředila na tři sestry pozůstalé po mrtvém králi. Čtrnáctiletá Eliška Přemyslovna byla z těchto sester nejmladší a jako taková představovala historickou paralelu bájné postavy Libuše, nejmladší dcery Krokovy. Jako jediná neprovdaná sestra zesnulého krále se Eliška stala středem pozornosti české šlechty, která usilovala o kontrolu nad událostmi. Na rozdíl od Matildy Toskánské byla jen loutkou v boji o moc, který sváděli muži. Nejprve vybrala šlechta za krále Jindřicha Korutanského; ale když se ukázalo, že je neschopný, většina přední šlechty a duchovenstva se usnesla na jeho sesazení ve prospěch Jana Lucemburského. Po jistém počátečním odporu však císař, který se zdráhal obětovat svého čtrnáctiletého syna Jana rozmarným českým velmožům, jejich požadavkům ustoupil a souhlasil se sňatkem svého syna s princeznou Eliškou. Jako součást dohody byla Eliška, nyní osmnáctiletá, tajně odvezena z Prahy (stále pod vládou Jindřicha Korutanského) a provdána za Jana Lucemburského při obřadu ve špýrské katedrále 31. srpna 1310 (Spěváček 1994: 133–134).

Úloha Libuše jako propagátorky autorových, Čechům nakloněných názorů v *Dalimilově kronice* poskytuje pozoruhodnou paralelu s rolí princezny Elišky jako symbolické loutky české šlechty v jejím boji

o moc mezi lety 1306 až 1310. Navíc Libušin neochotný sňatek s Přemyslem Oráčem připomíná Eliščin sňatek z rozumu s Janem Lucemburským. Zde, stejně jako jinde v kronice, autor používá Libuši jako mluvčí, která vyslovuje jeho vlastní obavy z cizí nadvlády ve státě. Do konce to svádí číst Libušinu neochotu vzít si cizozemce jako výraz autorova odporu proti kandidatuře Jana Lucemburského na český trůn. Zde autor čelí střetu zájmů mezi svými představami o Libuši jako symbolu české nezávislosti a svým patriarchálním důrazem na to, že jsou to muži – nikoli ženy –, kdo by měl vládnout.

Tento střet zájmů se stává obzvláště zřejmý v jeho zpracování dívčí války českých amazonek. Tak řečený Dalimil věnuje této epizodě ženské vzpoury proti mužskému řádu osm dlouhých kapitol, včetně dříve nezaznamenaných příkladů, jak vychytralá panna Šárka svádí statečného vladyku Ctirada. Ústřední pro tyto další podrobnosti je důraz na to, že se amazonky odchýlily od patriarchální normy tím, že utekly od krbů svých otců „jako holubice z holubníku“. Podle tak řečeného Dalimila je tento detail zcela v rozporu s Kristiánovým dřívějším popisem ráje, kdy muži a ženy žili spolu v lese jako rovný s rovným.

V rozporu s tímto posměšným vyobrazením amazonek je autorův popis jejich následné porážky ze strany Přemyslových stoupců vykresluje v dobrém světle, zatímco Přemysla a jeho stoupence ve světle špatném, jako kruté a despotické. Stejně tak jako dříve v legendě ustanovil Libuši živým symbolem svobody české šlechty, nyní ztotožňuje amazonky s trpící českou šlechtou. Tento náhlý posun od posměchu k sympatii lze do jisté míry vysvětlit tím, že amazonky již nepředstavují hrozbu mužské hierarchii. Ale je to také v souladu s jeho potřebou klást rovnítko mezi legendární gynokracií a nadřazeností české šlechty. Jak jsem dokazoval jinde, Vlastin rozlučkový proslov ke svým následovnícím před osudnou bitvou by čtenářům připomněl impozantní projev perského krále Daria, když vyzývá svá vojska, aby bránila své svobody a suverenitu proti cizímu útočníkovi Alexandru Makedonskému v české verzi *Alexandreidy* Gautiera de Châtillona (cca 1290).

Vykreslení amazonek jako nebezpečných rebelek a *současně i* symbolů české suverenity odráží vlastní rozpornou situaci autora jako mluvčího třídy, snažící se sladit svou touhu po prosazení vlastní nadřazenosti v záležitostech státu se svou druhou rolí ve vztahu ke králi. Toto druhotné postavení je posíleno skutečností, že svou kroniku nepíše v latině, ale v češtině v době, kdy místní jazyk musel teprve dosáhnout prestiže, kterou mu přiznali Dante a Chaucer. Kromě toho byl v Čechách, stejně jako jinde, místní jazyk stále jedinou cestou, jejíž pomocí

měla k textovému svědectví přístup většina čtenářek. Stručně řečeno, český autor se octl znepokojivě blízko postavení právě těch žen, které popisuje jako podřadné a méněcenné.

Toto základní napětí při vykreslování amazonek je pohodlně vyřešeno jejich násilným vymazáním z příběhu. Zatímco u Kosmy je smrt Libuše a porážka amazonek současně koncem matriarchálního mýtu a začátkem dějin, tak řečený Dalimil uvádí, že Libuše zemřela a byla pohřbena ve vesnici Libice před dívčí válkou. Toto odchýlení od Kosmy je důležité, protože očišťuje Libuši od jakékoli angažovanosti v následném konfliktu. Výsledek toho konfliktu je v *Dalimilově kronice* mnohem násilnější než u Kosmy: Vlasta je rozsekána na kusy a roztrhaná těla jejich stoupenkyň jsou vyhozena z hradu Děvína, který je spálen na popel. Tento konec se liší od závěru Kosmova, ve kterém jsou poražené amazonky znásilněny a provdány za muže, kteří nad nimi zvítězili, což Patrick Geary vidí jako záměrnou narážku na římský příběh o znásilnění sabinských žen.

Tak řečený Dalimil se odchyľuje od Kosmy, když čerpá z příběhu o Troje a modeluje Vlastu podle vzoru královny Amazonek Penthesiley. Jeho strašlivý obraz Vlastina zavraždění sedmi mladíky připomíná Penthesileinu násilnou smrt v *Kronice Trojanské* (*Historia Destructionis Troiae*) Guida delle Colonne (1287), ve které řecký válečník Pyrrhus odsekne Penthesilee paži a potom se plně pomstí tím, že ji rozseká mečem na kousky. Guidova *Kronika Trojanská* byla ve středověkých Čechách dobře známá a poskytla zdroj příkladů o Troje ve výše zmíněné *Alexandreidě*. Jak ukázal James Simpson, Guidova verze podává důležitý antiimperialistický protipól *Dějinám* Geoffreyho z Monmouthu a její popularita v Čechách rovněž svědčí o výrazné protiimperialistické a protikrálovské tendenci, která bude kulminovat v husitské revoluci 15. století (Simpson 1998: 397–423).

Tím, že zakládá konec svého popisu války českých amazonek na Guidově *Kronice* spíše než na římském znásilnění sabinských žen, tak řečený Dalimil pouze nepřepisuje Kosmu; především se snaží podkopat autoritu Kosmova textu. Tím však dává všanc svou vlastní autoritu. Jako spisovatel píšíci v mateřském jazyce musí přiznat autoritu Kosmově *Kronice české* jako dřívějšímu zdrojovému textu napsanému v latině, oficiálním jazyku církve a tradičním médiu přenosu historických a náboženských pravd. Na druhou stranu jako mluvčí třídy, která samozřejmě považuje svá vlastní práva a privilegia za nadřazená právům a privilegiím krále, potřebuje sesadit Kosmu z pozice hlavního kronikáře českých dějin.

Tak řečený Dalimil se pokouší úmyslně přehlížet rozporuplnosti ve svém přesvědčivém přepisu legendy a začíná kroniku tím, že poskytuje důkladné zdůvodnění, proč má Kosmova kronika (neboli „Pražská kronika“, jak ji nazývá) nedostatky a proč je jeho vlastní záznam lepší a pravdivější. Tvrdí, že on a pouze on může poskytnout úplný záznam historických událostí. Míří na Kosmovu ornamentální latinskou prózu a tvrdí, že on bude popisovat holou, nepřikrášlenou pravdu tak, že prostříhá rétorické mlčení svého předchůdce: „Řeči prázdné, jelikož mohu, myšlu ukrátiti, avšak *smysl celý* myšlu položiti, aby se tiem mohl každý raději učiti, k svému se jazyku více snažiti“ (Daňhelka 1988: 45–48; prolog, zvýr. A. T.). Paradoxní je, že autor nezkracuje Kosmův popis amazonek, ale rozšiřuje ho. Stručně řečeno, jeho vlastní nárok na pravdu spočívá v rozšíření – spíše než zkrácení – toho, co našel ve svých zdrojích.

Radikálním řešením, kterým tak řečený Dalimil reaguje na svou druhořadou pozici tváří v tvář Kosmovi, je popřít, že ho jako svůj zdroj vůbec použil. Tento akt zastínění, můžeme říci, poskytuje diskurzivní analogii jeho násilnému vyhlazení amazonek. Ve svém značně programatickém prologu tvrdí, že mu jeho zdrojový text dal nějaký kněz v provinčním městečku Staré Boleslavi. Tvrdí, že tento text je lepší než všechny ostatní zdroje a že je nejbližší pravdě. Takzvaná *Boleslavská kronika* pohodlně poskytla autorovi informace, které potřeboval pro svůj rozšířený záznam o válce amazonek, přesně tu část příběhu, kterou si pravděpodobně sám vymyslel. Středověcí spisovatelé se často uchýlovali ke lsti tohoto druhu, aby se vyhnuli obvinění, že si svůj vlastní materiál jednoduše vymýšleli v době, kdy se *auctoritas* považovala za důležitější než originalita. Jak zdůraznil Derek Pearsall, středověcí spisovatelé si z vymýšlení svých zdrojů nic nedělali, pokud takové výmysly napomáhaly jejich zájmům. Nejslavnější příklad výmyslu tohoto druhu jsou *Dějiny králů Británie* Geoffreyho z Monmouthu:

[Geoffrey z Monmouthu] vyplňuje pro britský národ nedostatek v historii založení země tím, že sleduje její počátky k Brutovi, který opustil Troju, založil Británii a dal jí své jméno. *Dějiny* uvádějí dlouhou řadu generací britských králů, kteří byli Brutovými nástupci, až po Artura, někdejšího a budoucího krále, který nikdy neexistoval. To, co v Anglii vznikající anglo-normanská aristokracie potřebovala, byl příběh.

(Pearsall 2003: 9)

Podobně volba Staré Boleslavi jako místa, kde autor, jak tvrdí, našel svůj zdrojový text, mohla být stanovena jeho cílovým publikem – česky mluvící nižší šlechtou, která pocházela z českých provinčních městeček a vesnic a která byla povšechně antagonistická vůči Praze jako mocenské základně králů a jejich německého doprovodu. Stará Boleslav byla také místem umučení českého knížete Václava I. (907–929/935). Jen tři roky po vraždě tohoto knížete převezl jeho bratr a následovník Boleslav I. Václavovy ostatky do Prahy a uložil je do velké rotundy sv. Víta, kterou nechal postavit sám Václav, nový světec. Jak zdůrazňuje Lisa Wolvertonová, Praha se v tomto období stala politickým, náboženským a ekonomickým srdcem knížectví (Wolverton 2001: 82). „Objevením“ zdroje, který údajně pocházel ze Staré Boleslavi, se tak řečený Dalimil pokoušel obrátit historický i politický proces, kterým se Praha stala centrem královské moci a autority: předložil jakési bájně místo původu, které se nacházelo nikoli ve stále více germanizovaném hlavním městě, ale v původních českých teritoriích obecnstva, pro které psal.

Klíčové je to, že „objevení“ ztraceného zdrojového textu umožnilo autorovi *Dalimilovy kroniky* vytvořit dojem *nepopsané desky*, na kterou vyryje svůj „pravdivý“ a „poctivý“ popis událostí bez zjevného odvolávání se na Kosmovu pro-vedodskou kroniku. Především mu to umožnilo redukovat rozporuplnosti jeho vlastní ideologie a jít zároveň oběma cestami: vykreslit příběh českých amazonek jako mizogynní pověst o ženské svéhlavosti a *současně* varovat své urozené publikum před hrozbou, kterou pro pouhé přežití této společenské třídy představovala královská tyranie. Údajné zastínění Kosmova textu jako takového poskytuje diskurzivní paralelu s násilným vyhlazením amazonek z jeho příběhu. A přesto, jak jsme viděli, byl prosazováním svých nároků na nadřazenost, moc a suverenitu závislý na obou. Závěrem můžeme říci, že programatický přepis pověsti o založení Prahy (ve které je „vzpomínka“ na matriarchální moc současně částečně uchována a částečně zahlazena) nebyl zvláštností pouze autora *Dalimilovy kroniky*. Stejně tak charakterizoval i Kosmův vlastní radikální přepis Kristiánova popisu rajského života mužů a žen, kteří spolu jako rovný s rovným a bez panovníka, který by nad nimi vládl, žili v pradávnm lese.

Prameny

COSMAS OF PRAGUE

2009 *The Chronicle of the Czechs*, ed. Lisa Wolverson (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press) [1125]

DAÑHELKA, Jiří (ed.)

1988 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila* (Praha: Academia) [cca 1314]

KOSMAS

1923 *Cosmae pragensis chronica boemorum*, ed. Berthold Bretholz (Berlin: Weidmann) [1125]

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav (ed.)

1978 *Kristiánova legenda* (Praha: Vyšehrad) [90. léta 10. st.]

Literatura

GEARY, Patrick J.

2006 *Women at the Beginning. Origin Myths from the Amazons to the Virgin Mary* (Princeton: Princeton University Press)

PEARSALL, Derek

2003 „Forging Truth in Medieval England“, in Judith Ryan, Alfred Thomas (eds.): *Cultures of Forgery. Making Nations, Making Selves* (New York: Routledge), s. 3–27

SIMPSON, James

1998 „The Other Book of Troy: Guido delle Collone’s *Historia destructionis Troiae* in Fourteenth- and Fifteenth-Century England“, *Speculum* 73, s. 397–423

SPĚVÁČEK, Jiří

1994 *Jan Lucemburský a jeho doba 1296–1346* (Praha: Svoboda)

WOLVERTON, Lisa

2001 *Hastening Toward Prague. Power and Society in the Medieval Czech Lands* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

Prague Palimpsest: Myths of origins and textual authority in the medieval legend of Libuše

Departing from Patrick Geary's painterly image of foundational narratives of women as a pentimento under which traces of the original matriarchy is still visible, this essay uses the metaphor of the palimpsest to argue that the medieval Czech legend of Libuše is not a stable, immutable narrative but a constantly rewritten text in which the previous version is partially effaced and partially preserved. This image helps to explain the constant permutations in the foundational legend of Prague from its earliest shadowy attestation in Kristián's tenth-century account to the so-called *Dalimil Chronicle* of the early fourteenth century. Thomas argues that much of the foundational story of Prague with which we are currently familiar was in fact invented by Cosmas of Prague in his *Chronica Boemorum* (1125), a seminal work which invites comparison with Geoffrey of Monmouth's highly influential epic of the British nation, *Historia regum Britanniae* (1135). Just as Cosmas furnished the Czechs with an early history presided over by Libuše and her female followers, so Geoffrey's *Historia* provided the Plantagenet rulers of England with their greatest hero – Arthur – and a pre-Saxon pedigree which they had previously lacked.

Keywords

Czech medieval literature, Kristián's legend, Kosmas Chronicle, so-called Dalimil Chronicle, patriarchy, ideology

Žena přestrojená za muže v historickém dramatu národního obrození

– Peter Deutschmann¹ –

Genderové role v obrození

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

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

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

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

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

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

Přestrojené hrdinky

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Funkce *cross-dressingu*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Historický „význam“ maskulinní masky

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

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

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

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

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

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

Prameny

HNĚVKOVSKÝ, Šebestían

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

KLICPERA, Václav Kliment

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

KOLÁR, Josef Jiří

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

KOLLÁR, Jan

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

LINDA, Josef

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

MIKOVEC, Ferdinand B.

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

ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk

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

TYL, Josef Kajetán

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

URBAN, Miloš

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

Literatura

GELLNER, Ernest

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

HECZKOVÁ, Libuše

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

HROCH, Miroslav

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

LUKÁCS, Georg

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

MACURA, Vladimír

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

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

MALEČKOVÁ, Jitka

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

PROCHÁZKA, Vladimír

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

RUDINSKY, Norma

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

ŠMAUSOVÁ, Gerlinda

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

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

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

THOMAS, Alfred

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

Women dressed as men in National Revival historical plays

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

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

Keywords

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

Možnosti využití maskulinních studií pro výzkum české literatury 19. století

– Marcin Filipowicz –

Od sedmdesátých let 20. století se vyvíjející feministicky orientovaná ženská studia (women's studies) postavila do středu zájmu různých humanitních věd kategorie genderu. Mužská studia (men's studies) a následně i maskulinní studia či studia maskulinit (masculinity studies),¹ jejichž počátek lze datovat do osmdesátých let, byla jistou odpovědí na měnící se společenský a intelektuální kontext široce pojatých genderových studií. Jejich hlavním předpokladem je pojmání maskulinity ne jako normativu pro ostatní genderové standardy, nýbrž jako problémového konstruktu. Tato studia se snaží zkoumat muže v souvislosti s jejich genderovou identitou, a nikoliv výhradně z perspektivy jimi plněných společenských rolí (Kimmel 1987: 11–12). Je možné, že z dnešní perspektivy toto tvrzení není žádným způsobem objektivní, nicméně

¹ Toto rozlišení se poprvé objevilo v polovině osmdesátých let následkem vývoje teorie genderu pojmávaného jako kulturní konstrukt a pochopení vnitřní struktury patriarchy, v jehož rámci se nacházejí různé typy maskulinit. Nevyhnutelným se tedy ukázalo rozlišení studií týkajících se mužů od studií zaměřujících se na maskulinity pojmávané jako kódy společenského významu, jejichž nositeli jsou právě muži. Oba dva termíny jsou však dodnes používány v podstatě zaměnitelně (Gardiner 2002).

bychom neměli zapomínat, že následkem dominujícího postavení maskulinity byla reflexe této kategorie zcela nedostatečná. Zpočátku byla maskulinita zkoumána jako paradigma genderové role, čili coby pevný a univerzální vzorec, osvojovaný každým jedincem mužského pohlaví. Později se však, současně s dalším vývojem genderových studií, tato tendence obrátila směrem k vztahovému pojímání, což znamenalo uznání, že maskulinita, stejně jako femininita, jsou produkty genderových vztahů a v souvislosti s tím jsou zároveň konstrukty závislémi na společenských a historických faktorech (Scott 1988: 32–33). Pokud ženská studia provedla revizi akademických kánonů a jazyka, tak maskulinní studia z této revize těží jako z jisté základny a zároveň vyvíjejí svůj vlastní teoretický aparát. V devadesátých letech se o maskulinitě začalo diskutovat mnohem víc než kdykoliv předtím, jakkoliv mnoho z těchto debat bylo vyvoláno antifeministickými neojungiánskými hnutími nové maskulinity, která měla i svou politickou agendu. Akademická maskulinní studia mají ke hnutím nové maskulinity, stejně jako k samotnému feminismu, ambivalentní vztah. Snaží se totiž pojímat výzkum maskulinity jako dimenzi akademickou, nikoliv politickou. Proto nesouhlasí s předpoklady hnutí nové maskulinity, podle nichž jsou muži vnímáni jako oběti, které následkem ženské emancipace přišly o esenciálně chápanou maskulinitu a nyní ji musejí získávat zpět. Vztah maskulinních studií k feminismu je ještě komplikovanější, neboť na jedné straně feministická kritika přinesla celou metodologickou základnu pro jejich vznik a vývoj, na druhé straně jsou ovšem odpovědí na mnohdy jednostranný obraz maskulinity nabízený feministickými teoriemi (Dowling 2001: 16). Feministické myšlení sice rozpoznalo komplikovanou konstrukci maskulinity, ale ignorovalo ji z politických důvodů, neboť by komplikovala pohled na mužskou nadvládu (Moi 1985). Obtížnost vzájemného vztahu mezi oběma směry byla dodatečně prohloubena obavou feministického prostředí z rozpouštění se feministické politické agendy v čím dál tím dekonstruktivněji založených genderových studiích a přejímání ženského prostoru maskulinními studii. Tato obava byla snad nejuvýstižněji vyjádřena v proslulé stati Tanie Modleskiové *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age* (1991). Pro Modleskiovou byl obrat směrem k maskulinním studiím obecně a zapojení se mužů jako kritiků patriarchátů a mluvčích feminismu obzvláště vítězstvím mužské feministické perspektivy vylučující ženy, tedy návratem k rozhodující praxi předfeministického světa. Lze ovšem říci, že debata o vzájemných vztazích mezi feminismem a maskulinními studii skončila na

sklonku devadesátých let, kdy se dříve zamítaný konsenzus v oblasti politické a vědecké spolupráce mezi oběma směry opět stal předmětem vážné debaty (Gardiner 2002).

Využívání studií maskulinit, jejichž hlavním zdrojem jsou společenské vědy, v literárněvědném výzkumu dnes již nevyžaduje zvláštní odůvodnění. Současná literární věda je už po delší dobu prostorem, v němž se prolíná řada proudů inspirovaných i jevy mimoliterárními. Podle jejich představitelů je pro chápání literatury nezbytné vysvětlování mechanismů fungování kultury, v jejímž rámci daná literatura vzniká. Literatura v tom pojetí není autonomním bytím, nýbrž bytím podílejícím se na symbolické hře vedené ve všech sektorech kulturní praxe. Jedná se o poměr mezi mocí, genderem, rasou, třídou nebo nacionalismem. Tvorba literatury není tedy jenom otázkou umělecké kreace, ale jednou z možných cest artikulace existujících společenských a diskurzivních vztahů (Burszta 2005: 88).

Vycházíme-li z tohoto předpokladu, musíme si položit otázku, na jaký druh vztahů by se měl zaměřit výzkum orientovaný na maskulinitu v české literatuře 19. století. Domnívám se, že klíčové by mělo být zkoumání maskulinity v kontextu jejího prolínání se vznikajícím a rostoucím českým moderním nacionalismem. Výzkum maskulinity v kontextu českého nacionalismu 19. století se zdá o to odůvodněnější, že podle některých teoretiků nacionalismu, a to zejména Erica Hobsbawma a Miroslava Hrocha, je třeba v tomto období se vyvíjející národní hnutí podřízených etnických skupin vnímat jako ideologické vzpoury vzdělaných, ale kvůli svému etnickému původu marginalizovaných mužů (Eley – Suny 1996). Pokud přijmeme tvrzení vzniklé na půdě západních humanitních věd, že západní maskulinita se vyvíjely v opozici vůči kategorii „druhého“ – tedy ženy, podivína, Žida nebo koloniálního domorodce, obvykle podřízeného a patřícího do jiného civilizačního okruhu (Mosse 1996, Tosh 2005) – tak bychom možná měli přistoupit na obdobnou optiku také vzhledem k menším středoevropským národům. Zde se ovšem může ukázat, že „druhým“ bude zástupce nadřazené etnické skupiny, respektive státních mocenských struktur. Takový pohled nás může zavést k popsání národních podob maskulinity, vztahujících se na muže sice ze stejného civilizačního okruhu, ale podřízené jiné dominující maskulinitě kvůli svému etnickému původu. Domnívám se, že taková perspektiva umožní verifikovat poměrně rozšířené tvrzení, že nacionalismus generuje a upevňuje specifický model maskulinity, pro nějž je charakteristická role „krvelačných“ obránců, vyžadující si vytváření souvislé a disciplinované bojovné mužské skupiny.

Stav podřízenosti může vést ke vzniku jiných modelů a performování jiných maskulinních rolí v rámci národních kolektivních představ. Pro pochopení historických podob české maskulinity může být z této perspektivy klíčový projekt analýzy Roberta Connella. Podle něho je maskulinní genderový model výsledkem střetu soustav vztahů a vždy nevyhnutelné prohry jedné z historických alternativ (Connell 1995: 30). Výsledkem Connellovy logiky protikladu je pojem *protestující maskulinity*. Jedná se o maskulinitu marginalizovanou, ale současně přebírající prvky maskulinity hegemonické a přetvářející tyto prvky ke svým potřebám. Projekt tohoto typu maskulinity se vyvíjí v marginalizované kolektivní situaci (rasa, etnikum, třída anebo sexuální identita). Touha po moci charakteristická pro hegemonickou maskulinitu je zde neustále zamítána, přetvářena nebo deformována ekonomickou a kulturní slabostí (Connell 1995: 112–116). Takováto binární opozice – dominantní (hegemonní) / alternativní (protestující) – navrhovaná i ostatními teoretiky maskulinních studií, byla následně modifikována Sally Robinsonovou, která tvrdila, že není únikem před pojmáním maskulinity v rámci jednoznačného a společenskou skutečnost zjednodušujícího paradigmatu utlačovatel/oběť. Podle badatelky zde řešením může být překročení této opozice a zaměření se na otázky participace a odporu. Jednalo by se tedy o to pozorovat, jak určité skupiny mužů kladou odpor vůči naplňování vyžadovaných norem hegemonní maskulinity, a zároveň zda s sebou taková strategie nutně vždy nese vzdání se maskulinní moci a nadvlády (Robinson 2002: 152). Takto modifikovaná perspektiva se zdá i adekvátnější pro pochopení formování vzorců maskulinity v procesu české národní emancipace v rámci habsburské říše. Během uplynulého dvacetiletí se literárněvědná maskulinní studia vyvíjela zejména na anglické a německé půdě, přitom je pozoruhodné, že valná většina těchto výzkumů se zaměřuje právě na období 19. století, které je vnímáno jako čas upevnování se podstaty moderní západní maskulinity. Na základě vzniklých studií můžeme rozlišit několik zájmových okruhů, jimž tento druh výzkumu věnuje zvláštní pozornost, a následně se zamyslet nad jeho použitím pro zkoumání české literatury zmiňovaného období. V další části příspěvku bych chtěl nastolit několik výzkumných otázek, i když jsem si vědom toho, že jsou dílčího rázu a že literárněvědná maskulinní studia nabízejí mnohem pestřejší problematiku.

Prvním z těchto okruhů je revize instituce autorství a autora. Jedná se o oblast, v níž literární dějiny přinášejí obzvláště silné důkazy mužské dominance v podobě intenzivní kanonizace mužské tvorby. V dosa-

vadních západních odborných textech jsou kladeny zejména otázky, zjišťující míru pronikání hegemonní maskulinity do literárního prostředí za účelem zachování dominance. Další otázky se týkají toho, jaký druh mužů se za určitých okolností stává úspěšnými autory. V podstatě se zde jedná o literární kánon, pojímaný jako nástroj pro šíření určitého druhu maskulinity (Krammer 2007: 27). V této souvislosti je důležité se tázat na postavení českého spisovatele v rámci mocenského diskurzu. Může v určité míře být literární kánon, spoluvytvářený zástupci úzké, marginalizované, ale současně i emancipující se skupiny, nástrojem dominance? Pokud ano, tak vůči komu je tato dominance namířena? A lze uvažovat, že si maskulinita marginalizovaná kvůli svému etnickému původu sama navíc vytváří nástroje vyloučení a oprese? Je možné říci, že postavení autora, jenž před německými publicisty a spisovateli musí obhajovat zásadnost rozhodnutí psát v jazyce s údajně nižší kulturní hodnotou, celkově mění mocenskou soustavu? Pokud nebylo ve sledovaném období postavení českých žen v rámci projektu výstavby národní literatury tak slabé, jak dokládají četné badatelky a badatelé, lze uvažovat o tom, zda nutkání vytvářet opresivní mocenské struktury, nutkání vyplývající z maskulinity, nebylo v tomto případě zkanalizováno jiným způsobem, proti někomu jinému?

Jiná podstatná otázka objevující se v západních studiích se týká toho, co pro kapitalisticko-měšťanskou maskulinitu 19. století znamenalo být autorem. V moderní době byla instituce autora či autorství do hloubky poznamenána na jedné straně romantickou představou autora jako jedinečné a geniální individuality, na druhé straně zase tím, že se spisovatelství konstituovalo jako nezávislá profese, jež byla součástí vztahů kapitálového trhu (Janáček 2009: 15). Vztáhneme-li tuto skutečnost ke kategorii maskulinity, můžeme říct, že se zde autor-muž nachází v obtížné situaci, mezi dvěma neslučitelnými protiklady – na jedné straně snahou o naplnění měšťanského modelu „skutečné“ maskulinity, založené na poctivé práci, kapitálu a v neposlední řadě i na rodině, a tužbou zachovat si postavení nezávislého umělce zamítajícího výše zmíněný model na straně druhé (Sussmann 1995: 39). Andrew Dowling v knize *Manliness and the Male Novelist in Victorian Literature* pomocí rozboru děl Dickensových, Thackerayových, Trollopových a Gissingových poukazuje na to, jak se viktoriánští spisovatelé vypořádávali s podezřelým postavením literáta, jež ne zcela vyhovovalo ideálu měšťanské maskulinity. Z jeho analýzy vyplývá, že tito spisovatelé se spíše snažili navazovat na obraz kapitalistického byznysmena než romantického umělce, a to i přesto, že tato asociace byla z hlediska autonomní

logiky moderního umění vražedná (Dowling 2001: 42). Umožňovalo jim to však maskulinizovat jak svou práci, tak i „podezřelé“ postavení spisovatele. V tom kontextu se naskytá otázka, zda se musel český literát vyrovnávat s obdobným dilematem. V podmínkách nevelké literární kultury a silně omezeného literárního trhu se problém vztahu mezi dominujícím a žádoucím vzorcem měšťanské maskulinity a existencí jedince jakožto spisovatele dostává do poněkud jiné významové dimenze. Jak uvádí Lenka Kusáková, čeští spisovatelé první poloviny 19. století publikovali bez nároku na odměnu. Gesto odmítání peněžní formy odměny bylo ale kompenzováno jiným, nehmotným způsobem – symbolickým kapitálem v podobě obětování se ve službě národu. Z jejich korespondence vyplývá, že psaní zdarma bylo chápáno jako výraz vysoké kultury českého národa, zatímco tvorba pro peníze byla jakožto znak zřítnosti přisuzována německojazyčnému prostředí (Kusáková 2009: 65–66). Na druhé straně nesmíme zapomenout, že v české literární kultuře, silně ovlivněné duchem biedermeieru, byla romantická koncepce autora-génia stejně podezřelá. V důsledku této odlišné situace se objevuje další otázka týkající se významu „bytí spisovatelem“ i samotného tvůrčího aktu psaní pro české vzorce maskulinity. Totiž otázka, zda lze k těmto tvůrčím postojům přistupovat jakožto k aktu přihlášení se k mužskému národnímu společenství, jímž se dokládá statečnost, což by se dalo považovat za (z antropologického hlediska) skoro univerzální gesto dokazování a potvrzování maskulinity.

Dalším problémovým okruhem, jenž vykrytalizoval v rámci literárněvědných maskulinních studií, je analýza genderové determinace literárních postav. Pomocí zkoumání vztahů mezi literárními postavami lze získat popis role sloužící reprodukci společenské moci, zejména moci mezi muži (Krammer 2007: 29–30). V tomto kontextu se v první řadě naskytá otázka po určitém vzorci maskulinity, vytvářeném českým nacionalismem a propagovaným literaturou, zejména literaturou agitačního rázu. Pokud se vydáme směrem určeným Connellem a modifikovaným Robinsonovou, měli bychom se ptát na možné způsoby vypořádávání se s dominujícím „druhým“, jímž by v první řadě byl rakouský státní vzorec založený na byrokracii a úřednickém životním stylu (Kořalka 1996: 20, Bělohradský 1991: 88). Tázali bychom se, zda během střetu s tímto vzorcem česká maskulinita zobrazená v literárních dílech používala mimikry a potvrzování své rovnoprávnosti vůči dominujícímu „druhému“ tímto způsobem, zda se pouštěla do přímé konfrontace, nebo konečně zda možná vytvářela antivzor, vybavené subverzivním potenciálem.

Poslední zájmový okruh, na nějž bych chtěl na tomto místě upozornit, se týká estetických aspektů psaní, jakož i formy organizace literárního textu. Jedná se o oblast velmi rozsáhlou a obsahující pestrrou problematiku. Není možné ji celou prezentovat, proto poukážu pouze na jeden příklad, totiž na možnost zkoumání vztahů mezi maskulinitou a poetikou literárního žánru (Krammer 2007: 30). Příkladem úspěšné realizace takového badatelského předpokladu je studie německého literárního vědce Waltera Erharta *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit* (2001). Autor se v ní zabývá velkým rodinným románem, který byl nesmírně populární v druhé polovině 19. století, a poukazuje, že maskulinita si v jeho rámci vytvářela specifické vypravěčské struktury. Erhart si klade za cíl vypátrat skryté dějiny moderní mužské subjektivity a znovu je převyprávět. Podle jeho názoru je moderní mužská identita, vznikající od 18. století, jakoby dvouvrstevná. Vedle její oficiální vrstvy, projevující se ve veřejné dimenzi, existovala i vrstva hlubší. Tvořila ji moderní rodina, jejíž koncepce měla podle badatele podstatný vliv na maskulinní povědomí sebe sama v moderních společnostech. Položení důrazu na vztahy mezi maskulinitou a rodinou může pomoci při pátrání po těch prvcích nestability mužské subjektivity, které se skrývají za stereotypními představami o „pevné maskulinitě“ vzniklými v oficiální dimenzi. Erhart upozorňuje na fakt, že od konce 18. století se rodinné příběhy stávají čím dál tím podstatnější součástí evropských literatur, aby posléze na konci století 19. získaly monstrózní podobu měšťanské rodinné ságy. V tom pojetí jsou počátky moderní západní maskulinity výrazně ovlivněny literární tvorbou. Ta je podle něj založena právě na modelech vyprávění, pomocí kterých je od konce 18. století sdělována věda o rodině. Dokládá přitom, že tyto modely a literární vzory rodinných příběhů byly výsledkem mužských vlastností a specifických genderových kontextů 19. století, které stavěly do středu mužských fantazií rodinu a její genealogii (Erhart 2001: 23–62).

Před badateli v oblasti české literatury se v tomto kontextu naskýtá další otázka, zda skutečnost, že velké rodinné příběhy nejsou na půdě domácí literatury zastoupeny měšťanským rodinným románem, nýbrž spíše románem z venkovského prostředí, může mít nějaký význam. Zda bude mít moderní západní mužská subjektivita – která se v Erhartově pojetí opírá o fantazie spojené s měšťanským modelem rodiny – ve společnosti postrádající silnou patricijskou měšťanskou tradici a projevující kulturní zájem o nižší společenské třídy jinou podobu. Nebo zda si také nebude vytvářet jiné modely rodinného vyprávění,

obsažené v románech z vesnického prostředí. Tyto romány nám mohou pomoci i při hledání odpovědi na otázku týkající se pramenů maskulinity ve společnosti, kterou charakterizuje ambivalentní vztah vůči ryzí měšťanské vrstvě (Filipowicz – Zachová 2009: 107–119).

Nastolené otázky jsou jenom předběžnými hypotézami, které doufám mohou přispět k lepšímu zmapování možností nabízených literárně-vědnými maskulinními studiemi v oblasti výzkumu české literatury 19. století.

Literatura

BĚLOHRADSKÝ, Václav

1991 „Mitteleuropa: rakouská říše jako metafora“, in idem: *Přirozený svět jako politický problém. Eseje o člověku pozdní doby* (Praha: Československý spisovatel), s. 39–60

BURSZTA, Wojciech

2005 „Nauki o kulturze wobec literatury. Przypadek antropologii“, in Małgorzata Czermińska (ed.): *Polonistyka w przebudowie 2* (Kraków: Universitas), s. 85–98

CONNELL, Robert W.

1995 *Masculinities* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press)

DOWLING, Andrew

2001 *Manliness and the Male Novelist in Victorian Literature* (Aldershot: Ashgate)

ELEY, Geoff – SUNY, Ronald Grigor

1996 „Introduction: From the Moment of Social History to the Work of Cultural Representation“, in iidem (eds.): *Becoming National. A Reader* (New York/Oxford: Oxford University Press), s. 3–37

ERHART, Walter

2001 *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit* (München: Wilhelm Fink Verlag)

FILIPOWICZ, Marcin – ZACHOVÁ, Alena

2009 *Rod v memoárech. Případ Hradec Králové* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

GARDINER, Judith Kegan

2002 „Introduction“, in eadem (ed.): *Masculinity Studies & Feminist Theory* (New York: Columbia University Press), s. 1–29

JANÁČEK, Pavel

2009 „Úvodem: Spisovatel jako veličina ekonomická“, in Tomáš Breň, Pavel Janáček (eds.): *„O slušnou odměnu bude pečováno...“ Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 9–18

KIMMEL, Michael S.

1987 „Rethinking ‚Masculinity‘: New Directions in Research“, in Mikael Kimmel (ed.): *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity* (Newbury Park/London/ New Delhi: Sage Publications), s. 9–24

KOŘALKA, Jiří

1996 *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815–1914* (Praha: Argo)

KRAMMER, Stefan

2007 „Fiktionen des Männlichen“, in idem (ed.): *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten* (Wien: WUV), s. 15–36

KUSÁKOVÁ, Lenka

2009 „Ekonomické aspekty literární tvorby v předbrežnové době 1830–1848 (z pohledu nakladatelské a redakční korespondence, vzpomínek současníků a dobové publicistiky)“, in Tomáš Breň, Pavel Janáček (eds.): *„O slušnou odměnu bude pečováno...“ Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. (Praha: ÚČL AV ČR), s. 53–72

MODLESKI, Tania

1991 *Feminism Without Women. Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age* (London/New York: Routledge)

MOI, Toril

1985 *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (London/New York: Methuen)

MOSSE, George L.

1996 *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (Oxford: Oxford University Press)

ROBINSON, Sally

2002 „Pedagogy of the Opaque: Teaching Masculinity“, in Judith Kegan Gardiner (ed.): *Masculinity Studies & Feminist Theory* (New York: Columbia University Press), s. 141–160

SCOTT, Joan Wallach

1988 „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“, in idem: *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia University Press), s. 28–50 [1986]

SUSSMANN, Herbert L.

1995 *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art* (Cambridge: Cambridge University Press)

TOSH, John

2005 *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century England* (Harlow: Pearson Education Limited)

Opportunities for using masculinity studies for research into 19th century Czech literature

The aim of this paper is to present the methodological assumptions of men's studies in literature and the opportunities for using them to study 19th century Czech literature. In the first part of the paper the genesis of men's studies and their relations to feminist criticism are presented. The second part refers to the main areas of interest of men's studies in literature. A preliminary thesis referring to the Czech literature of this period is also presented.

Keywords

masculinity studies, feminism, masculinity, nationalism, Czech literature of the 19th century

Ženská literatura a teorie genderu v první polovině 19. století

– Andrea Fischerová –

Teorie genderu: tři genderové pojmy

Pojmy z teorie genderu, které jsem si stanovila jako klíčové k připomenutí výjimečnosti situace české literatury v první polovině 19. století, jsou *angel in the house* (anděl v domě), *madwoman in the attic* (šílená žena v podkroví) a *room of one's own* (vlastní pokoj). Nejde o základní pojmy z teorie genderu, jsou to nicméně výrazy naplněné obsahem zajímavým pro genderový pohled na literaturu. Původně se vztahují na anglickou literaturu převážně z 19. století a začaly se ustalovat v průběhu 20. století. Podíváme-li se na ně detailněji, zjistíme, že v sobě zahrnují právě to, co v 19. století znemožňovalo ženám psát. Zároveň také poukazují na fakt, že jsou z důvodů historické a kontextové provázanosti neaplikovatelné na českou literaturu první poloviny 19. století.

Zjednodušeně řečeno, v 19. století mohla být žena buď andělem v domě, nebo šílenou ženou v podkroví. Jsou to dva extrémy, které vystihují pozici žen v literatuře. Anděl v domě je pojem odvozený ze stejnojmenné básně od Coventry Patmoreové z roku 1854. Podle tohoto konceptu by měla být ideální žena oddaná svému muži, měla by žít

pro jeho pohodlí a v celém svém konání by se měla chovat nesobecky, obětavě a submisivně. Virginia Woolfová píše: „[Perfektní manželka] byla intenzivně soucitná. Byla ohromně okouzlující. Byla naprosto nezištná. [...] Denně se obětovala. [...] stručně řečeno, byla tak založená, že nikdy neměla svou vlastní vůli a své vlastní přání a vždy dávala přednost vůli a přáním ostatních“ (Woolf 1966: 285). Pro mnoho žen je toto stanovisko dodnes příznačné a má své nezpochybnitelné výhody, ale pro ženu toužící psát je jednoznačně nemožné, a tak Woolfová dál píše: „Obtěžovala mě a marnila můj čas a trýznila mě natolik, že jsem ji nakonec zabila“ (ibid.).

Na druhé straně máme šilenou ženu v podkroví. Jedná se o kreativní ženu, která je vyhroceným protipólem mlčícího nebo umlčeného anděla v domě. Tím, že neodpovídá představám o poddajné manželce starající se o rodinný krb, stává se z ní žena nebezpečná, monstrózní. Výraz je inspirován románem Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* (1847). V této knize se setkáváme s první ženou pana Rochesterera, Berthou Masonovou, kterou přísná a strnulá anglická společnost dožene až k šílenství. Svůj život dožívá zavřená v nejdlehlší místnosti v podkroví. Tento osobní vývoj lze však vidět také v metaforickém smyslu. Berthina smysluplnost, citlivost a vášnivost jsou spoutány vazbami nesmlouvané, předsudečné společnosti, která v ženě ubíjí její kreativitu. Jakmile toto upírání vlastních kreativních tendencí vyjadřujících se například v umělecké činnosti spisovatele dosáhne maximální hranice, ženina osobnost se zhroutí, není schopna se přizpůsobit pasivní roli manželky a je nutno ji odstranit, zavřít do podkroví. To byl osud Berthy Mason-Rochesterové.

A třetím pojmem je slíbený vlastní pokoj pocházející ze stejnojmenné knihy od Virginie Woolfové (1929). Když zemře teta Mary Bentonová, dostane se Virginii Woolfové do rukou dědictví v podobě doživotní penze pěti set liber ročně, tedy základní předpoklad pro nezávislost. Na jiném místě Woolfová spekuluje o existenci sestry Williama Shakespeara, které dává jméno Judith. Žila-li by taková žena, nedostalo by se jí žádného slušného vzdělání, od čtení knih by byla odháněna k látání ponožek, spisovatelské pokusy sepsané v tajnosti by skrývala nebo rovnou páčila a v pozdním dětství by byla zasnoubena se synem pradláka. Našla by v sobě sílu a utekla by do Londýna, kde by hledala práci u divadla, protože by divadlo milovala stejně jako její bratr, ale nikdo by jí práci nedal. Ze smilování, kterého by se jí dostalo od jednoho herce, by otěhotněla a její mrtvé tělo by bylo nalezeno v prachu silnic (srov. Woolf 1966: 285). Svůj požadavek a základní předpoklad

pro psaní shrnuje Woolfová následovně: „Intelektuální volnost závisí na hmotných věcech, poezie závisí na intelektuální volnosti. A ženy vždycky byly chudé, nejen dvě stě let, nýbrž od počátku času. Ženy měly menší intelektuální volnost než synové athénských otroků. Ženy tedy neměly sebemenší šanci psát poezii. Proto jsem kladla takový důraz na peníze a na vlastní pokoj“ (Woolfová 2000: 314).

Tyto tři pojmy fungují v rámci západoevropských literatur, konkrétně v souvislosti s britskou literární tradicí, o které zde bude také řeč. Podíváme-li se do českého kontextu, zjistíme, že díky odlišnosti české situace dochází ke komplikacím.

Vlastenectví a ženy

Snahou česky psané literatury byly vlastenecké tendence: vytvořit kánon české literatury, ať už v oblasti lyriky, beletrie, nebo překladu. Vlastenectví české společnosti však bylo idealistickým patriotismem, tedy něčím, co nahrazovalo národní život, protože ten v té době zatím neexistoval. Jak Macura píše, „z faktu zrození v české zemi se stává argument pro aktivní a činný vztah k českému jazyku a národu ve smyslu vlastenecké ideologie, zaujetí tohoto činného postoje je pak přímo zařazeno mezi základní občanské povinnosti“ (Macura 1995: 127). Kdo chtěl být vlastencem, byl povinen číst a psát české knihy. V tomto období nebyla česká kultura daná, ale byla spíše tvořená (srov. *ibid.*: 191). A jednou z nejdůležitějších motivací českého autora té doby bylo orientovat se na významné texty velkých, „prestižních kultur“ (*ibid.*: 192). Pavel Janáček na základě jazykové koncepce národa Josefa Jungmanna definuje literatury velkých a malých národů. Zatímco velká literatura (podle Janáčka a Jungmanna německá literatura) si smí „dovolit prostorovou a hodnotovou heterogenitu“ (Janáček 2000: 585), je tomu u literatury malé, tedy české, naopak. Pro malou literaturu není zásadní autor a dílo jako autonomní estetická jednotka, ale literatura jako celek. Základním hybným motorem literatury je tedy služba potřebám národa.

V tomto období začínají do příběhu české literatury vstupovat také ženy. Jak uvádí Jana Stráníková, literární aktivity českých žen a jejich podíl na literatuře psané česky byly v době národního obrození vnímány jako „žádoucí“ (Stráníková 2003–2004: 39). „Opravdová Češka“, jak ji nazývá Stráníková (*ibid.*: 45), nebyla pasivní čtenářkou, ale aktivní tvůrkyní, a vlastenecké prostředí po ní toužilo. Je přímo exemplární,

že první báseň v české literární historii napsaná ženou („Výstraha před svůdci všem pannám“, 1798), údajně napsaná Rebekou Leškovou pod pseudonymem R-a L-ová, je dodnes diskutována ohledně svého genderového autorství. Ačkoli stojí u zrodu ženského autorství otazník, je pro nás toto datum důležité, protože tzv. česká Sapfo se na českém trhu objevila na sklonku 18. století, a to nehledě k tomu, jestli bylo uvedené autorství básně skutečné nebo smyšlené. Pravděpodobně to byl jen sen, obrozenecký ideál vs. historická realita, ale důležité je, že na samém konci 18. století byl ženskému autorství v rámci vznikající české literatury přiřkládán velký význam.

A tím se dostáváme k dalšímu bodu, tedy k faktu, že se česká literatura první poloviny 19. století stylizuje, že se cíleně vytváří na základě nově vznikajících estetických norem podle vzoru prestižních kultur. Jedním z elementů hodných kopírování byly právě píšící ženy. Co však převzato nebylo, byl konfliktní postoj k ženské literatuře. V britském kontextu se píšící ženy kvůli stigmatizaci šílené ženy v podkroví ještě hluboko v 19. století skrývají za mužská jména, zatímco česká literatura si autorství žen konstruuje. Případ Rebecky Leškové nelze s naprostou určitostí doložit jako autorskou mystifikaci. Jinak je tomu například u Žofie Jandové.

Žofie Jandová je zřejmě nejslavnější fiktivní autorkou národního obrození. Pravděpodobně také proto, že si její existenci vymyslel Čelakovský, aby navenek, tedy v prostředí anglické literatury v rámci spolupráce s Johnem Bowringem na antologii české poezie *Cheskian Anthology* (1832), mohl předstírat moderní úroveň české literatury z české perspektivy té doby. Dalším slavným případem byla Marie Čacká. Toto jméno bylo pseudonymem pro Božislavu Svobodovou a za ženou se skrývala žena. Žofii Jandovou si smyslnil muž a ve skutečnosti neexistovala. Marie Čacká ano. To v Čacké bylo možné najít básničku jako ideál. Psala ve své všednodennosti a nepatřila do vlasteneckých kruhů (srov. Macura 1995: 116). V Marii Čacké objevujeme to, po čem česká společnost toužila – tedy nikoli básničku vylhanou za ženským jménem Žofie Jandové, ale skutečnou autorku.

Gender v západoevropském kontextu

V době, kdy se česká literatura začala obrozovat, byl v anglofonním světě, který měl řadu autorek z nejrůznějších společenských kruhů, náhled na literaturu psanou ženami přinejmenším diskutabilní. Jak píší

Gilbertová a Gubarová, „psát poezii bylo pro ženy v jistém smyslu nepatřičné, neženské, nestydaté [...] zakázané, problematické“ (Gilbert – Gubar 1996: 174). Podíváme-li se přímo do korespondence romantických básníků, kterou jsem se zabývala ve své disertaci, najdeme zde dostatečné množství příkladů, které tvrzení Gilbertové a Gubarové podporují. Wordsworth s odporem nahlíží na „ženy křehké mysli, které otevírají své srdce hrubému dechu veřejnosti, ať už svou poezií, nebo jakýmkoli jiným způsobem“ (Hill 1979: 580). Podle jeho názoru bychom se „autorství žen měli vyhýbat“ a ženy by měly psát „spíše ke své vlastní spokojenosti“ (ibid.: 185), což znamená, že by jejich autorství mělo být uchováno jako tajemství v ženině soukromí. Jinými slovy, ženy by měly psát jako sestra Williama Shakespeara, měly by psát tajně a skrývat se. Dalo by se říct, že by Wordsworth jejich kreativitu zavřel do podkroví. Byron je provokativní, extravagantní čtenář a mnohdy čte bez jakéhokoli respektu. Literární texty psané ženami jsou podle něj „ženský brak“ (Marchand 1975: 146) a jejich styl je „bez-cenný“ (idem 1977: 182). Ačkoli obdivuje dramaticku Joannu Baillioovou, nedokáže ji docenit jako autorku a předpokládá, že si pro psaní dobrých tragédií „půjčuje varlata“ (idem 1976: 203), protože tragédie je vyžadují. Když chce udělat kompliment intelektu francouzské spisovatelky Madame de Staël, píše, že se měla narodit jako muž (srov. idem 1974: 227). Byron tedy v jistém smyslu akceptuje ty autorky, které získaly literární svébytnost, které disponovaly svým vlastním pokojem, ale snaží se je přisvojit mužskému světu. Bluestockings, tzv. modré punčochy, jsou trnem v oku téměř všem anglickým romantikům, nejen Byronovi, který navrhuje, aby Felicia Hemansová modré punčochy pletla, místo aby je nosila (srov. idem 1977: 182). Wordsworth je nazývá hady (srov. Darlington 1981: 158), Coleridge nepřáteli nahánějícími hrůzu (srov. Griggs 1959: 662) a pro Keatse jsou to dábelské ženy (srov. Rollins 1958: 163). Jak je vidět, tendence britských romantiků je zesměšňovat a démonizovat ženu písíci literaturu.

Jinak je tomu však u literatur těch národů, které Jungmann nazývá malými, a pod malé národy by v tomto případě mohly spadat jak Čechy, tak Skotsko. I v britské literatuře totiž nalezneme autora, který bez výjimky podporuje ženy s literárními ambicemi, a tím je Walter Scott, původem a bydlištěm ze Skotska. Podle Scotta nejsou ženy hrozbou, ale výhodou pro britský literární trh. Přístup českých vlastenců k písíci ženám lze přirovnat k přístupu Waltera Scotta, a to nejen proto, že ke Scottovi s obdivem vzhlížela Karolina Světlá ve svých *Upomínkách* (1874), když napsala, že pocházel „z národa skoro

tak nešťastného, uhněteného a postrčeného, jako je národ český“ (Světlá 1931: 13).

Walter Scott byl národnostně uvědomělým čtenářem a jeho názory na současnou literární produkci žen byly důsledně ovlivněny jeho skotským původem. Úzkostlivě se snažil podporovat vše dobré, co bylo kulturně odlišné od britského centra, od Anglie, a při hodnocení literatury byl nestranný ohledně autorova genderu. Pro skotské národnostní hnutí první poloviny 19. století v koncepci Waltera Scotta písíci žena zásadní měrou přispívala do nové britské literární tradice jako celku. Scott obdivoval ženské literární texty nejrůznějších žánrů: skotské balady, romány Marie Edgeworthové a divadelní hry Joanny Baillieové, pokud vybereme jen ty nejdůležitější. Scott například opakovaně přirovnal excelentní literární talent Baillieové k talentu Williama Shakespeara a o přístupu k autorkám jako k nešťastným Shakespearovým sestrám není v jeho korespondenci ani zmínka (srov. Fischerová 2008: 204–267). Paralela skotský vs. anglický a český vs. německý tedy dává smysl nejen v otázce národnostní, ale také v otázce genderu. Krátce řečeno, z pohledu českých a skotských regionálních patriotů a vlastenců nemusela literárně činná žena psát s úzkostí, jak bude její tvorba přijata.

Gender a česká literatura

Proto také genderové pojmy zmíněné v úvodu začnou být problematické, pokusíme-li se je aplikovat na českou literaturu první poloviny 19. století, tedy na období, pro které jsou v jiných (velkých) literaturách zásadně výstižné. V českém kontextu se nesetkáme s negativním, nepřejícím přístupem vůči literárně činným ženám, jejich literární texty nejsou ani zesměšňovány, ani parodovány.

Podle názoru Alfreda Thomase to, co v kontextu české literatury 19. století spojovalo lidi jako Čechy, bylo vnímáno jako mnohem závažnější než to, co je rozlišovalo jako muže a ženy (srov. Thomas 1997: 280). Vlastenci, ať už muži nebo ženy, reprezentovali jakési kolektivní unikum. Zásadní důležitost hrál národnostní obsah literárního díla a český jazyk jako vyjadřovací prostředek. Těžko říci, jestli si Češi uvědomovali, jakým způsobem byly písíci ženy v Británii hodnoceny.

Z vlasteneckého pohledu nebyl pro české ženy problém stát se anđělem v domě a českou básnířkou v jedné osobě. Je evidentní, že žena jako autorka v žádné společnosti 19. století neexistovala na bázi svého vlastního sebeurčení, ale k jejím literárním aktivitám bylo zapotře-

bí podpory jejího nejbližšího okolí z řad mužů, tedy manžela, bratra, otce nebo nějakého vlasteneckého věřitele. Česká žena toužící aktivně se věnovat literatuře měla ideální podmínky pro tvorbu. Stala se literátkou a nebyla pouze „bytost upoutaná tradičními úkoly v hranicích domova“, jak píše Macura (1998a: 128). Pro českou ženu nebyla ani šílená žena v podkroví reálným nebezpečím, protože nikdo nespoutával její kreativitu, neumlčoval její touhu psát, nenutil ji přizpůsobovat se pasivní roli manželky.

Přesto byla jak v Británii, tak v Čechách národního obrození specifickým druhem textu kuchařka, přičemž se tento text obracel výslovně na ženské čtenářstvo a na potenciální anděly v domě. Nejslavnější kuchařky byly napsány právě ženami, a když jejich vydání zaujalo veřejnost, byly z příslibu finančního výdělků opakovaně vydávány. *Domácí kuchařka* (1826) Magdaleny Dobromily Rettigové byla nejúspěšnější knihou celého národního obrození a prošla za autorčina života čtyřmi českými a čtyřmi německými vydáními, reedice následovaly celé desítky. Její starší britskou sestrou byla *Domestic Cookery* od Marie Elizy Rundellové a také tato kniha byla od svého vydání roku 1806 pravidelně vydávána nejméně jednou do roka. Kuchařka Rettigové napomáhala vytváření české terminologie z oblasti vaření a nebyla pouze sbírkou receptů, ale také celkovým návodem k domácímu štěstí, návodem k tomu, jak se stát andělem v domě. O vlastnostech takové ženy se dozvídáme z knihy *Mladá hospodyňka v domácnosti* z roku 1840. Je zřejmé, že v obou literaturách existoval model anděla v domě beze všech dalších intelektuálních nároků. Svět hospodyňky podle Rettigové s výjimkou její vlastní kuchařky nezná knihy, ať už jejich čtení, psaní, vlastnění nebo oprašování (srov. Leeuwen-Turnovcová 2002: 384).

Česká žena však měla alespoň teoretickou možnost volby, protože překročení tohoto údělu vycházelo z vlasteneckého snu. Dávala-li vlastenecká společnost ženě roli aktivní vlastenky vedle role aktivního muže-vlastence, byl to přesto velmi křehký model a ve skutečném životě plném genderových stereotypů se hroutil nehledě na sen, ze kterého vycházel (srov. Macura 1998b: 5). Je všeobecně známo, že Bohuslava Rajská udělala rozhodnutí vdát se, rodit děti a vzdát se osudu nezávislé ženy a přijala osud anděla v domě. A stejně tak je známo, že naopak Božena Němcová zvolila opačný směr a vešla „do ostrého konfliktu s obvyklými vymezeními společenské role ženy“ (Macura 1998a: 130) a že to byla Němcová, která zoufale potřebovala svůj vlastní pokoj.

Až později se začala česká literární historie zabývat aspektem genderu pro vytváření estetické hodnoty literární tvorby, a tím jen srovnala

krok se západní kulturní tradicí. Dokonce i Němcová, tak významná postava literatury národního obrození, kterou v její době nezpochybnil nikdo, se postupem času dostala do diskuze, kterou je možné shrnout do následujících otázek: Má žena právo psát? Může žena psát stejně dobrou literaturu jako muž? Má být literatura napsaná ženami měřena podle stejných estetických norem jako literatura napsaná muži? Česká literatura první poloviny 19. století tento pohled nezna-la. Literární historie vyhodnocující literární texty a vytvářející literární kánon jej znala až příliš dobře. Jen jako příklad uvedme souhrn významných autorů vydávaný v letech 1862–1863 pod názvem *Naši mužové* (1953). Mezi jmény Jungmann, Hanka, Palacký, Šafařík, Tyl, Čelakovský, Erben, Mácha, Havlíček nebo Sabina je také Němcová. Jaké je zdůvodnění pro zahrnutí Němcové do knihy s tímto názvem? Autor Jan Erazim Sojka se vyjadřuje způsobem typickým pro literární kultury, ke kterým česká společnost vzhlížela po celou první polovinu 19. století, když například píše, že Němcová „co do ducha úplně nad pohlaví své vyniká. Duch její, neznaje pohlavního rozdílu, [...] směle pohrouží se beze veškeré legitimize v hlubiny lidské společnosti, zpytuje ty nejtajnější záhyby srdce lidského, a nač třeba mnohý muž se nebyl odvážil, tu hravě vniká duch její a v čele mužů jme se bojovati za ty nejsvětější zájmy lidstva“ (Sojka 1953: 265). Po všem tom vlasteneckém snění o vlastence/literátce/básnířce připomíná Sojkův komentář až nepříjemně Byronovo vysvětlení, proč Joanna Baillieová dokáže napsat výborné tragédie a proč je Madame de Staël inteligentní. Sojka předjímá ty nejtypičtější stereotypy patriarchální společnosti a tvrdí, že „neovládají srdce Boženy pouhé ukolíbavky“, tedy předvídatelná vlastnost každé ženy-matky, a že Němcová chce bojovat za svou vlast „nikoli je-hlicí, nýbrž mečem“ (ibid.: 266), tedy že přebírá roli, která jí nebyla určena od přirozenosti. Tato kniha z šedesátých let 19. století je podobná přístupu západoevropských společností k písčícím ženám. Je to však kniha z druhé poloviny 19. století a na tomto místě jen posloužila k označení vývoje, kterým se česká literatura pozdějších let mohla ubírat.

Závěr

Dáme-li tedy dohromady českou literaturu první poloviny 19. století a zaběhnuté pohledy na literaturu reprezentované genderovou a feministickou literární teorií, zjistíme, že se dostávají do konfliktu a že vzájemně nefungují. Je totiž jednoznačné, že česká ženská tvorba byla

v tomto období vehementně podporována, diskuse genderu byla podmíněna otázkou národnosti a netrpělivě se čekalo na bestseller napsaný ženou. Česká společnost se dočkala, Božena Němcová napsala *Babičku* (1855). Z hlediska ideologického paradigmatu vlasteneckých tendencí národního obrození lze mluvit o velmi vstřícném postoji k píšícím ženám, ať už byl tento postoj spíše teoretického než skutečného rázu. První polovina 19. století se z tohoto pohledu stává jakýmsi ostrovem v české literatuře, kdy ženám-vlastenkám byl dán k dispozici vlastní pokoj na psaní, kdy muže-vlastence nenapadlo zavírat ženu do podkroví a kdy žena jako anděl v domě a stín jejích křídel, který padal na stránky Virginie Woolfové (Woolf 1966: 285), směla zastávat dvojí životní roli, autorky a hospodyně.

Prameny

DARLINGTON, Beth (ed.)

1981 *The Love Letters of Mary and William Wordsworth* (London: Chatto & Windus)

GRIGGS, Earl Leslie (ed.)

1959 *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge* 4 (Oxford: Clarendon Press)

HILL, Alan G. (ed.)

1979 *The Letters of William and Dorothy Wordsworth* 5 (Oxford: Clarendon Press)

MARCHAND, Leslie A. (ed.)

1974–1977 *Byron's Letters and Journals* 3, 4, 5, 7 (London: William Clowes & Sons)

ROLLINS, Hyder Edward (ed.)

1958 *The Letters of John Keats 1814–1821* 1 (Cambridge: Cambridge University Press)

SVĚTLÁ, Karolina

1931 *Upomínky*. Sebrané spisy Karoliny Světlé 20 (Praha: Leopold Mazáč) [1874]

Literatura

FISCHEROVÁ, Andrea

2008 *Romanticism Gendered. Male Writers as Readers of Women's Writing in Romantic Correspondence* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing)

GILBERT, Sandra – GUBAR, Susan

1996 „Editor's Introduction to Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets“, in Mary Eagleton (ed.): *Feminist Literary Theory. A Reader* (Malden: Blackwell Publishers), s. 174–180 [1979]

JANÁČEK, Pavel

2000 „Literatura malého národa. K pojetí vertikální diferenciacie v Jungmannově projektu“, *Česká literatura* 48, č. 6, s. 581–591

LEEUVEN-TURNOVCOVÁ, Jiřina van

2002 „Magdalena Dobromila Rettigová – die züchtige Hausfrau der tschechischen nationalen Wiedergeburt“, in eadem (ed.): *Gender-Forschung in der Slavistik. Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur* (Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien), s. 375–390

MACURA, Vladimír

1995 *Žnamentí zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H) [1983]

1998a „Božena Němcová jako encyklopedistka“, *Česká literatura* 46, č. 2, s. 123–133

1998b „Příběh encyklopedie dam“, *Ťvar* 5, č. 1, s. 4–5

SOJKA, Jan Erazim

1953 *Naši mužové* (Praha: Melantrich) [1862–1863]

STRÁNÍKOVÁ, Jana

2003–2004 „Proměny postavení spisovatelek v literatuře národního obrození“, *Literární archiv* 35/36. *Žtěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*, s. 39–59

THOMAS, Alfred

1997 „Form, Gender and Ethnicity in the Work of Three Nineteenth-Century Czech Women Writers“, *Bohemia* 38, č. 2, s. 280–297

WOOLF(OVÁ), Virginia

1966 „Professions for Women“, in Leonard Woolf (ed.): *Collected Essays by Virginia Woolf* 2 (London: The Hogarth Press), s. 284–289 [1942]

2000 *Vlastní pokoj*, přel. Martin Pokorný (Praha: One Woman Press) [1929]

Women's literature and gender theory in the first half of the 19th century

Karolina Světlá in her *Upomínky* (1874) refers with admiration to Walter Scott who in her view came “from an unhappy, disadvantaged and harassed nation, similar to the Czech nation.” The Scottish/English and Czech/German parallel makes sense, not only with regard to nationality, but also gender. In modern West-European literary cultures of the 19th century we often encounter prejudices against women active on the literary scene, and the woman writer writes with an anxiety about how her literary work will be perceived from the point of view of the male reader. The specifics of Scottish and Czech literature in the first half of the 19th century are vastly different to these. In my article I follow the Czech context (in parallel to the Scottish one) where the literary production of women is vehemently supported, the discussion of gender is conditioned by the issue of nationality and Czech society is impatiently waiting for a bestseller written by a woman. As a result, such keywords from gender theory as “angel in the house”, “madwoman in the attic” or “room of one’s own” are inapplicable in the Czech literary history of that time.

Keywords

angel in the house, madwoman in the attic, room of one’s own, national revival, Scottish vs. English / Czech vs. German, female authorship

Mytologizace v Kollárově *Slávy dceři* z genderového pohledu

– Irina Wutsdorff –

Kollárova *Slávy dcera* (1824, 1832) je – jak víme z Macurova výkladu – mytologizující skladba. Macura ve *Žnamení zrodu* (1983) velmi přesvědčivě popsal mytologičnost, synkretismus a jistou hravou tvořivost jako typologické rysy nejenom tohoto díla, ale celé obrozenecké kultury. Jenže přitom – až na to, co nazýval velmi výstižně „překladovost“ obrozenecké kultury – nebral v úvahu spojení těchto rysů se širším dobovým středoevropským kulturně-historickým kontextem. Konkrétně mám na mysli koncept takzvané *nové mytologie*, jak byl zformulován v německé rané romantice. Kulturotvornost a mýtotočinnost českého obrozeneckého básnictví by se do jisté míry daly číst jako uskutečnění tohoto německého programu, s kterým se Kollár během svého pobytu v Jeně pravděpodobně i sám mohl seznámit. Zvláště jeho *Slávy dcera* je v médiu básnické řeči takovým znovu a zároveň nově tvořeným českým mýtem.

Abych tuto svou tezi podrobněji dokázala, budu nejprve rekapitlovat mytologizující prvky ve *Slávy dceři*, jak je popsal Vladimír Macura (1976, 1990, 1995), a následně romantický koncept *nové mytologie*. Přitom budu hlavně brát na zřetel to, jak tento koncept navazoval na

pochopení mýtu u J. G. Herdera. Tím se také pokusím ujasnit poměr klasicistních, pozdě osvícenských a romantických prvků v *Slávy dceři*. Dále se budu zabývat vzájemným vztahem milostně-erotické, pseudo-mythologické a poetologické roviny v této skladbě. Obzvláště z genderového pohledu je zajímavé, že rétorická figura prosopopeia, kterou se dá číst celá kompozice, je uskutečněna na figuře ženského rodu: poetické vytváření Míny jako Slávy dcery a ženské bohyně Slávy jako personifikace slovanství ovlivňuje i charakteristiku konceptu slovanství, kterému dává hlas. Tím se ještě více podtrhují žensky konotované vlastnosti Slovanů, které Kollár mohl převzít ze slavné Herderovy kapitoly o Slovanech, jako jejich mírumilovnost a jejich agrární a obchodní způsob života.

1.

Při úvahách o mytologizaci Kollárovy *Slávy dcery* samozřejmě navazují na studie Vladimíra Macury (1976, 1990, 1995), který ukázal, jak Kollár přepracovával svůj cyklus, který v první vydání (1824) ještě v mnohém odpovídal předchozí sbírce hlavně milostných *Básní* (1821). V dalších vydáních ho nejen rozšířil, ale čím dál tím víc také mytologizoval. Mytologickým kompozičním půdorysem se vyznačuje už první vydání: i tam byl postaven do popředí známý „Předzpěv“, psaný časoměrným elegickým distichem, který programově spojuje žalozpěv nad současnou situací slovanského národa s reminiscencí na bývalé velkolepé časy a s předpovědí lepší budoucnosti.

Aj, zde leží zem ta před okem mým slzy ronícím,
někdy kolébka, nyní národu mého rakev. (1–2)

Národ i čest zmizely, s jazykem bohové zde zanikli,
jen sama zůstává příroda nezměněna. (83–84)

Čas vše mění, i časy, k vítězství on vede pravdu,
co sto věků bludných hodlalo, zvrtné doba. (111–112)
(Kollár 1903: 17, 21, 22)

Také už v prvním vydání se najde první sonet, na kterém se potom zakládá spojení milované Míny se Slávy dcerou, ona kompoziční idea, která umožňuje spojení osobního tématu lásky s nadosobním vlaste-

neckým tématem: „[N]a prosby zhanobené matky Slávy (zosobněného slovanství) uvažují bohové o nápravě historických křivd na Slovanech, až konečně na podnět Lady stvoří Milek dívku nevidané krásy, která je v následujících sonetech ztotožněna s básníkovou milenkou a pojmenována jako Sláva dcera“ (Macura 1990: 278).

Zatímco první vydání obsahovalo tři zpěvy, totiž „I. Sála“, „II. Labe, Rén, Vltava“ a „III. Dunaj“, označující prostor slovanství, respektive slovanského osídlení, kterým se lyrický hrdina na své cestě pohybuje, vydání z roku 1832 je rozšířeno o dva další zpěvy, totiž „IV. Lethe“ a „V. Acheron“, čímž je podtrženo zesílení mytického rysu celé skladby, jak to popsal Macura:

Výchozí cyklus milostné poezie byl v novém uspořádání přebudován v nový celek s výraznými mytologickými rysy. Mýtus byl nasáván do tematiky jak odkazy k slovanskému – většinou jen hypotetickému či fiktivnímu – báje-slovnému materiálu, tak postupným budováním panteonu bohů, do kterého byla včleňována vedle Lady (Venuše), Milka (Amora, Kupida) postupně stále více Sláva, chápaná teď již nejen jako zosobnění Slovanstva, jako Slávie dobové české poezie a publicistiky, ale jako „bohyně Sláva“ – předpokládaná postava dávné slovanské věrouky [...].

(Macura 1990: 279–280)

S tím souvisí i postupná změna „básníkovy milenkky [...] v alegorii slovanské ideje: její původní pojmenování v *Básních* – Mína [...] je stále častěji vytlačováno označením Slávy dcera [...]“ (ibid.: 280). V tom všem vidí Macura „proces postupné proměny původně lyrického cyklu sonetů (*Básně*, 1821) [...] v literární text, který již svým ustrojením modeluje mytologickou osnovu obrozenecké ideologie“ (Macura 1995: 82). „Zbožštění Slávy dcery nebylo fikcí utvořenou pro potřeby sbírky, ale souviselo se snahami rekonstruovat či konstruovat ‚skutečnou‘ slovanskou mytologii“ (ibid.: 86).

2.

V této snaze se *Slávy dcera* setkává nejenom s padělanými *Rukopisy* (1817, 1818), ale i s celoevropskými snahami znovu tvořit anebo i vytvořit vlastní národní mýtus. Koncepčně zformulována byla tato idea hlavně u raných německých romantiků: Programovým konceptem takzvané *nové mytologie* chtěli prostřednictvím poezie znovu oživit mýtus a jeho

sílu vytvářet pospolitost. Jako vzor jim sloužila antická tragédie, v které viděli neporušenou jednotu uměleckého díla, bohoslužby, respektive kultovního aktu a legitimizaci, respektive ověření pospolitosti. Idea *nové mytologie* přitom tkví v tom, dosáhnout pomocí poezie, kterou se vytváří nový mýtus, znovu celistvé syntézy, která by odpovídala anticckému vzoru.

Velmi pečlivě a důsledně zpracoval vznik tohoto konceptu Manfred Frank (1982). Zajímavé v jeho rekonstrukci je, že snaha o *novou mytologii* se také mohla opírat o myšlenky Herdera, který je jinak pro český a vůbec slovanský kontext důležitý hlavně svou konceptualizací slovanství. Už u něho se najde záměr spojit kritické rozvážení osvícenského konceptu rozumu s uvažováním o úloze jazyka při vytvoření obrazu světa, i úvahy o možném novém použití mytologie prostřednictvím básnictví.¹ I Herder totiž (v *Iduně*, 1796) narazil na problém, který se podobá pozdějšímu českému: chybí pradávny mýtus, který by byl tradován v jazyku toho kterého národa, jenž by se identifikací s tímto mýtem měl teprve konstituovat jako národní pospolitost zakotvená v společném jazyce a v společném mýtu prostředkovaném tímto jazykem. V této situaci, v které šlo hlavně o to, chopit se také pospolitost vytvářející síly, která je vlastně mýtem, se Herder inspiroval anticckou řeckou mytologií, aby byla v současnosti obnovena její syntetizující schopnost přesáhnout analytický rozum, jenž takovouto pospolitost nemůže zdůvodnit (srov. Frank 1982: 150 *passim*).

Zcela kladný akcent tomuto hledání nové mytologie při navazování na anticcké vzory pak dávají představitelé raného romantismu. Tuto obnovující sílu těsně spojují s poetickou tvorbou. Například u Friedricha Schlegela se tato představa o obnovení mytologie spojuje s jeho konceptem univerzální poezie. V „Řeči o mytologii“ („Rede über die Mythologie“) z jeho *Rozhovoru o poezii* (*Gespräch über die Poesie*, 1800) čteme:

Tvrdím, že naše poezie postrádá takový střed, jakým byla mytologie pro staré, a vše podstatné, v čem moderní básnictví zaostává za anticckým, lze shrnout slovy: Nemáme mytologii. K tomu však dodávám, že máme blízko k tomu, abychom mytologii získali, anebo lépe řečeno, nastává doba, kdy bychom se měli vážně zabývat tím, jak přispět ke vzniku nové mytologie.

1 „Das Wichtige ist, daß Herders Einbettung der Mythologie in den Raum eines sprachlichen Weltbildes eine Abgrenzung von der Aufklärung nötig machte. Wenn sich die Welt erst im Netz einer Sprache differenziert – und wenn man zweitens die Erschlossenheit von Welt für eine Population den Geist dieser Epoche oder ihre Art von Vernunft nennt: dann wird es nötig, auch die Leistungen der Sprache zu entwickeln; und dies in Ansätzen geleistet zu haben, ist Herders historische Tat gewesen“ (Frank 1982: 143).

Bude k nám totiž přicházet po zcela opačných cestách, než kdysi přišla stará mytologie, jež byla všude prvním květem mladistvé fantazie, bezprostředně obsahujícím a zniterňujícím to, co je ve smyslovém světě nejbližší a nejživější. Nová mytologie musí naopak vzniknout z nejzazší hlubiny ducha; musí být nejumělečtějším ze všech uměleckých děl, neboť v sobě obsáhne všechna ostatní díla, bude novým řecištěm a pohárem starého věčného pramene poezie a sama se stane nekonečnou básní, jež halí klíčky všech básní ostatních. (Schlegel 1967: 312)²

3.

Co tedy mluví pro to, čist Kollárovu *Slávy dceru* prostřednictvím tohoto konceptu? Je celkem pravděpodobné, že alespoň nepřímo se Kollár o tomto konceptu dozvěděl během svého studijního pobytu v Jeně.³ Také raně romantická idea *nové mytologie* není až tak vzdálena konceptu Herdera, jehož impulz pro české obrozenecké hnutí je obecně uznáván. Svým letným přehledem vývoje tohoto konceptu od Herdera k bratrům Schlegelům jsem chtěla ukázat hlavně na to, co je spojuje: totiž pokus kriticky korigovat jednosměrné nadhodnocení analytického rozumu v osvícenství a zároveň pokus najít v pradávné síle mýtu nové univerzálně zavazující zdůvodnění kulturních a sociálních praktik. U Herdera je idea svébytnosti jednotlivých národů vysloveně zakotvena v univerzálním ideálu humanismu, ale i autoři rané romanti-

2 „Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.

Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie zu uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes heraus gebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle ändern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller ändern Gedichte verhüllt“ (Schlegel 1967: 312). Cit. dle překladu Břetislava Horyny in idem: *Dějiny rané romantiky. Fichte – Schlegel – Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005, s. 342–343.

3 V Kollárových pamětech (Kollár 1863) se sice nedají najít přímé odkazy na studium spisů bratrů Schlegelů, s odkazem na Jakubcovu studii (J. Jakubec: „J. Kollár v Jéně“, *Osvěta* 1893) o tom ale píše Murko: „Mittelbar und unmittelbar eigente er sich auch Fr. Schlegels und W. v. Humboldts ästhetische Lehren an, namentlich die Schlegel'sche Charakteristik der Perioden der Weltliteratur“ (Murko 1897: 202). Jan Jakubec, který prostudoval Kollárovu deníkové zápisky o studiu estetických děl, referuje: „Herder, škola romantiků, zejména oba Schleglové, přispěli mu nejedním poznatkem aesthetickým“ (Jakubec 1893: 95).

ky zaměřili pozornost na lid a chtěli tak dosáhnout pospolitosti všeho člověčenstva.⁴ U Kollára se z toho později vyvine idea, že zlatou cestou a smířením mezi pohanským antickým světem a degenerovaným moderním světem má být právě slovanství.

Když se teď ale podíváme nejen na ideovou vrstvu, ale i na kompoziční strukturu cyklu, dostaneme tento obraz: Až na výjimku předzpěvu, který je napsán v časomíře a tím – chceme-li mýtotvorným způsobem – navazuje na antický předobraz, je celá skladba napsána ve formě sonetu, tedy klasickou formou, kterou Kollár vysloveně navazuje na Petrarca. Sám Kollár svým spojením kvantitativního a přízvučného metra chtěl – jak píše ve „Výkladu čili vysvětlivkách k Slávy dceři“ – zdůraznit, že „slavská, obzvláště česká řeč tak jest šťastná, že se ve všech poetických formách, starých i nových, klasických i romantických svobodně hýbati může“ (Kollár 1903: 471). Ve čtvrtém zpěvu, „Lethe“, Sláva dokonce jak „přízvučnický“, tak i „časoměrc“ ctí:

Usadiv nás tedy na koberci
zelenému tu kolem do dola
Appol, hru a závod provolá:
ihned vyšli šermíři a herci;

bylíť kvítím, vavřínem a pérci
ozdobeni jako Dodola,
kdo pak, myslím sobě, odolá,
přízvučníci čili časoměrci?

O vítězství dlouho bojováno,
naposledy celou básnickou
společností rozsudek mně dáno.

Těžký úřad! Co já učinila?
Romantickou jsem i antickou
stránku věncem smírlivosti ctíla.
(Kollár 1903: 316–17; IV, 27)

4 Více k humanistickému zaměření a k spojení estetických a politických rovin u raných romantiků a k jejich koncepci *nové mytologie* viz Frank (1982), například jeho komentář k *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*: „Es ist der Traum, den Mythos – im doppelten Sinne des Wortes – synthetisch wiederherzustellen, nachdem die objektiven Bedingungen seiner Möglichkeit als naturwüchsigen Geschichtsprodukts abgestorben sind. Die Forderung steht im Dienste einer Überwindung der Legitimationskrise der analytischen Vernunft und ihrer Selbstdarstellung im öffentlichen Leben“ (Frank 1982: 185).

Takovým znamením synkretismu *Slávy dcera* přispívá k oné tendenci, kterou Macura popsal jako jeden ze základních rysů obrozenecké kultury. I rozšíření *Slávy dcery* o rozsáhlé vysvětlivky bych chápala jako doklad pro tuto synkretickou perspektivu: Text se tím stává zároveň poetickým i didaktickým. Navzdory tomu ve vědecké diskusi o *Slávy dceři* se sejdeme s názory, které ji přiřazují ke klasicismu. S odkazem na velmi pevně dodržovaný řád znělek ve *Slávy dceři* takto argumentoval třeba Karel Krejčí (1975: 65–69) a striktně odmítl její spojení s romantismem.⁵ Jistou oporu nachází toto mínění v Kollárových pamětech (1863) a v jeho spisu o literární vzájemnosti (1837; Kollár 1844). V novější studii Hana Šmahelová (2008) upozornila na vyslovené odmítnutí byronismu a degenerovaných forem novější romantické poezie v tomto spisu. Kollár tam z protikladu antického pohanského světa a germánsko-křesťanského ducha vyvozuje úkol Slovanů smířit tento protiklad a najít nový, živý střed. Oporu proti beztvarovosti negativně chápané romantiky, kterou Kollár subsumuje pod termínem *byronismus*, lze podle něho najít právě v klasickém řádu forem a v rovnováze středu, který mu nabízí, jak Šmahelová dodává, osvícenský humanismus.

Když se zabýváme *Slávy dcerou*, musíme brát v potaz, že spis o vzájemnosti byl napsán později, poprvé byl publikován v roce 1837, tedy pět let po silně přepracované verzi *Slávy dcery*. Ještě mnohem víc to platí pro Kollárovy *Paměti*, ve kterých popsal své zážitky z mládí v duchu mezitím konsolidované obrozenecké ideologie.

Oproti tomu první verze *Slávy dcery* byla ještě mnohem rozporuplnější. Miloš Pohorský (1970) v ní našel protichůdné a měnící se náklady a city, které jsou popsány nerovnoměrnými prostředky. I dobová kritika vytkla Kollárovi, že se tato živost v rozšířené verzi málem ztratila.⁶ Mojmír Otruba (1976) upozornil na dobového kritika Dalibora Kopeckého, který první verzi sbírky dokonce oceňoval termíny, které jinak v dobovém diskurzu byly vyhrazeny pro romantiku v máchovské verzi.

Není ale ani potřeba dělat silnou dělicí čáru mezi klasicismem na straně jedné a romantismem na straně druhé. Myšlení v protikladech,

5 „Nejde tu o klasické formy naplněné idejemi romantickými, nýbrž klasicismus tu převažuje ve všech složkách, jak ve formě, tak v obsahu i v ideové náplni“ (Krejčí 1975: 66). Oproti tomu ovšem už Jakubec (1893: 98) upozornil na „náklonnost k sonettu, jako k jiným druhům středověké poesie národní“ a obzvláště k Petrarcovi zejména v německé romantice. Jakubec proto spojuje Kollárovo nadšení pro znělků a pro Petrarco s touto ideovou koncepcí romantismu.

6 Macura cituje Čelakovského, který „v dopise Kamarýtovi nespokojeně konstatoval, že sto pěkných sonetů původní verze se v nové ‚téměř [...] utopilo‘, a vytkl Kollárovi, že ‚filologicky začíná básnit – a básnický filologuje“ (Macura 1990: 281).

respektive držení protikladů v rovnováze je jedna z vlastností romantického myšlení.⁷ Zvláště v českém kontextu tyto rysy splývají se synkretismem, kterým obrozenecká kultura vytváří sebe sama a přitom se simultánně dotýká stylistických elementů různých epoch. Z tohoto synkretického postupu vyplývá také v Kollárově *Slávy dceři* prvek, který by se romantickou terminologií dal nazývat sebereflexí.

4.

Právě v těch místech, která jsou zajímavá z genderového pohledu, vstupuje do popředí sám proces tvoření, respektive vytvořený status celé pseudomytologické situace. Do jaké míry mýtotvornému básnictví odpovídá i jazykotvorný a zároveň vzdělávací program, vyplývá z následující znělky:

Předkem se už té mi po hodině
 srdce v tužbách sladkých rozlije,
 ve které si spolu lekcce
 dáváváme v naši mateřčině;

nebo to jsou všechny přítelkyně
 Slávy při nás, Musy, Gracie,
 k nimž i žert a smích se přivije
 s rukotisky v libé míšenině:

Ona svému srbskolužickému
 ne, já zas Ji učím nářečím
 jiným, zvláště českoslavenskému.

7 Viz k tomu i stať Josefa Vojvodíka, v které autor shrnuje aktuální stav bádání o romantismu a poukazuje na možnosti, jak ho aplikovat na českou situaci. Hlavně se vyslovuje proti literárněhistorické tendenci rozlišovat mezi „konzervativním“ a „progresivním“ nebo „revolučním“ romantismem. „[...] romantismus není epochou polarit a antitezí, nýbrž naopak kulturou, kterou charakterizuje snaha slučovat protiklady, jak se nápadně projevuje ve vytváření duplicitních struktur, afinit a izomorfií“ (Vojvodík 2008: 34). Z literárněhistorické perspektivy se i Dalibor Tureček vyslovuje proti „kategorizující[mu] přiřazování textů či autorů k extrapolovaným, vymezujícím a jakoby objektivně, a priori existujícím binárním opozicím (klasicismus/romantismus; romantismus/realismus)“. Místo toho „je pak následně jistě možno sledovat prolínání jednotlivých tendencí i uvnitř samotných jevů“ (Tureček 2005: 15).

Za každou jest chybu určen trestek
 hubinka, s tím ale bezpečím,
 aby její neslyšáno chřestek.
 (Kollár 1903: 88–89; I, 96)

Lyrické já svou poetickou imaginací přetváří svou milenkou (Mínu) v dceru bohyně Slávy. Ta podle jeho mýtopoetiky má být důvodem i zárukou všeslovanství, k jehož znovudosažení má přispět v neposlední řadě právě sama skladba s jejím jménem. Jedna cesta k tomuto ideálu vede přes to, co Kollár ve svých teoretických spisech nazýval literární vzájemnost, konkrétně přes program, podle kterého by měl každý Slovan ovládat různé slovanské jazyky. V citované znělce jsme svědky konkrétního jazykového naplňování tohoto programu: vzájemným procvičováním, které je tady ještě navíc erotizováno.

Pseudomýtus a pseudoetymologie, které Kollár podává svou *Slávy dcerou*, jsou silně poznamenány ženským rodem. Použitím rétorické figury prosopopeia na bohyni Slávu, jež má personifikovat celé slovanství, se Kollárovi daří touto pseudoetymologií spojit vzpomínky na slavnou minulost Slovanů se žalozpěvem o jejich smutné současnosti, způsobené mimo jiné i jejich mírumilovností a trpělivostí. Kollárovi se zde podaří spojit mužsky konotovanou slávu se žensky konotovanou měkkostí. I druhotné symboly slovanství, totiž lípa, med a včela, ztělesňují ženský princip, jak již také upozornil Macura (1995: 91–92). Kollár sám svoje pseudoetymologické spojení slov „slávie“, „sláva“, „slovo“ a „Slovan“ zdůvodnil estetickými, respektive rétorickými požadavky.

Tvárnost, ba dokonce umělost tohoto postupu, Kollárova konstrukce a rekonstrukce jazyka a zároveň i mýtu, který by měl založit všeslovanskou pospolitost a vzájemnost, se velmi pestře ukazuje na tomto příkladu:

U všech nových národů i dávných
 chválu měli vážní předkové,
 i my, vlastenci a bratrové,
 slavme slavně slávu Slávův slavných.

Jméno i prach svojich mužů hlavných
 ctí Vlach, Němec, Francouz, Anglové,
 i my, vlastenci a bratrové,
 slavme slavně slávu Slávův slavných.
 (Kollár 1903: 173; II, 88)

Verš, který se na konci prvních dvou slok jako refrén opakuje a který je nasycen hrou s figurou (pseudo)etymologica, je jako kondenzát jazykotvorného, mýtotvorného, kulturotvorného a zároveň pospolitost zakládajícího záměru celé skladby.

Podíváme-li se dekonstruktivistickým způsobem na rétoričnost Kollárovy skladby, nabízí se nám z genderového pohledu otázka, do jaké míry se kombinací mužsky konotované slávy s ženskou postavou bohyně Slávie a s žensky konotovanými vlastnostmi a symboly vpisuje ženský princip do Kollárova konceptu slovanství. Jak zženštěné je Kollárovo slovanství? Stopu tohoto nebezpečí, totiž že by se rovnováha genderově vybalancované směsi ztratila na úkor mužského principu, můžeme vidět v následující znělce, která usiluje o dodržení tradičního genderového řádu:

V živobyті lidském žádná změna
horší není jako v pohlaví,
když se ona útlá rozpraví
povah v něm a charakterů stěna:

ženský muž se tak, jak mužská žena
ctí a štěstí svého pozbaví;
toho tam se málem zohaví,
této mnohem člověčenství cena.

Muži vůle, čin a smělost sluší,
ženě prosba, cit a mlčení,
ten buď více duchem, tato duší;

muž ať táhne nebe k ctnostem dolů,
žena zemi vzhůru k blažení,
jen tak přijdou krásně k cíli spolu.
(ibid.: 74–75; I, 75)

Prameny

KOLLÁR, Jan

1844 *Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation* (Leipzig) [1837]

1863 *Cestopis druhý a paměti*. Spisy Jana Kollára 4 (Praha: Ignác Leopold Kober)

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

SCHLEGEL, Friedrich

1967 „Gespräch über die Poesie“, in idem: *Charakteristiken und Kritiken 1796–1801*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, ed. Ernst Behler (Paderborn/München/Wien: Schöningh), s. 284–362 [1800]

Literatura

FRANK, Manfred

1982 *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

JAKUBEC, Jan

1893 „O Kollárově erudici básnické“, *Časopis Musea Království českého* 69, s. 83–110

KREJČÍ, Karel

1975 „Klasicistické tendence v literatuře českého obrození“, in idem: *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (Praha: Československý spisovatel) [1958]

MACURA, Vladimír

1976 „Mytologie Slávy dcery“, *Česká literatura* 24, č. 1, s. 37–46

1990 „Slávy dcera – Jan Kollár 1824, 1832“, in Miroslav Červenka et al.: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945* (Praha: Československý spisovatel), s. 278–282

1995 „Mytologičnost“, in idem: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H), s. 79–101 [1983]

MURKO, Matthias

1897 *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik. Mit einem Anhang: Kollár in Jena und beim Wartburgfest* (Graz: Styria)

OTRUBA, Mojmir

1976 „Jan Kollár jako argument pro Máchu a romantismus“, *Česká literatura* 24, č. 3, s. 256–260

POHORSKÝ, Miloš

1970 „Mladý Jan Kollár. Básník sonetů z roku 1821. Básník a mýtus“, *Česká literatura* 18, č. 2, s. 124–145

ŠMAHELOVÁ, Hana

2008 „Hledání českého romantismu“, in Veronika Forková, Kryštof Chamoni-kolas (eds.): *Romantyzm a romantismus* (Praha: FF UK), s. 35–46

TUREČEK, Dalibor

2005 „Doptávání po metodě dějin literatury“, in Vladimír Papoušek, Dalibor Tureček (eds.): *Hledání literárních dějin* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 9–34.

VOJVODÍK, Josef

2008 „Dualita, afinita, izomorfie jako kategorie romantického modelu světa“, in Veronika Forková, Kryštof Chamoni-kolas (eds.): *Romantyzm a romantismus* (Praha: FF UK), s. 29–34

Mythologization in Kollár's *Slávy dcera* from the gender standpoint

In my article I investigate Kollár's *Slávy dcera* (Daughter of Sláva, 1824, 1832) in the light of the new mythological concept formulated by German early romanticists such as the Schlegel brothers: Their aim was to renew myths and their power to create community through poetry. For this attic tragedy served as an archetype, in which they saw the still undisturbed unity of a work of art, a divine service and a legitimation of community. The idea behind this is to create a new myth by means of poesis and thereby reconstitute an integral synthesis, which would correspond to the antique archetype. The poetry of the Czech National Revival, particularly Kollár's *Slávy dcera*, may be read as an application of this concept, which Kollár came into contact with probably during his stay in Jena. Following Macura's analysis of mythological elements in *Slávy dcera*, I concentrate on the female connotation of Slavness, the pseudo-etymology of the glory of the Slavs ("sláva Slovanů") ensured by the goddess Slávie, who in the composition is represented through the device of the rhetorical figure of prosopopoeia.

Keywords

Jan Kollár, *Slávy dcera*, Czech National Revival, Early German romanticism, New mythology, prosopopoeia

Feministické vzdorné čtení a genderová analýza na příkladech z Erbenovy *Kytice*

– Tereza Kynčlová –

Literatura a především kanonická díla zastoupená v kurikulech od základních po vysoké školy mají významný socializační charakter strukturující nejen kulturní, ale i genderovou identitu jedince (Renzetti – Curran 2003: 117–124). V následujícím textu vycházím z premisy, že básnická sbírka *Kytice* (1853) Karla Jaromíra Erbena je kanonickým textem majícím genderově-socializační efekt; identifikuji se s dekonstruktivistickou kritikou binárních opozic a jejich hierarchického vztahu; pracuji s feministickou kritikou ideologie patriarchátu a poststrukturalistickým pojetím genderu jakožto diskurzivně utvářené entity, jež odkazuje na kulturní předpoklady, očekávání a praktiky, které kontroly, jakými způsoby se ve společnosti z lidských bytostí stávají muži a ženy. Femininitu a maskulinitu – důsledky sociální konstrukce a nikoliv přirozené determinace – nechápu jako extrémní polarity, nýbrž jako body na kontinuu mnoha různých femininit, maskulinit a jiných genderových identit (Pilcher – Whelehan 2004: 56–58, Renzetti – Curran 2003: 20). Muže a ženy pojmám jako subjekty, které jsou produkty sociální konstrukce a genderové socializace, a nikoliv odevzdávanými nositeli/nositelkami přírodních daností. Zároveň se distancuji od

směšování konceptu genderu s konceptem pohlaví, které chápu jako dichotomní, biologicky ukotvenou kategorii.

Literatura a moc

Patriarchální řád, z pozice všeprostopující dominance a (zdánlivé) neviditelnosti a (údajné) přirozenosti, využívá celé šíře prostředků, jak skrze mocenské a normativní vztahy i existující diskurzy reprodukovat a upevňovat hierarchické vztahy mezi muži a ženami (Bourdieu 2000: 24). Vedle jiných institucí, jako jsou média, škola, církev či rodina, je literatura, konkrétně literární kánon – jemuž historicky a v ne malé míře i dnes dominují muži – efektivním nástrojem managementu symbolické moci (Robinson 1985: 106).

Feministické literární kritičky a kritikové argumentují, že proces čtení (ale i psaní či mluvení) není zbaven ideologických nánosů odvozených od patriarchální moci. Podle Annette Kolodnyové je čtení – stejně jako interpretační techniky – naučenou aktivitou, jež je historicky podmíněna a v souvislosti s formami uspořádání vztahů mezi ženami a muži též nevyhnutelně genderována (Kolodny 1985b: 47). Hovoří-li Kolodnyová o tom, že čtení je naučené, nemá na mysli osvojení si schopnosti rozeznávat na stránce jednotlivá písmena a slova a jejich skládání do vět. Kritičku zajímají internalizovaná paradigma, která v textu čteme. Autorka pojímá paradigma jako získanou optiku či jako soubor kódů, které jsou v konkrétní společnosti spojeny s jejími zvyklostmi, pohledem na svět a pojetím sebe sama. Čtecí návyky – a tedy i paradigma reflektující a reprodukující realitu, jež je v dané společnosti považována za platnou – se u čtenářů a čtenářek postupně upevňují a fixují, čímž každá zkušenost se čtením ve svém důsledku funguje normativně, neboť strukturuje čtenářská očekávání vztahující se na všechna literární díla, která budou napříště čtena (Kolodny 1985a: 153). Jelikož jsou paradigma pro čtení, stejně jako pravidla pro psaní, estetické kvality a kanonizaci literárních děl určována a konstruována v rámci společenské reality hierarchických genderových vztahů, mohou být čtenářky vis-à-vis androcentrickým kanonickým dílům vmanipulovány „do sexistických schémat“, v nichž, jak upozorňuje Judith Fetterleyová, mají přijmout patriarchální morálku a/nebo hodnoty mužských literárních protagonistů a nikoliv ženských postav (Kolodny 1985a: 153, Fetterley 1978: xii):

Jedna z hlavních věcí, jež udržuje [sexistická] schémata naší literatury nedostupná vědomí ženské čtenářky, a proto nepostižitelná, je póza apolitičnosti, předstírání, že literatura pronáší univerzální pravdy skrze výrazy, z nichž vše osobní, ryze subjektivní, bylo odstraněno nebo alespoň prostřednictvím umění přeměněno na to, co je reprezentativní. Když je podporována, legitimizována a předváděna existence jen jedné skutečnosti, a když takový omezený pohled trvá na své úplnosti, pak zde máme podmínky nutné pro takové zmatení vědomí, v němž nepostižitelnost jen vzkvátá. (Fetterley 1978: xi)

K patriarchy přátelské reprezentace ženství obsažené v androcentrických mužských dílech situují čtenářku do pozice, kdy v sobě musí zahrnout část své genderové identity (Fetterley 1978: xii, Morrisová 2000: 42). Podle Fetterleyové tak kulturní realitou v literatuře není kastrování, zženšťování muže [*emasculation*] prostřednictvím například epizodických záporných ženských postav (viz ve „Zlatém kolovratu“ macechu s dcerou ve vztahu ke králi, vražednici v „Holoubkovi“), nýbrž pomužšťování [*immasculation*] ženy skrze inherentní významy obsažené v jazyce, literatuře a literárním provozu a skrze implicitní apel zprostředkovaný celoživotní socializací, aby se ženy ztotožnily s patriarchálním pohledem na ženství a s mužským pohledem na ženu.

Vzdorné čtení

Tento článek teoretizuje možnosti interpretace Erbenovy *Kytice* osobou, která čte „jako žena“. Rozhodnutí „číst jako žena“ (Culler 1991, Jacobus 1986) je jak v případě žen, tak mužů vědomým zaujetím pozice, která umožňuje takové čtení, jež v textu reflektuje skryté patriarchální významy či o tento typ reflexe usiluje. Kapacita číst proti srsti sexistických schémat tak není vázána na biologickou determinaci a dichotomní genderovou socializaci. Jonathan Culler antipatriarchální, vzdorné čtení „jako žena“ vysvětluje jako komplexní, dvojaké a rozpolcené „zadání, [protože] se odvolává na podmínku, aby čtoucí osoba byla ženou, jako by se jednalo o něco daného, a současně vyzývá k tomu, aby tato podmínka byla teprve navozena či aby jí bylo teprve dosaženo“ (Culler 1991: 513).

Feministická výzva k zaujetí této kritické pozice stojí v liminálním prostoru mezi esencialismem a konstruktivismem. Odklon od biologizujících pojetí pohlavní identity zabraňuje opozitnímu zjinačování

a potvrzování stávajících konceptů nadřazeného, univerzalizovaného mužství a Druhého ženství. Fakt, že ženy nečtou „jako ženy“, sice na straně jedné souvisí s jejich socializací v patriarchální společnosti, jež je přiměla například stát na straně kárajícího vypravěče v „Pokladu“ spíše než na straně zbožné a chudé, patrně ovdovělé matky, jejíž úsilí sesbírat náhodně odkryté zlaťáky lze dnes s ohledem na fenomén tzv. feminizace chudoby alternativně vykládat jako zoufalou šanci o materiální zajištění sebe a svého syna, nikoli tradičně jako sobecké oblouznění mamonem a selhání mateřské zodpovědnosti. Na straně druhé je příčinou i skutečností, že ženy „byly/ jsou odcizeny zkušenosti, která jim jako ženám přísluší“ (Culler 1991: 514). Podle Elaine Showalterové tak hypotéza ženy-čtenářky nabourává zavedené koncepty čtení a ideologické soudržnosti literatury, poněvadž „mění naše chápání daného textu a probouzí v nás povědomí o významnosti kódů závislých na pohlaví“ (Showalter 1998: 216). Tradiční literární kritika předjímá model univerzálního čtenáře, který v souvislosti s humanistickým konceptem univerzálního lidství je nevyhnutelně chápán jako muž. Představa ženy-čtenářky disponující jiným typem zkušenosti a její diskurzivní konstrukce (Scott 1991: 793) proto implikuje jiné významy a interpretace textu.

Genderovanost morálního řádu v *Kytici*

Tento článek představuje argument, že Erbenova *Kytice*, respektive řád, jemuž jsou ve sbírce podřízeny ženské postavy, interpeluje čtenáře a čtenářky ke zvnitřnění patriarchálních norem. Výrazná genderovanost Erbenova díla se neomezuje pouze na obsah a dějovou linii jednotlivých básní-legend či na volbu výrazů odkazujících k ženským a mužským postavám. Výrazná genderovanost se rovněž projevuje ve způsobech, jimiž autor konstruuje situace, do kterých své postavy zasazuje.

Výchozím epickým jádrem děje v Erbenově sbírce je přestupek ženy vůči morálnímu řádu (Voisine-Jechová 2005, Vodička 1998, Dvořák 1960, Lehár et. al. 1999, Balajka 2001). Ženské protagonistky, s výjimkou „Záhořova lože“, jsou hybatelkami děje ve všech básních, a tudíž nesou zodpovědnost jak za své (pře)činy, tak za děj básně. Vojtěch Jirát si všímá, že „Erben staví domov, život, ba celý vesmír pod ochranu ženy. [...] Není balady, která by se obešla bez žen; o mužích se však leckdy učiní jen zmínka, ba mnohdy ani ne ta“ (Jirát 1978: 135).

Morální řád, jemuž se hrdinky v *Kytici* protíví, nikdy nepřihlíží k okolnostem, nepozastavuje se nad závažností či nezávažností přestupku, nedbá jejich omluv, proseb ani důvodů, kterými by bylo možné jejich skutky vysvětlit. Podmínky jsou implicitně nastaveny tak, že protagonistky musí nevyhnutelně selhat a řádu se protivit. V „Polednici“ tento řád trestá úmrtím potomka matku frustrovanou nahromaděnou prací v kuchyni a stresovanou dětským pláčem za to, že hledá úlevu v rouhání: „Bodejž by tě sršeň sám – ! / Že na tebe, nezvedníku, / polednici zavolám! // Pojď si proň, ty polednice, / pojď, vem si ho, zlostníka!“ (Erben 1988: 49), nebo ve „Svatebních košilích“ legitimizuje „sadistické násilí“ (Thomas 2007: 173), psychickou i fyzickou torturu nevěsty-sirotka čekající po léta věrně na ženicha, když se v zoufalém stresu obrací na Pannu Marii a v modlitbě se uřekne: „Maria, panno přemocná, / ach budiž ty mi pomocna: / vrať mi milého z ciziny, / květ blaha mého jediný, / milého z ciziny mi vrať, / aneb život můj náhle zkrat“ (Erben 1988: 36).

I ve „Vodníkovi“ jsou pravidla Erbenova řádu nastavena tak, že hrdince nenabízejí jediného východiska – protagonistka se nachází v situaci, která je dilematem bez přijatelného řešení či možnosti kompromisu: žena má volit buď mezi vztahem ke své matce, nebo ke svému vodnímu manželovi, který ji vězní pod vodou, zatímco jejich společné dítě – symbolizující znásilnění dívky Vodníkem po jejím pádu do tůně – je otcem drženo jako rukojmí pod rybníční hladinou.

Tento obraz ilustruje bezvýchodnost binárního nastavení hierarchického, patriarchálního genderového řádu. Hrdince se v této scéně upírá autonomie v rozhodování o vlastním životě a těle. Erben ženu zpodobňuje jako majetek muže. Je to on, kdo určuje, kdy a s kým se smí jeho násilím pojatá manželka stýkat. Zároveň báseň dokumentuje omezování svobodného pohybu žen: nebude-li Vodníkovi manželka po vůli a poslušna jeho příkazů nebo se odmítne neustále zdržovat v domácnosti, bude vinna smrtí dítěte, třebaže vykonavatelem vraždy bude otec.

V tradičních interpretacích je tento obraz pojmán jako nejzazší vyústění ženina prvotního neuposlechnutí matčina příkazu: „Ach nechod, nechod na jezero, / zůstaň dnes doma, moje dcero!“ (ibid.: 108). Významná zde však není jen dceřina lhostejnost k prosbám matky, nýbrž matčin apel na to, aby se dcera zdržovala doma, nechodila ven, protože tam hrozí nebezpečí, a to navzdory tomu, že se dcera zcela v intencích genderových rolí chce věnovat ženské domácí práci – prání: „Ráno, raníčko panna vstala, / prádlo si v uzel zavázala / ,Půjdu,

matičko, k jezeru, šátečky sobě vyperu“ (ibid.: 107). Jelikož „nemá dceruška, nemá stání, / k jezeru vždy ji cos pohání“, končí panna „obluzena, polapena / v ošemetné síť“ a stává se nedobrovolně Vodníkovou nevěstou a matkou „synáčk[a] s zelenými vlásky“ (ibid.: 108, 111).

Z děje básně vyplývá, že se hrdinka provinila nejen nerespektováním matčina zákazu a svou zvědavostí („nemá stání, / k jezeru vždy ji cos pohání“ – ibid.: 108), ale především tím, že se rozhodla pro svobodný pohyb, který podléhá pouze její libovůli. Takové počínání však patriarchální řád ženě zapovídá (Bourdieu 2000: 30). Vydá-li se protagonistka za hranice ženské soukromé sféry do sféry muži kontrolovaného veřejného prostoru – zde do prostoru mimo matčinu světnici –, musí se podrobit mužskému diktátu. Svoboda pohybu ženské hrdinky se proto zdá být ohraničena zdmi domácnosti; významově je však tato věta sama o sobě kontradikcí.

Skrytým paradoxem patriarchálního uspořádání totiž je, že setrváním v domácnosti žena de facto potvrzuje svou druhořadou pozici. Jinými slovy, ať už se v *Kytici* žena vzepře řádu – který není ničím jiným, než řádem patriarchálním prodchnutým křesťanskou morálkou –, či se mu podvolí, vždy participuje na reprodukci symbolické dominance mužského ženskému. Na tento typ ukotvení moci upozorňuje Bourdieu, když tvrdí, že „[s]ymbolická moc se může uplatňovat jedině za přispění těch, kdo jsou jejím předmětem a kdo ji snášejí právě proto, že ji spoluvytvářejí“ (ibid.: 39).

Diskutovaný Erbenův řád, třebaže se pro absenci odkazů na vně-textovou realitu zdá být univerzálně platný a lhostejný k historické determinaci (Vodička 1998: 560), je produktem lidského myšlení a rozlišování mezi zlem a dobrem, jež se neodehrávají mimo oblast patriarchální ideologie, a to ani tehdy, hovoříme-li o křesťanské morálce odvozené od příkázání zjevených Bohem, jejichž interpretace v praxi ležela a doposud ve značné míře leží v rukou mužů (Letherby 2003, Abbot – Wallace 1997, Opočenská 1995). Tudíž obraz toho, jakým způsobem je v Erbenově *Kytici* s hrdinkami nakládáno, může, ale nezbytně nemusí popisovat skutečnost odžitou reálnými ženami, nicméně vždy může vypovídat o patriarchálních mizogynních představách. Alfred Thomas v této souvislosti demaskuje ideu Erbenova „morálně stabilního řádu“, kde existuje vyrovnané pojetí mužského a potažmo ženského postavení ve zřetelně hierarchizovaném světě morálky jako „podchycení silné vrstvy sadistického násilí, zejména vůči ženám“ (Thomas 2007: 173).

Mateřství v *Kytici*¹

Snad vůbec nejdiskutovanějším tématem *Kytice* – které je plně pohrouženo právě do limitů patriarchálního řádu – je „vroucí oslava mateřství“ (Balajka 2001: 145). Obrazy mateřství zde jsou však výrazně ambivalentní. Matky v „Mateřídoušce“², „Lilii“ a „Vrbě“ umírají a pro Jakobsona je jejich smrt „koncem a zároveň trváním – matka umírá, mateřství žije“ (Jakobson 1995: 507). „Polednice“, „Vodník“ a „Dceřina kletba“ zpodobňují smrt dítěte a tíž autor konstatuje, že „život matky a život dítěte se navzájem téměř vylučují“ (ibid.).³ Identita Erbenových protagonistek, které s výjimkou Dory, Hany a věstkyně Libuše postrádají vlastní jména, je nezřídka odvozena od jejich sociálních vztahů a reprodukčních schopností (nevěsta, manželka, dcera, panna, rodička, matka aj.), zatímco mužské postavy jsou častěji označovány povoláními, která vykonávají, či výrazem spojeným s autoritou (sluha, posel, oráč, vrah, pán, král, kníže) (Kynčlová 2009: 79–83). Vztahová pojmenování a výrazy spjaté s ženskou biologii napomáhají fixovat patriarchální genderový stereotyp, že ženina identita je vrozenou entitou odkazující na její fertilitu.

V esencialistickém pojetí biologického determinismu se tak ženin reprodukční potenciál stává imperativem; žena se stává skutečnou ženou a úplnou osobností až tehdy, kdy počne potomka (Rich 1995: 22, 63, 85). Podle Zuzany Kiczkové je tento druh ztotožnění ženství s mateřstvím ve smyslu reprodukční funkce „základním pilířem patriarchálního uspořádání a jeho ideologie“, který je mimo jiné udržován prostřednictvím diskurzu, jenž glorifikuje mateřství (Kiczková 2006: 418–419). Mariana Szapuová redukcionismus vztažený na ženskou subjektivitu rozebírá následovně:

[Patriarchální] ideológia je postavená na dvojnásobnom redukcionizme: najprv sa žena redukuje na matku a zároveň matka, resp. materstvo sa redukuje na akúsi biologickú funkciu. Inými slovami, z biologicky podmienenej

1 Část této podkapitoly věnující se myšlení Sary Ruddickové je aktualizovanou verzí pasáže z textu „Bezdětné matky: předmluva k českému vydání“, na kterém jsem spolupracovala s Blankou Knotkovou-Čapkovou a který vyšel v knize *Bytí či nebytí matkou. O životě bez dětí* od Lynne Van Luvenové, Praha: Volvox Globator 2010.

2 Jelikož první báseň sbírky je eponymní s názvem celého díla, používám zde pro tuto báseň titul „Mateřídouška“, pod kterým báseň žije v obecném povědomí českého čtenářstva.

3 Mukařovského autorský tým formuluje tutéž myšlenku podobně: „Vůbec je vztah matky a dítěte u Erbenů často podivně napjatý; životy obou jako by se navzájem vylučovaly“ (Mukařovský 1960: 557).

reprodukčnej schopnosti žien vytvára táto ideológia mýtus, podľa ktorého (patriarchálnymi spoločenskými podmienkami skonštruované) materstvo je nevyhnutným a základným poslaním žien, je ich základnou, prirodzenou funkciou a zároveň i najvyšším cieľom, naplnením zmyslu ich životov. (Szapuová 2006: 346)

Jak uvádza Kiczková, v rámci biologického konceptu mateřství je „materstvo určené a vymedzené schopnosťou žien otehotnieť a porodiť dieťa. Samotné porodenie dieťaťa sa berie a uznáva ako potrebná príčina, respektíve dostatočný dôvod pre status materstva ako niečoho, čo je ženám prirodzené (v zmysle dané od prírody) a čím sa podstatne líšia od mužov“ (Kiczková 2006: 417). Mateřství je však tiež sociálnym konceptom. Sara Ruddicková dekonstruuje jak esenciální pojetí ženství jako existence určované schopností porodit dítě, tak esenciální pojetí mateřství zabezpečujícího reprodukci rodu. Nedefinuje mateřství v intencích biologického konceptu, nýbrž přichází s pojmem sociálního mateřství, v jehož rámci je mateřství konceptualizováno jako mateřská práce [*maternal work*]. Matkou se tak rozumí „osoba, která na sebe bere zodpovědnost za život dítěte a péče o dítě tvoří významnou část jejího nebo jeho pracovního života“ (Ruddick 1989: 40). Přivlastňovací zájmena „jejího a jeho“ jsou zde namíste: podle Ruddickové představuje péče o dítě práci jak pro ženy, tak pro muže. Autorka reflektuje odlišnosti v tzv. ženské a mužské biologii a fakt, že „většina lidí, kteří na sebe vzali mateřskou práci, měli/mají ženská těla“, a taktéž zohledňuje skutečnost, že „praxe a kulturní reprezentace mateřské péče jsou silně ovlivněny a často ztělesňovány převažujícími formami femininity“ navzdory tomu, že některými „matkami mohli být muži“ (Ruddick 1989: 41). Přesto podle Ruddickové – bez ohledu na rozdíly mezi ženskými a mužskými matkami [*female and male mothers*] – neexistuje důvod, proč se nutně ztotožňovat s tradiční představou, že jedno pohlaví je předurčeno zhostit se mateřské práce lépe než pohlaví druhé. Genderové stereotypy a biologizující pohledy na ženu nám znesnadňují myslet limity a možnosti ženských a mužských těl jinak než prostřednictvím zavedených koncepcí biologických a hlavně genderových rolí (Ruddick 1989, Kynčlová – Knotková-Čapková 2010).

Osoba, která se stává matkou v ruddickovském smyslu slova, je osobou, která vstupuje do aktivního vztahu s dítětem, reaguje na jeho potřeby a zajišťuje jeho ochranu, rozvoj a sociální přijetí, a to na základě osobního rozhodnutí do takového vztahu vstoupit. Mateřství, ve smyslu mateřské práce, je podle Ruddickové tedy sociální konstrukcí. Nic-

méně, jak poukazuje Kiczková, mateřské a biologické není možné zcela oddělit, ale významné zde je, že tyto dvě podstaty nelze bezesbytku ani ztotožnit, ani sloučit, jako tomu je v Erbenově sbírce (Kiczková 2006: 422).

Příklady uvedené v tomto článku ilustrují feministickou interpretaci čtení „jako žena“ z hlediska genderové analýzy, pro niž *Kytice* skýtá takřka bezbřehé množství podnětů. Třebaže se zde věnuji pouze mimu z nich, dovoluji si tvrdit, že z důvodu celoživotního genderově-socializačního tréninku může být pro některé čtenářky, stejně jako některé čtenáře, které/kteří alespoň na bazální úrovni reflektují genderovou zatíženost a hierarchičnost společenského uspořádání, problematické a možná i bolestné se s Erbenovými protizenskými situacemi vypořádat, natož identifikovat. Netvrdím však, že *Kytice* je „škodlivým“ (Schweickart 1986: 49) dílem, protože znázorňuje ženské hrdinky v podřízeném postavení vůči řádu věcí a v porovnání s mužskými protagonisty – například pokání činícím a nakonec vykoupeným Záhořem – je trestá přísněji. Těžiště kritiky tkví v tom, že k Erbenově předpojatému nakládání se ženami dochází v rámci nejširšího kontextu patriarchální společnosti, jejíž pohled na femininitu vždy koresponduje s konceptem kulturně konstruované ženské jinakosti, jež zakládá půdu pro zjinačování, a (z)neuznání ženství jako k mužství rovnocenného korelátu lidské existence.

Souhlasím s Patrocinio Schweickartovou, že „čtení mužských textů bez ohledu na to, jak ostře jsou mizogynní, by mohlo [ženám-čtenářkám] působit jen malou újmu, kdyby se jednalo o ojedinělou záležitost“ (Schweickart 1986: 50). Jádrem problému spočívá v tom, že androcentrické texty – jako *Kytice* – jsou všude a jsou nerefluktovaně čteny v kontextu hierarchické patriarchální kultury.

Prameny

ERBEN, Karel Jaromír

1988 *Kytice*, ed. Rudolf Havel (Praha: Odeon) [1853]

Literatura

ABBOT, Pamela – WALLACE, Claire

1997 *An Introduction to Sociology. Feminist Perspectives* (London/New York: Routledge)

BALAJKA, Bohuš

2001 *Přehledné dějiny literatury 1. Dějiny české literatury s přehledem vývojových tendencí světové literatury do devadesátých let 19. století* (Praha: Fortuna) [1995]

BOURDIEU, Pierre

2000 *Nadoláda mužů*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Karolinum) [1998]

CULLER, Jonathan

1991 „Reading as a Woman“, in Robyn Warhol, Diane Price Herndl (eds.): *An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick: Rutgers University Press), s. 509–524 [1982]

DVOŘÁK, Karel

1960 „Karel Jaromír Erben“, in Felix Vodička (ed.): *Dějiny české literatury 2. Literatura národního obrození* (Praha: ČSAV), s. 542–566

FETTERLEY, Judith

1978 *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana University Press)

JACOBUS, Mary

1986 *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism* (New York: Columbia University Press)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H & H)

JIRÁT, Vojtěch

1978 *Portréty a studie*, ed. Josef Čermák (Praha: Odeon)

KICZKOVÁ, Zuzana

2006 „Sociálne materstvo: Koncepcia a príbeh“, in Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.): *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 417–433

KOŁODNY, Annette

1985a „Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism“, in Elaine Showalter (ed.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory* (New York: Pantheon Books), s. 144–167 [1980]

1985b „A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts“, *ibid.*, s. 46–61 [1980]

KYNČLOVÁ, Tereza

2009 *Analýza Erbenovy Kytice v kontextu feministických literárních teorií*, diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, FHS

KYNČLOVÁ, Tereza – KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka

2010 „Bezdětné matky: předmluva k českému vydání“, in Lynne Van Luvenová (ed.): *Být či nebýt matkou. O životě bez dětí* (Praha: Volvox Globator), s. 9–23

LEHÁR, Jan (et al.)

1999 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1998]

LEATHERBY, Gayle

2003 *Feminist Research in Theory and Practice* (Buckingham/Philadelphia: Open University Press)

MOI, Toril

1991 *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (New York: Routledge) [1985]

MORRISOVÁ, Pam

2000 *Literatura a feminismus*, přel. Renata Kamenická, Marian Siedloczek (Brno: Host) [1993]

OPOČENSKÁ, Jana

1995 *Žpovzdálí se dívaly také ženy. Výzva feministické teologie* (Praha: Kalich)

PILCHER, Jane – WHELEHAN, Imelda

2004 *Fifty Key Concepts in Gender Studies* (London: SAGE Publications)

RENZETTI, Claire M. – CURRAN, Daniel J.

2003 *Ženy, muži a společnost*, přel. Lukáš Gjurič (Praha: Karolinum) [1999]

RICH, Adrienne

1995 *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution* (New York/London: W. W. Norton) [1976]

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 [1983]

RUDDICK, Sara

1989 *Maternal Thinking. Toward a Politics of Peace* (Boston: Beacon Press)

SCOTT, Joan

1991 „The Evidence of Experience“, *Critical Inquiry*, č. 17, s. 773–797

SHOWALTER, Elaine

1998 „Pokus o feministickou poetiku“, přel. Libora Oates-Indruchová, in eadem (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 209–234 [1979]

SCHWEICKART, Patrocínio

1986 „Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading“, in Elizabeth Flynn, eadem (eds.): *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), s. 31–62

SZAPUOVÁ, Mariana

2006 „Hra na imaginárne: Obrazy materstva vo filme *Modré z neba*“, in Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová (eds.): *V bludném kruhu. Matěřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 345–360

THOMAS, Alfred

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

VODIČKA, Felix

1998 *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin) [1969]

VOISINE-JECHOVÁ, Hana

2005 *Dějiny české literatury*, přel. Aleš Haman (Jinočany: H & H) [2001]

Resistant feminist reading and gender analysis based on examples from Erben's *Kytice*

This article employs gender as an analytical category in a literary analysis of Karel Jaromír Erben's collection of poetry *Kytice* (Bouquet, 1853). It draws on methods introduced by Anglo-American feminist literary criticism during the 1970s and 1980s and at the same time reflects upon the potentials of poststructuralist theory for addressing gender analysis of this particular collection of poetry. Resistant reading which particularly investigates the relationship between women readers and literature within the contexts of patriarchal society based on hierarchical gender organization and the specificities of women's experience represents the major methodological point of departure of the article. The ways in which situations and relations portrayed in the collection become highly gendered are demonstrated both on workings of the moral order bearing on the female protagonists of the collection and on the phenomenon of motherhood, which conditions the protagonists' identity. The article shows the paradoxes of the power structure of the moral order in *Bouquet* and discusses the possibilities of deconstructing the biological determination of motherhood, thus uncovering a new potential for interpretation of this canonical work.

Keywords

feminist literary theory, gender analysis, resistant reading, Karel Jaromír Erben, The Bouquet, motherhood

Vesnické mamičky

Etnologický pohled na mateřství v díle Gabriely Preissové

– Gabriela Maria Gańczarczyk –

Pro zpracování tématu literárních obrazů vesnických mamiček jsem zvolila dvě nejznámější díla Gabriely Preissové, a to *Gazdinu robu* (1889) a *Její pastorkyni* (1930) v jejich románové podobě. Mateřství v prózách Preissové má mnoho podob, z nichž část překračuje společenskou normu typickou pro společnost rurálního typu v druhé polovině 19. století, a tvoří tak pestré spektrum postojů vůči této otázce. Zvolený etnologický přístup má – skrze stručné nastínění faktorů determinujících místo jedince ve společnosti – za cíl odhalit, do jaké míry rozhodnutí jednotlivých postav byla podmíněna normami skupiny, ke které tyto postavy patřily.

Lze říci, že místo každého člověka ve společenské hierarchii a jeho modelové chování určovaly tyto základní faktory: pohlaví, společenské postavení rodiny, věk a příslušnost k určité sociální skupině. Prvním a základním faktorem bylo pohlaví, jež už od prvních chvil determinovalo další osudy jedince. Žena tak byla podřízena muži, který v lidové kultuře zaujímal přirozeně nadřazené postavení v rodině po vzoru Boha otce v katolické církvi. Rodina zase, jež podle Kate Millettové (1982) je hlavní institucí patriarchy, odrážela řád, ve kterém otcovská moc

byla ekvivalentem mužské nadvlády ve společnosti. Zárukou správného fungování patriarchální společnosti byla zákonnost potomků, díky které reprodukce a socializace mladé generace probíhala v patřičném rámci. Velmi striktní pranýřování nemanželských dětí bylo výsledkem snahy o podřízení ženy a dítěte muži, čehož znatelným znakem bylo jejich převzetí otcova příjmení. V lidové kultuře byla navíc od ženy nej očekávanější pasivita vůči rozhodování o jejím osudu. Žena byla také od útlého dětství připravována na roli manželky a matky. Můžeme dokonce říci, že už primární socializace směřovala k tomu, aby dívka věděla v takto definované genderové roli svůj vysněný cíl a všechny případné odchylky považovala buď za přestupky vůči božskému právu nebo případně za boží trest (Millett 1982: 58–111). Druhým velmi důležitým faktorem bylo společenské postavení rodiny, z které dívka pocházela. Přestupky dcer a manželek sedláků, zejména těch majetnějších, byly posuzovány podle jiných, mnohem přísnějších kritérií než odchylky od vzorců chování u jejich chudých vrstevnic, podruhyň a služek. Čím vyšší bylo společenské postavení rodiny, tím přísnější byla kontrola nad ženami, jež k rodině patřily. Poslední významnou kategorií byl věk a příslušnost k určité společenské skupině. Mezi 6. a 9. rokem dívky přestávaly být považovány za děti a musely se zapojit do ženských prací. Do dospělosti byly pod přísnou kontrolou matek a učily se ženským pracím a také chování, které příslušelo ženám. Starší dívky se pak ocitaly ve skupině děvčat na vdávání. Byla to skupina s vlastní hierarchií a zvyky. Partner se hledal především mezi vrstevníky a dbalo se, aby budoucí manželé pocházeli ze stejně majetných rodin a jejich přínos do manželství byl rovný (Mędrzecki 1997: 72–76).

Pro ženu manželství znamenalo velmi důležitou změnu společenského postavení, protože se na jedné straně stala samostatnou hospodyní, a na straně druhé byla od tohoto okamžiku považována za dospělou ženu. Nejvyšší postavení ve skupině vdaných žen měly obvykle starší a majetnější ženy, které zaujímaly prestižní postavení v celé společnosti (a to nejen mezi ženami). Z názorů sdílených hospodyněmi, jež plnily roli strážkyň patriarchálního pořádku, pramenily také výroky považované za základ veřejného mínění, které bylo svérázným ochráncem mravů a morálky, jež spolu se zvyky a rituály tvořily společenskou konvenci (Mędrzecki 1990: 132–133). Proto také překážky na dívčí cestě k manželství byly považovány za tragédii a možnost jejich odstranění za šťastnou okolnost. Zábranou mohla být nemoc, chudoba (instituce manželství měla silně ekonomický ráz, takže dívka bez věna neměla šanci na úspěšné vdavky), špatná pověst, nemanželské

mateřství (částečným vysvobozením pro nešťastnou matku byla smrt dítěte) a za určitých okolností také konfese.

Řádná manželka se měla co nejrychleji (ale na druhé straně ne příliš rychle) stát matkou. Za normu se považovalo, že do roka po svatbě se manželům narodilo první dítě. Mateřství bylo ženskou povinností, v manželství nevyhnutelnou, a zároveň faktorem potvrzujícím feminitu ženy. V 19. století, následkem proměny ve vnímání dětství a pod vlivem teorií osvícenských myslitelů (především Rousseaua), přestalo být mateřství chápáno jakožto samozřejmost a začalo být považováno za hodnotu. Ze záležitosti instinktivní se stalo dovedností, jež si vyžadovala určité znalosti osvojované v procesu socializace (Badinter 1998: 180–182).

Ve střední Evropě byly první náznaky proměny modelu mateřství znatelné už v první polovině 19. století, ale vzor „nové matky“, navrhovaný Rousseauem teprve na konci tohoto století, byl natolik vžitý, že se proměnil v instituci mateřství, jež od začátku nesla silně ideologické příznaky. Institucionalizované mateřství se také stává důležitým předmětem jak vědecké, tak i literární reflexe. V českém prostředí jednou z prvních spisovatelek, jež ve své tvorbě navazovaly na toto téma, byla Gabriela Preissová.

Protagonistky obou jejích románů se ocitají na pokraji dvou světů – tradičního, kde nadřazenou kategorií je čest, jejíž ztráta způsobovala vyloučení ze společnosti (Frevort 1997: 279–375), což v lidové kultuře bylo trestem v jistém smyslu horším než smrt, a světa novodobého, který na bedra ženy-matky kladl primárně povinnosti vůči dítěti, s obětavostí a bezmeznou láskou v čele (Badinter 1998: 147–220). Preissovou na stránkách slováckých románů zajímá osud žen, jež se dostaly do rozporu se společenskými normami, a ženské hrdinky řádně plnící svůj úděl se vyskytují jen v pozadí. Každá ze tří protagonistek se vzepřela vůči mužské nadvládě a snažila se řídit vlastním míněním, což v žádném případě nezapadalo do společenských norem. Pro všechny je nejvíc signifikantní zkušeností mateřství, které je zároveň pro každou z protagonistek spojené s překročením tabu: Eva z *Gazdiny roby* opouští dceru pro milence, Jenůfa rodí nemanželské dítě a její nevládná a neplodná matka se dopouští vraždy dítěte.

Chudá krejčíčka Eva, zdá se, perfektně zapadá do společnosti, ve které žije. Je čestná a obětavá, a když se nemůže stát manželkou svého platonického milence, vdává se za nemilovaného muže stejné víry, jako je ona sama. Manželství je pro ni společenským povýšením, její manžel totiž patří k bohatším členům evangelické komunity a jeho hendikep

způsobuje, že se sňatek nepovažuje za nerovný. Zakázaná láska však stále trvá a Eva, svedena milencovým slibem svatby, s ním utíká. Nakonec se Eva ocitá v roli „letní manželky“, čili partnerky, s níž milenec hodlá žít v období letní pracovní sezony. Jediným čestným řešením se pro ni stává sebevražda. Je to cena za vzpouru vůči manželovi a společenským normám. Je až kuriózní skutečností, že právě sebevražda, jež je pro křesťany smrtelným hříchem, je v tomto případě zároveň jejich vykoupením a v očích spoluobčanů se jeví jako přetržení dědičného přenosu hříchů na Evinu dceru. Tedy čestná sebevražda byla v tomto případě projevem lásky k dceři, které tímto neřestná matka zachraňovala budoucnost a především čest do takové míry, do jaké to bylo ještě možné. Evin případný návrat domů by pro dceru znamenal trvalé znamení hanby a pověst dcery pokleslé ženy, což by mělo negativní dopad na celý její život.

Jiná byla situace protagonistek *Její pastorkyně*, kde mateřství žádné ze dvou hrdinek nezapadá do klasického modelu. Petrona Buryjovka, již se říkalo kostelníčka, není společností považována za matku v pravém slova smyslu. Je jen pouhou náhradnicí pro malou Jenůfu, které matka zemřela v šestinedělí. Z jejího vlastního manželství se dítě nenarodilo, což bylo vnímáno jako boží trest nebo alespoň boží znamení. Lidová kultura byla v tomto ohledu velmi krutá. Taková manželství byla považována za nepožehnaná a lidé se jim často vysmívali. Ženy nejčastěji sahaly po magických prostředcích, které jim měly zajistit plodnost, například po nápojích a odvarech z bylin. Často navíc vykonávaly zvláštní rituály. A pokud ani tyto úkony nepomáhaly, vydávaly se na pouť, aby si prostřednictvím Matky boží vyprosily boží požehnání (Navrátilová 2004: 25). A právě neplodná kostelníčka, aby se zalíbila Bohu, „ukládala si posty a vypravila se několikrát z domu na pouť k pomocné Matce boží pod záminkou, že chce nakoupit potřebné ovčí vlny. Rozdávala bédným, kde jen mohla. Psala také matce pokorné dopisy, vzpomínajíc si, že si jí snad k boží nespokojenosti dosti nevážíla a božství jí za to trestá. [...] Mučivé vidiny draly se Petroně již tak horečně do srdce, že si přála za příchod a jediný úsměv vlastního dítěte položit život“ (Preissová 1966b: 54). Zoufalá žena v horlivé modlitbě nabízí dokonce zesnulé matce své nevlastní dcery, že jí ráda vrátí manžela, ale ať jí za to předá malou Jenůšku. Je také třeba podotknout, že neplodnost Buryjovky zdaleka nebyla pokládána za její osobní problém, naopak, bylo to téma narážek, například v rozhovoru o smrti dětí, kdy rychtářka míří přesně do Buryjovčina citlivého místa: „Vám Pánbůh, milá kostelníčko, děti nesvětil – ale já dvě po-

chovala!“ (ibid.: 97). Ale reakce macechy na ta slova je velmi prudká a razantní:

Nebyla to moje krev, kus mne samé – ale já s ní noce probděla, pro ni si upírala každé lepší sousto, za ni se modlila, ji trestala, žehnala, ke cti a k poznání dobré školy dochovala. A mně řekli pan farář, když jsem svůj tereziánský dukát, jež jsem po celou dobu přes celou svou bídu udržela, i křestný tolar doktorům obětovala pro svou chorou pastorkyni, a od ní se do žádné práce pro výdělek nehnila, tu mi řekli pan farář: „Buryjovko, před takovouhle matkou já smeknu!“

(ibid.: 97–98)

Z uvedené citace je jasné, že si Petrona nepřipouštěla, že by její mateřství mohlo být méněcenné než rodičovství biologické. Vlastní obětavost manželovu dítěti využívala, aby se mohla chlubit před ostatními. Dávala také najevo, že je na svou dceru patřičně pyšná a dcera byla podle jejích slov „spořádanou a čistou jak ten liliový kvítek“ (ibid.: 96), což samozřejmě považovala za vlastní zásluhu. Na druhé straně právě pýchu později zpětně uznala za příčinu zločinu, kterého se dopustila, aby ochránila své dobré jméno.

Ještě než se dostaneme k třetí protagonistce, ráda bych se chvíli pozastavila nad fenoménem svérázného omezování přístupnosti mateřství a jeho obklopování velmi striktními nařízeními. Platilo to nejen pro lidovou kulturu, ale také pro ostatní společenské vrstvy až do poloviny 20. století. Mateřství bylo akceptovatelné jedině v rámci manželství. Avšak v případě vdaných žen se považovalo za pudovou záležitost a povinnost. Tento mechanismus popsala v roce 1976 Sally Macintyrová (Macintyre 1976: 150–173), která na základě sociologických výzkumů zjistila, že i v době sedmdesátých let 20. století norma pravého mateřství platí jen pro vdané ženy, pro které to je přirozená záležitost. Očekávalo se, že ve chvíli změny společenské role, s přechodem do skupiny vdaných žen, začne žena neprodleně a takřka automaticky toužit po dítěti. Naopak svobodným ženám bylo odepíráno jakékoliv právo na mateřskou touhu, a pokud se projevila, byla považována za rozmar a potlačována jako nepřirozená. Přesvědčení o tom, co v rámci instituce mateřství je přirozené, a co přirozené a zároveň přípustné není, bylo (je?) tak silné, že ve Spojených státech ještě v sedmdesátých letech diferenciaci předpokládaných tužeb na základě rodinného stavu ženy byla běžná. Naopak ženy fungující mimo manželský vztah, které toužily po dítěti, a řádné manželky, které si ho

nepřály, byly vnímány jako osoby s poruchou osobnosti, jež se neřídí dobrem společnosti, ale pouze vlastními rozmary. Můžeme si proto představit, co odchylka od normy znamenala o sto let dříve v tradiční společnosti, kde už třeba zaměstnávání žen bylo, až na výjimky, považováno za rozporné s přirozenou ženskou rolí.

Právě titulní kostelníččině pastorkyni Jenůfě přinesla vzpoura proti vůli nevlastní matky, a tím pádem i proti společenským normám, které macecha horlivě střežila, nemanželské dítě. To znamenalo hanbu a většinou vyloučení ze společnosti, a to nejen pro nelegitimní matku, ale i pro její rodinu. Avšak není to jediná svobodná matka – na stránkách *Gazdiny roby* také nalézáme postavu Zuzky, která však patřila do nižší sociální třídy (spolu s matkou se nechávala najímat k práci). Proto její poklesnutí nebylo považováno za katastrofu, ale spíše za nepříjemnost, která se stává. Nebyl to však přístup, který by platil pro všechna děvčata, zejména proto, že nemanželské dítě bylo zásadní překážkou ve vstupu do manželství, s výjimkou situací, kdy byl ženichem biologický otec dítěte. V takovém případě se v okamžiku svatby dítě v očích společnosti stalo řádným potomkem a dědicem otcova příjmení a majetku. Pro těhotné dívky z vyšších sociálních skupin tedy šlo o jediný společensky přijatelný způsob, jak se uchránit před hanbou. Další možností, jež platila v zemích Rakouska-Uherska a byla legální, byl porod v jedné ze dvou porodnic, které se nacházely v Praze a ve Vídni, kde dívka mohla dítě porodit a odložit. Tyto ústavy nechal koncem 18. století zřídit Josef II. a jejich cílem bylo vytvořit útočiště pro těhotné a opuštěné ženy (jak neprovdané, tak vdovy), a zabránit tak infanticidě (Svobodný – Hlaváčková 1999: 51). Plán využití takové nebo podobné instituce, fungující ve velkoměstě, můžeme najít i na stránkách románu:

Bylo mezi pěstounkou a pastorkyní jedné zoufalé chvíle umluveno, že až se bude blížit k tomu čas, přejde některé temné noci pěstounka se svojí pastorkyní celé čtyry hodiny cesty, až by se dostaly ke dráze. Z jejich bystranského kraje je nikdo nesmí spatřit. A potom teprve uvidí Jenůfka, provázená kostelníčkou, to veliké město Vídeň, kde se jeden člověk může ztratit jako kapka vody v moři.

(Preissová 1966b: 115)

Záměr se nepovedl, poněvadž dívka porodila dříve, než odešly z vesnice.

Reakce obou žen na ilegitimní mateřství byla zcela odlišná. Mladá matka sice uvažovala nad možností umístit dítě někde u kojné a pla-

tit jí za jeho výchovu, ale byla také smířena s možností, že se pro veřejnost stane terčem pohrdání. Podle její pyšné macechy druhá možnost vůbec nepřicházela v úvahu. Buryjovka souhlasila s tajným porodem ve velkoměstě, ale pak se nehodlala smířit s ostudou, a snížila se (alespoň dle svého mínění) k tomu, že požádala otce dítěte, dříve ostře odmítaného, aby si její pastorkyni vzal. Bylo však již pozdě, ten o dívku mezitím ztratil zájem. Když se však objevil druhý bratr, který byl do dívky zamilovaný a jemuž vadilo jen vědomí, že Jenůfa porodila dítě nenáviděného bratra, macecha, jíž takové prohlášení dávalo ději na zpětné začlenění pastorkyně do společnosti, řekla, že dítě zemřelo. A zároveň se rozhodla dítě opravdu usmrtit, což vysvětlovala slovy: „Dorostlý život tím vykoupím, Jenůfku i svoji čest zachráním“ (ibid.: 131). Avšak reakce její nevlastní dcery na zprávu o smrti syna nebyla úplně taková, jak by si Petrona přála. Jenůfa se nedokázala radovat ze smrti syna a znovu získané svobody, ale naopak, neštěstí velmi hluboce prožívala.

Když se o několik měsíců později našlo tělo dítěte, kostelníčka se ke svému činu přiznala. Zločin vysvětlovala svou pýchou a tím, že se nedokázala smířit se ztrátou cti, již neuměla obětovat ani pro svou milovanou pastorkyni. Přiznala tak, že strach před porušením patriarchálních norem, jejichž dodržování dosud střežila, byl menší než strach z vraždy. Na druhé straně skutečnost, že se veřejně přiznala k vraždě, aby zamezila podezření vůči Jenůfě, může být považováno za alespoň částečné odčinění viny.

Přesně opačný postoj k nemanželskému dítěti své dcery zaujala matka Zuzky z *Gazdiny roby*, o které Eva říká: „Ta tvoje mamička má to děcko tak ráda [...] jako bys bývala sezdaná“ (Preissová 1966a: 191). Na základě toho, co už bylo řečeno, lze rozdíl v chování žen vysvětlit dvěma způsoby: buď rozdílným společenským postavením – Jenůfa se měla stát váženou hospodyní, a Zuzka byla jen dcerou podruhně. Druhá možná interpretace je výsledkem názoru, který autorka v *Její pastorkyni* nepřímo prosazuje, že jen biologické mateřství dává ženě sílu bezmezně milovat vlastní dítě a odpouštět mu i nejtěžší viny.

Avšak i Jenůfa, jež se později s vlastním mateřstvím smířila, viděla v prvním okamžiku záchranu své cti v sebevraždě, o kterou se také pokusila ve chvíli, kdy zjistila, že je na všechno sama. Poté co ji macecha zachránila, uvěřila, že existuje nenásilné řešení, jež dovede zachránit podle macechy tu nejdůležitější hodnotu – čest.

V uvedených románech se podařilo naplnit ženské mateřské poslání v rámci spořádaného manželství pouze Evě. Svým útekem od manžela

však ztratila právo být považována za dobrou matku, jelikož jednou ze základních vlastností ženy-matky měla být počestnost. A naopak, jako nepočestná matka nemohla být považovaná za matku láskyplnou a zodpovědnou za další osudy svých dětí, zejména dcer. Ve světě, kde jedním ze základních faktorů určujících místo jedince ve společnosti je postavení rodiny, ničí nečestná matka pověst dětí mnohem víc než nečestný otec, protože výchova dětí, s níž souvisí i předání morálních hodnot, je jejím úkolem.¹ Stejně tak ilegální mateřství dcery nejvíc poškozuje pověst matky, která dceru neuhlídala, což bylo její úlohou. V případě Petrony Buryjovky, jež kvůli neplodnosti podlehla svérázné fixaci na nevlastní dceru, jíž chce být perfektní matkou, to vedlo k tragédii.

Pohled na různé příběhy matek, včetně obrazů mateřství vybočujícího z norem, nám dává jasnou představu o rozsahu a síle, jakou tato instituce v lidové kultuře měla. Mateřství však nebylo, podle teorie Adrienne Richové, jen soukromou zkušeností, ale také nástrojem patriarchálního (a heteronormativního) nátlaku a dozoru nad ženskou sexualitou (Rich 2000: 47–48). Pokud k tomu přidáme ještě skutečnost, že do poloviny 19. století byly sankcemi za nemanželské mateřství vedle vyloučení ze společnosti také fyzické tresty, snadno si dokážeme představit, jak silný nátlak to byl. Také strach z hanby v případě porušení společenských konvencí byl natolik silný, že se mnoho žen v obavě před prozrazením vlastního mravního úpadku raději dopustilo smrtelného hříchu, jako je sebevražda nebo dokonce i vražda vlastního dítěte.

1 V uvažování o evropské rodině byla po celá staletí dogmatem otcovská nadvláda. S ní souvisela i manželova moc. Pro tento model je typická podřízenost nadvládě otců a patrilinearita. Úloha ženy měla být omezená na porození a odkojení dítěte, které poté přecházelo pod otcovskou kuratelou. Změna souvisela s průmyslovou revolucí a oddělením místa práce od bydliště, čímž otec ztratil přímý kontakt s dítětem a výchova se stala úlohou ženy. Navíc se odchod otců za prací časově shoduje s momentem popularizace mýtu dobré matky (Cabantous 1995: 323–348).

Prameny

PREISSOVÁ, Gabriela

1966a „Gazdina roba“, in eadem: *Její pastorkyňa. Gazdina roba*, ed. Slavomír Utěšený (Praha: Odeon), s. 5–159 [1889]

1966b „Její pastorkyňa“, *ibid.*, s. 161–193 [1930]

Literatura

BADINTER, Elisabeth

1998 *Materská láska. Od 17. storočia po súčasnosť*, přel. Lubica Vychovalá (Bratislava: Aspekt) [1980]

CABANTOUS, Alain

1995 „Koniec patriarchów“, in Jean Delumeau, Daniel Roche: *Historia ojców i ojcostwa*, přel. Jan Radożycki, Maria Paloetti-Radożycka (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen/Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne), s. 323–348 [1990]

FREVERT, Ute

1997 „Honor żeński, honor męski. Kapitał kulturalny płci w czasach nowoczesnych“, in idem: *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowożytnych*, přel. Andrzej Kopacki (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen), s. 279–375 [1995]

LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie

2009 *Ž dějin české každodennosti. Život v 19. století* (Praha: Karolinum)

MACINTYRE, Sally

1976 „Who Wants Babies? The Social Construction of ‚Instincts‘“, in Diana Leonard, Sheila Allen (eds.): *Sexual Divisions and Society. Process and Change* (London: Tavistock), s. 150–173 [1976]

MĘDRZECKI, Włodzimierz

1990 „Kobieta wiejska w Królestwie Polskim. Przełom XIX i XX wieku“, in Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc (eds.): *Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich w XIX w. Zbiór studiów* (Warszawa: Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego), s. 93–98

1997 „Konwenans wiejski i nowe wzorce zachowań kobiet na wsi w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku“, in Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc

(eds.): *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX* (Warszawa: DiG), s. 71–87

MILLET, Kate

1982 „Teoria polityki płciowej“, přel. Teresa Hołówka, in eadem (ed.): *Nikt nie rodzi się kobietą* (Warszawa: Czytelnik), s. 58–111 [1970]

NAVRÁTILOVÁ, Alexandra

2004 *Narození a smrt v české lidové kultuře* (Praha: Vyšehrad)

RICH, Adrienne

2000 *Žrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, přel. Joanna Mizielnińska (Warszawa: Wydawnictwo Sic!) [1976]

SVOBODNÝ, Petr – HLAVÁČKOVÁ, Ludmila

1999 *Pražské špitály a nemocnice* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Countrified mothers. Maternity in ethnological perspective in writings by Gabriela Preissová

In this article I wish to focus on the characters of mothers described in novels written by Gabriela Preissová, especially in texts where the plot takes place in the Moravian region of Slovácko. Maternity described in Preissová's novels in many respects transgresses the social norms typical of folk culture, especially rural society in the second half of the nineteenth century. I am primarily interested in the relations between the reality described by the Czech writer and the facts as we know them from ethnological sources. Preissová tells stories of the lives of several mothers. The first one abandons her child. The second has no child of her own and brings up her stepdaughter with self-sacrifice greater than that of a biological mother, but her fixation on her stepdaughter leads to tragedy. And the third one is an illegitimate or rather an unmarried mother.

Keywords

gender, patriarchy, ethnology, motherhood, social norms

Básnířky na přelomu 19. a 20. století

– Dobrava Moldanová¹ –

Zatímco českou prózu 19. století si nelze představit bez písičích žen, poezie byla v Čechách až do nedávné doby doménou mužů: po celé 19. století se soustavněji poezií zabývala jen Eliška Krásnohorská a Irma Geisslová, ostatní ženy-básnířky vydaly sotva jednu knihu, pokud se vůbec pokusily své práce vydat jinak než časopisecky. Vedle Marie Čacké, oné fiktivní selky, za jejímž jménem se skrývala Františka Božislava Svobodová, stojí snad za připomenutí jen Berta Mühlsteinová (1841–1887), aktivní v okruhu Amerického klubu dam, která vedle tvorby pro děti a dvou románů napsala povídky vesměs určené dospívajícím dívkám. Ta vydala v roce 1872 jako svou prvotinu *Pohrobky*, knihu poezie inspirované ohlasovou poezií Čelakovského a milostnou lyrikou Hálkovou.

Ani v generaci, která je středem našeho zájmu, nebyla situace výrazně jiná: Mihnou se tu jména Marie Baarové (*Bublínky*, 1901), Hermyny Pitbauerové (*Kytice básní příležitostných*, 1895; *Ž duše*, 1896; *Vlčí máky*,

1 Tato práce vznikla v souvislosti s grantovým úkolem IAA901500801 *Spisovatelky na přelomu 19. a 20. století* (GA AV, 2008–2010).

1914), Anny Simerské (*Básně*, 1906), dnes již dokonale zapomenutá. Ani velmi podrobný *Lexikon české literatury* je nezaznamenává. Ne-pochybně v dobových časopisech se objevují též básně podepsané žena-mi, které nikdy ale nevydaly knihu, i když některé jsou zajímavé a ne bez talentu. Příkladem za mnohé může být Božena Daperciová (1884–1959; viz Štěpánová 2009), studentská láska a múza Artura Breiského, která v pozdějších letech poezii tiskla v krajinských časopisech, ale též například v *Topičově sborníku*, nicméně ke knížce jí chybělo zřejmě sebevědomí. Trvalejší stopu zanechaly tři: vedle pilně poezii píšící a publikující Růženy Jesenské (1863–1940) se tu objevují jména Terézy Dubrovské (1878–1951) a Boženy Benešové (1873–1936). Pro všechny tři je příznačné, že poezie tvořila jen část jejich literárních aktivit, které zasahovaly od prací redakčních, překladů, literární kritiky, prózy, dramatických pokusů až právě k poezii.

Růžena Jesenská (též pseudonymy Eva z Hluboké, Martin Věžník, Milena Durasová; viz Opolský 1944) do svých čtyřiceti čtyř let působila jako učitelka, většinou v Praze na měšťanské škole u sv. Tomáše. Po odchodu na odpočinek se věnovala plně literární práci. Její bibliografie zaznamenává okolo 50 položek, rovnoměrně rozložených mezi prózu, dramata, knížky pro děti a poezii, včetně poezie pro děti. Přes žánrovou rozrůzněnost má její tvorba jeden spojující článek: je jím ly-rismus, akcent na citovost. Víc než kterákoli tehdejší spisovatelka vkládá do svých děl kus svého životního pocitu, charakterizovaného vnitř-ní rozervaností, rozkmihem mezi milostným okouzlením a hořkým zklamáním.

V její poezii převažuje žánr milostné lyriky, zrcadlí příběhy jejích lásek a posléze smutků z jejich nenaplněnosti. Východiskem je jí písňo-vá forma, charakteristická pro první sbírky (*Úsměvy*, 1889, vydal Jan Ne-ruda v *Poetických besedách*). Ty mají výrazně konfesní charakter: odrážejí sen o lásce, která po období šťastných plánů do budoucnosti vyústí do pocitu samoty, z níž se lyrická hrdinka marně snaží vymanit. Poezie, zřetelně inspirovaná ohlasovou poezií z doby raného obrození, působí dnes až insitně. V pozdějších letech se její dosud prostý výraz mění: vli-vem Julia Zeyera a nastupující dekadence se komplikují výrazové pro-středky, objevuje se tu řada topoi charakteristických pro dekadenci, i když základní životní obsah v podstatě zůstává: je to stále přítomná touha po lásce, která má vyplnit samotu, vedle plachého snění o netě-lesné lásce se tu však objevují na tehdejší dobu odvážné erotické motivy.

Slunečná česká krajina folklorního popěvku se mění v imaginární krajinu kdesi na břehu moře, denní světlo tu vystřídalo přítmí kalné-

ho západu, objevují se tu další rekvizity dekadentní poezie. Vystihl to F. X. Šalda letmou a dost krutou glosou utroušenou na okraj její činnosti v redakci *Kalendáře paní a dívek českých*: „Slečna Jesenská [...] prodělala veliký vývoj literární od prvních zpěvůnek à la Hejduk k dnešním svým dílům černé magie a satanismu“ (Šalda 1956: 102). Naopak velmi pozitivně její básně hodnotil Jiří Karásek. Je třeba říci, že její poezie rozhodně nedosahuje standardu tehdejší vysoce kultivované lyriky dekadentní. V její tvorbě převažuje potřeba sebevyjádření nad kultivační formy. Vystihla to i dobová kritika, která jí vytýkala chaotičnost. Dodejme k tomu, že tu vládne jistá monotónnost. Patří jí však primát, že ve své milostné poezii vyslovila, že láska neznamená pro ženu jen duši, ale také tělo.

Téměř zapomenuté je i dílo Terézy Dubrovské. Vyšlo v deseti básnických knihách: do období, které leží v centru našeho zájmu, patří sbírky *Písně* (1903) a *Nové písně* (1906), ostatní byly vydané po první světové válce. Teréza Dubrovská (vlastním jménem Koseová, roz. Mioxová) prožila život pro české spisovatelky neobvyklý: pocházela z bohaté rodiny – byla vnučka prvního českého podnikatele v hornictví – a to určilo její životní styl, tak odlišný od písničích učitelek a manželek drobných úředníků, které (vedle ambic tvůrčích) si přivydělávaly devaterými literárními „řemesly“. Dostalo se jí vynikajícího soukromého vzdělání, mluvila několika jazyky a věnovala se na vysoké, byť amatérské úrovni hudbě – její sestra Jarmila se podobně věnovala malířství. I v tom se odlišovala od většiny tehdejších spisovatelek, které často obtížně hledaly cestu ke vzdělání a jen pozvolna, pokud vůbec, se dopracovávaly vyššího kulturního standardu. Její poznámky o Růžně Svobodové, jejím jazykovém vybavení, ale i o prostém zařízení jejího bytu v prvních letech manželství naznačují přehradu mezi ní a tehdejší literární komunitou. Provdala se v osmnácti letech za významného lékaře, bezdětné manželství ale po asi deseti letech bylo rozvedeno. I v tom byl její životní příběh v tehdejší době neobvyklý. Vedla náročný společenský život, stýkala se nejen s českými umělci, ale měla přátele v uměleckých kruzích ve Francii, v Anglii i na Balkáně. Jako mecenáška podporovala spisovatele a umělce v nouzi, zakládala veřejné knihovny atd. (Šajtar 2001, Kuthanová 2005).

Rozhodující vliv na ni měl Vrchlický a jeho „škola“, tedy predekadenti. Jaroslav Kvapil jako rodinný přítel, v té době redaktor *Zlaté Prahy*, povzbuzoval literární začátečníci, redigoval její první pokusy a sestavil z nich i její první básnickou sbírku. V literárních snahách ji podporovali i Jaromír Borecký, Zdeňka Braunerová, Hana Kvapilová,

F. X. Šalda (Šajtar 2001: 69–120), Růžena Svobodová a další. Její společenskou postavení jí otevřelo všechny dveře. Imponovala svou společenskou zběhlostí, rozhledem a nepochybně i svým majetkem – paradoxně jí to všechno ale stavělo mimo „normální“ život s jeho každodenními starostmi.

Její literární tvorba byla jen málo původní: i přátelé, kteří ji zahrnovali lichotkami, dobře chápali, že je to literatura odvozená, nezaložená na hlubokém prožitku ani na soustavné umělecké práci. A tak její sbírky, na radu Vrchlického obsahující zejména básně „pocitové“, jsou spíše svědectvím nadané a kultivované diletantky s poněkud konvenčním okruhem představ a výrazových prostředků, nicméně s jemným smyslem pro melodii verše. Recenzent první sbírky celkem přesně napsal: „Příjemným dojmem působí verše tyto [...] Je v nich sice mnoho líčeného citu i lásky a následkem toho i sentimentálnosti, ale překvapující jsou u debutantky plynost verše, zvučnost rýmů a jistota formy“ (cit. *ibid.*: 40). Druhá sbírka pokračuje v melancholickém tónu. Ani v další básnické tvorbě (knihy vycházejí mezi válkami v náročné bibliofilské úpravě) se Dubrovská nevzdaluje svým vzorům: zůstává věrná poetice pozdního Vrchlického a repertoár jejích námětů se nemění: je to ona sama, její láska, její smutky, její rodina, její vztah k umění.

Za pozornost stojí, že obě autorky vycházejí z poezie, jaká se v Čechách psala v době předbřeznové. Jejich básně zřetelně vyrůstaly z tradice ohlasové poezie. Jejich vzdělání jim zřejmě neotvíralo cestu k moderní poezii. Další vývoj obou básnířek výrazně ovlivnily až přátelské kontakty, které jim pootevřely vlned do modernějších typů poezie. Evidentní vliv Kvapila na Dubrovskou a přátelství Jesenské s Karáskem stojí zřejmě za proměnou jejich poetiky.

Z tohoto ne příliš potěšujícího obrazu ženské poezie se vymyká Božena Benešová. S výjimkou *Veršů věrných i proradných* (1909), jimiž debutovala, poezii tiskla jen časopisecky, zato celý život. V její literární pozůstalosti se po autorčině smrti našlo – pečlivě uspořádaných – devět knih básní. Rozsáhlý výběr (*Verše*, 1938) z nich připravila do tisku Pavla Buzková, přítelkyně a první editorka Boženy Benešové. Buzková, po poradě se Šaldou, který poezii Benešové znal a cenil si jí, podstatně zredukovala básnické knihy autorčina mládí, naopak v úplnosti nechala knihy poslední, nejméně známé a básnicky nejvýraznější. Do rukou čtenářů se tak dostalo pozoruhodné básnické dílo, o jehož objektu i originalitě neměl vlastně do té doby snad nikdo tušení.

Nabízí se tu srovnání s dalšími ženami-básnířkami (kupříkladu s americkou básnířkou Emily Dickinsonovou), jejichž dílo se dosta-

lo ke čtenáři až posmrtně, básnířkami, které celý život psaly a své básně publikovaly jen sporadicky, eventuálně v úzkém kroužku, a které spojuje jakýsi vnitřní ostych a noblesa, jež jim brání dát čtenáři všanc své soukromí. Přece jsou však vposled puzeny k tomu, aby své pocity, své nejintimnější problémy vyslovovaly básnickou formou. V českém kontextu v tom smyslu má Benešová předchůdkyni v Irmě Geisslové (1855–1914), jejíž pozoruhodné básnické dílo bylo za života autorky málo známé a dočkalo se souborného vydání až dlouho po její smrti (Geisslová 1978), aby překvapilo svou intenzitou a originalitou. Benešové lidský osud se ovšem už na první pohled liší od osudu Geisslové nebo Dickinsonové, které prožily svůj život v ústraní. Benešová nejenže poznala „běžný“ ženský úděl manželky a matky, navíc se jako prozaička dočkala uznání, významných literárních cen, žila ve společnosti nejen své široké rodiny, ale i přátel a literárních kolegů. Přesto její poezie vyjadřuje velmi podobný životní pocit osamění, životního nenaplnění a rezignace, kterou ve své próze velmi úspěšně skrývala, a má onu zvláštní zdrženlivost, charakteristickou pro obě jmenované básnířky.

Zatímco v próze usiluje Benešová o nadhled, její poezie je především intimním deníkem. Jestliže se v próze velmi pečlivě vyhýbala tomu, aby mluvila o sobě, vyprávěla svůj vlastní životní příběh, její poezie je na osobním zážitku založená. Čteme-li její básně v chronologickém sledu tak, jak vznikaly, máme před sebou nejprve tvář mladé dívky, která sice patří ke smetánce městečka, kde žila, ale která o této smetánce nemá nejmenší iluze. Je to „dívka z dobré rodiny“, která ví, co se patří, ale ironizuje svou vychovanost a poslušnost, je hluboce nespokojená sebou i světem, který ji obklopuje, a s mladickým siláctvím věří, že se mu dokáže s úspěchem vzepřít.

Milostný motiv, který je tu přítomen, je hodně sublimovaný a dokresluje základní problémy mladé dívky: i do něj se promítá především touha překonat nedůvěru, vnitřní spoutanost, svazující loajalitu k rodině i k hodnotám, ve kterých byla sice vychována, ale v něž už nevěří. Přerostla své prostředí intelektuálně, miluje je, a zároveň jím pohrdá. To všechno je silnější než spontánní cit, než probouzející se dívčí erotika. Mladá dívka, která psala tyto básně, touží po lásce, ale není jí schopná. Je zavalená četbou, oslněná moderními filozofy i romanopisci. Její svět je světem probouzející se intelektuálky, která si neví rady ani se svým bystrým rozumem, ani se svým něžným srdcem romanticky snící křehké dívky. Touha po lásce, pubertální dívčí snění, má ještě druhou stránku: touží nejen po muži-milenci, ale ještě více po muži-intelektuálním vůdci. Jen v několika málo básních nacházíme snění

o lásce, náznak spontánního okouzlení. A pokud je najdeme, je záhy potlačeno ironickým posměškem. Nevidí okolo sebe nikoho, kdo by jí imponoval, kdo by ji upoutal tak, aby ztratila svůj odstup. Za touto ironií je však přítomna teskná touha, smutek ze samoty, již přináší výlučnost, ale i trýzeň z neschopnosti spontánního citového kontaktu se světem a lidmi, kteří ji obklopují.

Do imaginárního portréту muže, zatím spíš snu o muži, který se v těchto básních mihne, se promítá všechna tiseň a všechna touha po životě, který nepřichází, po světě, kde nebude potkávat jen „lidské chrousty“, jak o tom mluví v básni „Domov“, ale lidi, kterých si bude moci vážít, a mezi nimi i někoho, koho bude milovat. V muži, o němž sní, vidí především naději, že jí pomůže prorazit z úzkého kruhu domova, který miluje i odmítá, doufá, že právě on jí pomůže najít cestu do velkého a skutečného života. Vždy přítomný bystrý intelekt ovšem takové doufání ironizuje.

Z autorčina životopisu víme, že se v roce 1896 provdala, a víme, že to nebyl sňatek z rozumu, jak v jejím prostředí bylo obvyklé, ale sňatek, pro který se rozhodla sama. Její muž svým kulturním rozhledem převyšoval své okolí. Mladou dívku upoutal svou sečtělostí i kontakty s pražskými umělci. Po sňatku však diskuse o literatuře ustaly. Mladá žena měla vařit, starat se o domácnost i o dítě a zápisníky s literárními pokusy měly být pohřbeny v nehlubší zásuvce. Hluboké zklamání, pocit samoty, do níž se dostala, když si přestala rozumět s nejbližšími, se pak promítly do její poezie. Není v ní stopa po období zamilovanosti a prvního manželského štěstí. Ani v druhé knize veršů, nazvané prostě *Básně z let 1896–1903*, která vznikla právě v době bezprostředně po sňatku, nenajdeme báseň, která by byla svědectvím probuzené erotiky. Naopak. Milostný motiv mizí, posměvačná sebeironie těžkne, zato se tu objevuje rozčarování, melancholie a snad i rezignace. Tyto básně nepíše dívka na prahu života ani šťastná novomanželka a nadšená mladá matka, ale člověk, který se dostal do bezvýchodné situace. Ve svých básních se loučí s mladými sny a postupně rezignuje. Přestává snít o velkém životě, realita všednosti ji zaskočila. Loajalita k rodičům, k manželovi, k synovi ji svazují. Všechno je šedší, nudnější a méně dramatické, než jak si představovala. Vědomí definitivní osobní prohry je tématem vlastně všech autorčiných předválečných knih. Její srdce je vyhaslé – či spoutané povinností, závazkem, který na sebe vzala. Poezie *Svatého pole a Koptaného dramatu*, tedy posledních sbírek, které vznikly do první světové války, je poezií plnou zoufalství, v níž mizí s milostným motivem i jakákoli životní perspektiva.

Teprve první světová válka pro ni znamenala impuls k vnitřnímu přerodu. V poválečné poezii se objevuje moment smíření, klidný nadhled. Uplatňuje se tu perspektiva člověka, který vzpomíná, bilancuje, hodnotí. Zaznívá tu nejen stesk někoho, koho láska minula, ale i melancholický úsměv někoho, koho bolest přebolela a kdo s vyrovnaností přijal svůj osud. Základní okruh metafor jí poskytuje podzemní příroda: listí servané ze stromů, ocúny, podzemní mrazy s jíním a prvním sněhem, který dopadá na ještě teplou zem, jsou obrazem nitra, v němž ještě doutná láska a bolest, ale je už překryta pocitem nenávratnosti. Všechno minulo, vše je ztraceno, zůstává jen vzpomínka, která už ani příliš nedrásá. Shrnuje nyní i svůj milostný příběh, tragiku jeho nevyžitosti do pregnantní, hořké a lehce sebeironické formule. Básně tohoto ladění jsou čím dál tím méně hořké, jejich smutek je sublimovaný.

Básně z posledních let jsou plné vnitřní jistoty, že vše, čím člověk v životě prošel, má svůj smysl, neztrácí se a nedevaluje, že láska, byť nevyžitá, zůstává trvalou hodnotou. Pozdní poezie Benešové představuje svébytnou básnickou hodnotu. Autorka se v těchto básních oprostila od sarkastického chladu i nedůvěřivé zdrženlivosti, které oslabovaly a zakrývaly žhavé lyrické jádro její poezie. Teprve v tuto chvíli se důsledně zbavuje své příznačné rezervy a naplno vyjadřuje svůj životní postoj, k němuž se léty dopracovala. Milostný motiv, motiv milostného zklamání, který prostupoval v podtextu její ranou tvorbu, se tu transponuje, přerůstá do reflexe lidského osudu, do řešení základních problémů člověka. Na troskách svého osobního štěstí nachází důstojné východisko, smysl života i pevnou víru, že každý poctivě vedený zápas, jímž člověk v životě prošel, má svou hodnotu.

V tomto momentě je namístě znovu připomenout Emily Dickinsonovou. Je to nejen cudná zdrženlivost, která obě autorky spojuje, ale také způsob, jak se milostný motiv v jejich pozdní tvorbě transponuje – milostné zklamání a pocit nenaplněnosti života jsou překonány metafyzickou jistotou v jeho smysluplnost i smysluplnost oběti, kterou přinese člověk tím, že rezignuje na osobní štěstí a zápasí poctivě a vší silou o nadosobní smysl života.

Uvažujeme-li o Benešové v kontextu ženské poezie psané její generací, je zřejmé, že z ní vyniká především svou neodvozeností. U Jesenské i u Dubrovské nelze nevidět jejich literární inspiraci, stylizaci nálad a naladění jejich lyrického subjektu do módních vzorců: životní prožitky obou básnířek se ztrácí za literárními představami o lásce, smutku, samotě apod. Benešová se necítí vázaná ani dobovou normou, ani dobovou módou. Jestliže u Jesenské a někdy i u Dubrovské cítíme pózu,

exhibici, je tato poloha pro Benešovou neznámá. Obě básnířky svou poezií volaly po sdílení, Benešová básně většinou psala pro sebe, neměla potřebu se jimi svěřovat, až na výjimky je nepublikovala. Její svět je intenzivní, do sebe uzavřený, výraz je komprimovaný do hutné formule, za níž jen tušíme dramata, která autorka prožívala. Nejvýrazněji se ovšem od obou autorek liší tím, že dokázala svůj individuální životní prožitek přetavit do obecněji platné formule, zbavila se otevřené konfesnosti, kterou je poezie Jesenské a Dubrovské zahlcena, nepodlehla potřebě sdělovat, jak se v životě zklamala, ale ze své životní zkušenosti vytvořila nesentimentální životní postoj, inspirující svou vnitřní přesvědčivostí.

Poezie psaná ženami na přelomu 19. a 20. století rozhodně nekonkurovala mužskému psaní: jako prozaičky byly ženy v té době úspěšnější. Jejich úspěch přinášela schopnost fabulovat, ale také rozšiřovat pole literatury o svou osobní zkušenost. Básníci ženy se pohybovaly v konvenčních vzorcích a v umělých světech, do nichž projektovaly dost prvoplánově svůj osobní příběh. Jediná Benešová je jiná. V jejích začátcích je zřetelný vliv Vrchlického, brzy ale opouští inspiraci devadesátými léty a vyvíjí se samostatně. Její doménou je složitý duchovní svět ženy, která v životě rezignovala na osobní štěstí, a přesto nezašlo a uchovala si schopnost empatie a lásky.

Prameny

BENEŠOVÁ, Božena

1938 *Verše*. Dílo Boženy Benešové 1, ed. Pavla Buzková (Praha: Melantrich)

DUBROVSKÁ, Teréza

1903 *Písně* (Praha: Grosman a Svoboda)

1905 *Nové písně* (Praha: Máj), obě sbírky též *Česká elektronická knihovna*, <http://www.ceska-poezie.cz/> [přístup 31. 10. 2010]

GEISSLOVÁ, Irma

1978 *Zraněný pták*. Výbor z díla 1874–1914, ed. Ivan Slavík (Hradec Králové: Kruh)

JESENSKÁ, Růžena

1889 *Úsměvy* (Praha: F. Šimáček)

1891 *Okamžiky* (Praha: F. Šimáček)

1892a *S vlaštovkami* (Praha: J. Otto)

- 1892b *Konec idyly* (Praha: F. Šimáček)
 1895 *Slitování a láska* (Praha: F. Šimáček)
 1899 *Písně k tvé duši* (Praha: F. Šimáček), všechny sbírky též *Česká elektronická knihovna*, <http://www.ceska-poezie.cz/> [přístup 31. 10. 2010]

Literatura

BUZKOVÁ, Pavla

- 1938 „Poznámky“, in Božena Benešová: *Verše*. Dílo Boženy Benešové 1, ed. Pavla Buzková (Praha: Melantrich), s. 433–450

KUTHANOVÁ, Michaela

- 2005 „Tereza Dubrovská v archiváliích Památníku národního písemnictví“, in Marcela Šášinková (ed.): *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století* (Roztoky: Středočeské muzeum), s. 225–238

OPOLSKÝ, Jan

- 1944 *Růžena Jesenská* (Praha: Česká akademie věd a umění)

ŠAJTAR, Drahomír

- 2001 *Tereza Dubrovská* (Šenov u Opavy: Tilia)

ŠALDA, Fratišek Xaver

- 1941 „Božena Benešová“, in idem: *Medailony* (Praha: Melantrich), s. 95–104 [1936; *Šaldův zápisník* 8, s. 267–280]
 1956 „Kalendář paní a dívek českých“, in idem: *Kritické projevy* 8 (Praha: Československý spisovatel), s. 102 [1910; *Novina* 4, č. 1, s. 63–64]

ŠTĚPÁNOVÁ, Veronika

- 2009 *Božena Dapeciová (1884–1959) z Loun*, diplomová práce, Ústí n. Labem: UJEP, FF, Katedra historie

Poetesses at the turn of 19th and 20th century

Whereas the Czech prose written by women in the 19th century was a notable and constituent part of literary life, Czech female poetry distinctly dropped behind. This situation did not change at the turn of the 19th and 20th century when Czech literature written by women struggled to find its inherent expression. Poetesses were mostly under the influence of the conventional standards established by “echo” (ohlasová) poetry, and only found their way towards modern

expression with difficulty. The essay displays this situation in the works of Růžena Jesenská and Teréza Dubrovská. It also shows the original value of the poetry written by Božena Benešová, whose poems – mostly unpublished in books during her lifetime – represent genuine poetic value.

Keywords

history of Czech literature, poetesses at the turn of 19th and 20th century, Růžena Jesenská, Teréza Dubrovská, Božena Benešová

T. G. Masaryk v kontextu genderového myšlení

– Irina Poročkina –

Nastolení otázky Masaryk a gender se může zdát trochu přehnané a nesouvisející s dobou, kdy Masaryk formuloval a probojoval své myšlenky. Za jeho časů pojem gender neexistoval. Ale všechno, co psal o takzvané ženské otázce, má trvalou hodnotu a zůstává vysoce aktuální i v 21. století, přičemž se snadno vykládá v genderových pojmech našich dnů.

Od mládí, kdy se učil na klasickém gymnáziu v Brně, pak na Akademickém gymnáziu ve Vídni, studoval Masaryk klasické jazyky. Na filozofické fakultě Vídeňské univerzity se se zálibou pohroužil do antické filozofie, ze které, mimo jiné, vytěžil hodně užitečného pro praktický život člověka 19. a 20. století. Již v raném věku radil mládeži, aby rozhodně studovala antiku, a tím pádem přišla na kloub soudobé evropské morálce. Sám Masaryk, když četl v originále díla klasiků antické filozofie, nabýval moudrosti, prodchnul se vysokými ideály humanity, učil se realistickému pochopení skutečnosti. Nejváženějšími filozofy se pro něj stala „filozofická Svatá trojice, totiž Sokrates, Platon a Aristoteles“ (Krulichová 1996: 33). Ale jak víme, antika se vyznačovala sexismem a Masarykovy antické modly také vyznávaly myšlenkovou a volní převahu muže nad ženou.

Avšak jeho vlastní životní zkušenosti svědčily o něčem docela jiném. Masaryk kolem sebe viděl nemálo žen hodně silných duchem, moudrých a s pevnou vůlí. Jeho vlastní matka „byla chytrá a moudrá, znala kus světa, žila déle v ‚lepší společnosti‘, třebaže jen ve službě – bývala kuchařkou u pánů v Hodoníně, ale měli ji rádi. I později se k ní utíkali o radu a pomoc v těžkých okolnostech,“ vyprávěl Masaryk Čapkovi. „To byla její zásluha, že jsem se dostal do školy“ (Čapek 1937: 2).

Ve Vídni se Masaryk sešel s dcerou vynikajícího slavisty, vedoucího katedry českého jazyka na Vídeňské univerzitě Aloise Vojtěcha Šembery – Zdenkou. Přátelství s inteligentní a obětavou dívkou se stalo určitým mezníkem v životě mladého Tomáše. Zdenka Šemberová mu pomáhala překládat do češtiny články, které tehdy ještě psal v němčině, ale, to se rozumí, posílat do českých časopisů je musel v češtině. Bohatství její povahy a její vysoká intelektuální úroveň vídeňského studenta přitahovaly. Když někam odjížděl, psal jí dopisy, které teď jsou vzácným zdrojem našich poznatků o duchovních prožitcích a vědeckých snahách mladého Masaryka. V jednom z dopisů se Zdence vyznal, jak hluboce zapůsobila na jeho povahu, naučila ho být snášenlivější a krotit svoje občas dost drsné chování.

V dopise z 29. června 1877 z Lipska se s ní podělil o neobyčejný dojem, jakým na něj zapůsobilo seznámení se slečnou Charlottou Garrigue (Krulichová 1996: 94–95). Právě v ní našel Masaryk ten ideál ženy, která byla ve všem rovná muži, která se dívala na ženskou otázku stejně jako on, která se stala jeho celoživotní družkou, partnerkou a podporovala jeho vědecké a politické úsilí. Po padesáti letech Masaryk řekne o své Charli toto:

Byla naprosto nekompromisní a nikdy nelhala, její pravdivost a nekompromisnost měly velký výchovný vliv na mne. S ní jsem dostal z protestantismu do svého života to nejlepší: tu jednotnost náboženství a života, náboženskou praktičnost, náboženství pro všední dny. V Lipsku v těch společných debatách jsem poznal její hlubokost: její básníci byli, jako moji, Shakespeare a Goethe, ale viděla v nich hloub než já, a dovedla Shakespearem korigovat Goetha. Dělalí jsme všecko spolu, i Platona jsme spolu pročítali, celé naše manželství bylo spoluprací.

(Čapek 1937: 38)

Dosáhnuv ve svém soukromém životě genderové harmonie, Masaryk neustále propagoval „moderní názor na ženu“. Ve své známé brněnské přednášce v Dívčí akademii přednesené pod heslem: „Žena bu-

diž na roveň postavena muži kulturně, právně a politicky“ Masaryk vykládal pojem „moderní“ takto:

Moderním je úsilí posilnit a povznést energii člověka a pocit osobní odpovědnosti, vypěstovat harmonicky všechny jeho mohutnosti, každému individuum společnosti postavit na roveň. Rovnost není totožností, každému individuum má být dána příležitost vyvíjet se normálně a všech jeho pěkných a dobrých sil má být využito pro celek. Moderním je úsilí zrušit výsady některých tříd a individuí v těch třídách – silnější má pomáhat slabšímu, toť přikázání nejlepší a nejpokročilejších duchů nové doby.

(Plamínková 1930: 61)

Je pozoruhodné, že se Masaryk v tomto odstavci vyhýbá slovům muž a žena, ale mluví o „individuum společnosti“ a ruší tím samotnou představu o rozdělení moderní lidské civilizace v jejím sociálním a duchovním zařízením podle pohlaví. „Nemluvil jsem a nerad mluvím o otázce ženské. Protože otázka ženské není, jako není otázka jen mužské: je otázka společnosti,“ neustále opakoval Masaryk (Plamínková 1930: 67). A kladl důraz na to, že – i když se mluví o otázce jen ženské – není tato ničím jiným než i otázkou mužskou. V rodině Masaryk viděl prvotní buňku genderové socializace, odmítal svobodnou lásku, která se na začátku 20. století stala módní, a rázně vystupoval proti prostituci.

S přednáškami na toto téma Masaryk nejezdil jen po českých zemích, ale vykládal tyto svoje názory i před americkými Čechy, když byl v roce 1907 za oceánem, i v Rusku, jak se to stalo za jeho pobytu v Petrohradě roku 1910. Tam právě probíhal celostátní sjezd ruských žen. O vystoupení na něm požádala Masaryka Miljukovová, žena jeho dávného přítele P. N. Miljukova – významného politického činitele, funkcionářka ruského ženského hnutí.

Svůj první článek o postavení ženy ve společnosti pod názvem „O postavení ženského pohlaví“ Masaryk napsal pro časopis *Světozor* v roce 1875, když ještě žil ve Vídni jako student, ale rozjímání na toto téma od mladíka v Čechách neznámého tehdy nebylo uveřejněno. Když na přelomu 19. a 20. století české feministické hnutí už disponovalo několika časopisy, ve kterých se psalo o žhavých otázkách „moderní civilizace“ a v nichž se střetávaly protichůdné názory, Masarykovy články zde hrály velkou roli (srov. Neudorflová 1999). Jak svědčila Františka F. Plamínková, „intelektuální původce a stálý patron – teoreticky i prakticky – českého ženského hnutí byl prof. Masaryk“ (Plamínková 1930: 34).

Je všeobecně známo, jak velký význam pro Masaryka mělo postavení Ruska v Evropě, jaký kritický odstup k němu měl, jak kritizoval vnitřní a zahraniční politiku carského Ruska, jak bedlivě studoval jeho dějiny, jeho kulturní a sociální vývoj, ruskou literaturu. A v rámci tohoto zkoumání se věnoval i genderovým problémům, jak se jevíly a odrážely na stránkách děl vynikajících ruských spisovatelů. Začátkem století Masaryk napsal o Rusku monografickou studii, o ruských duchovních proudech, politice, literatuře, všiml si také postavení ženy v ruské společnosti. Tato jeho pozorování tvoří značnou část knihy *Rusko a Evropa*, která nejprve vyšla v roce 1913 v němčině. Masaryk v ní psal:

Ruské dějiny mají nejen učené ženy jako kněžnu Daškovovou, ale i ženy děkabristické. Politický tlak za Mikuláše cítily ženy a matky právě tak jako muži a otcové. Ženy měly tytéž politické snahy, a proto vystupovaly mužně i v revolučním hnutí po roce 1861. Sociální stav středních vrstev, zvláště raznočinci, stal se akutní osvobozením mužů a přiostrl ženskou otázku, připuštění ženy k pramenům vzdělání a výdělku zaměstnává nejen liberály a radikály, ale i vládu.

(Masaryk 1996: 47)

V ruské literatuře hledal potvrzení svých vlastních postulátů. U Michajlovského našel úvahy o nové ruské ženě, které Masaryka zaujaly tvrzením, že „moderní ruská žena je významným znamením doby“ a že tato „nová žena tvoří část nových lidí“ (ibid.: 144). To naprosto odpovídalo jeho vlastním představám.

Když se Masaryk při studiu nejlepších děl ruských spisovatelů pohroužil do duchovního života Rusů, věnoval mezi jiným velkou pozornost ženským postavám především u Dostojevského a Tolstého. Podivuje se jejich nevšednosti a hloubce, dospívá k závěru, že jsou spíš výjimkou než obyčejným jevem. Zvláště u Dostojevského. Nastasja Filippovna z *Idiota*, Grušeňka z *Bratří Karamazových* a jiné jsou většinou duševně i fyzicky krásné, dovedou odevzdaně milovat, jak píše Masaryk, ale zároveň trápí ty, které milují. Masaryk dospívá k závěru, že žena u Dostojevského je „démonem smrti“, což připisuje spíš autorově zlovůli než odrazu skutečnosti. „Ženy Dostojevského,“ soudí Masaryk, „jsou slabé a pasivní a jejich slabost je z velké části podmíněna sociálně. V domě rodičů jsou podrobeny patriarchálnímu absolutismu, anebo jsou zcela bez vzdělání. V obou případech jim dosavadní řád společenský nedává možnost být samostatné, a proto volí prostituci jako východisko hospodářské a společenské“ (ibid.: 89). Na jiné stránce Masaryk

píše: „A všimněte si: Dostojevský je nadšen Tatánou Puškinovou. Vidí v ní ruský ideál ženy. A také tato podivuhodná Tatána se podle přání svých rodičů provdala za starého, samozřejmě nemilovaného generála“ (ibid.: 90). Když se zamýšlíme nad pronikavými, hodně detailizovanými Masarykovými úvahami o tom, jak spisovatelé, zvláště Dostojevský, líčí své ženské hrdinky (mající zvláštní postavení mezi muži v jeho románech), nabízí se nám myšlenka, že ve všech případech Masaryk provedl přísnou genderovou analýzu literárního díla.

Od mládí se Masarykovi zamlouvala literatura tvořená ženami, a to zvláště literatura anglická. V Lipsku se začel do románu *Život pro život* anglické básnířky a prozaičky Dinah Maria Craikové. „Román tento,“ psal Zdenec Šemberové, „(četl jsem ho v originálu a lituji, že jsem Vám, slečno, čistější exemplar poslati nemohl) líbí se mi pro jednoduchou a přirozenou svou povídku, pro zdravé náhledy o živobytí a především pro ideální smyšlení, co se týká manželství. Jsa psaný dámou, vyjímám z něho onen hluboký cit, který se více ženskému než mužskému pohlaví dostává... Vroucí lásky a milosti takové schopná jest jen žena,“ soudí, „a proto jsem knihu tuto uvítal jako důkaz všemohoucí ženskosti... Byl jsem při čtení úplně rozjařen a tak rozechvěn, že lidé rozčilenost na mne znamenali (i ti, jenž mne méně znají)“ (Krucichová 1996: 84). Když v rodině Masaryků se jako první narodilo děvčátko, dostalo jméno jedné z hrdinek tohoto románu – Alice.

Za války, když složité cesty urputného boje za samostatný československý stát přivedly Masaryka do Anglie, zase hodně četl z literatury anglické a jako dříve mu největší zážitek poskytovala tvorba britských spisovatelek. O tom napsal takto:

Brzy po mém návratu z Paříže slavilo se sté výročí Charlotty Brontëové – její zamilované spisovatelky: romantika, ale docela jiná než u Francouzů, čistá, a přece silná, silná láska, nikoli však tak hmotná. Pročetl jsem ji znovu a také Elizabeth Browningovou. V Londýně jsem si uvědomil, že Angličané mají poměrně nejvíce a nejsilnějších spisovatelek: znal jsem už dříve Mrs. Humphry-Ward a May Sinclair (také některé romány od Corelli, naivnosti „Ovidy“ a j. spisovatelek v Tauchnitzově sbírce), teď jsem našel celou řadu: Reeves, Ethel Sidgwick, Kaye-Smith, Richardson, Delafield, Dane, Woolf. Nejsou to všechny: v anglické literatuře je od Jane Austenové přes Charlotte (a Emily) Brontëovou k George Elliotové a Elizabeth Browningové na podíly mnoho a silných spisovatelek, poměrně k spisovatelům – mužům více než v jiných literaturách (i v americké) [to poslední hodně pro Masaryka znamenalo, na příkladu vlastní ženy a z pozorování života amerických žen, když tam

dojžděl, byl nadšen tím, jak se řeší genderová otázka v Americe; pozn. I. P.]. I v tom je pronikání ženy do veřejné činnosti, žena se osvobozuje z harému – kuchyně...

(Plamínková 1930: 131–132)

Své vlastní ženě pomáhal v její novinářské práci (psala články do amerických novin *The Sun* o životě ve Vídni, o poměrech na Moravě atd.), v jejích překladech filozofické a sociologické literatury do češtiny, v jejích hudebních studiích o díle Bedřicha Smetany a jak známo, povzbuzoval i jiné české spisovatelky.

Když tragické dějiny Ruska po bolševickém převratu v roce 1917 vyústily v exodus, podporoval mnoho ruských uprchlíků, mezi nimiž byly vynikající spisovatelky, politické činitelky, ženy a vdovy známých ruských politiků a vojevůdců. Masaryk sledoval jejich osudy a snažil se jim poskytnout materiální pomoc. Jmenujme za všechny alespoň pár. Na počátku dvacátých let se Československo stalo dočasným domovem veliké ruské básnířky Mariny Ivanovny Cvetajevové. Od roku 1925 žila v Paříži a dostávala finanční podporu, která jí přicházela z Masarykova Československa. „Co bych si počala bez těch peněz,“ napsala z Paříže své české přítelkyni A. Teskové.

V červenci roku 1925 se Masaryk dozvěděl o strašné bídě, v níž žije dcera Fjodora Michajloviče Dostojevského, hned zakročil a změnil částku 500 korun, která byla půldruhého roku posílána Ljubov Fjodorovně přes marseilleský konzulát ČSR, na 6500 korun. Na podzim téhož roku dcera Dostojevského psala Masarykovi: „Čtyři tisíce (franků) od Vás přišly velice vhod a rozhodly o mém osudu. Lékaři už dávno tvrdí, že mi mořský vzduch nesvědčí a je na překážku tomu, abych se vzpamatovala z mrtvice, která mne před rokem postihla. Dosud neměla jsem peníze na odjezd“ (cit. dle Poročkina 2007: 51).

Několik vět na závěr. Masaryk měl od mládí pochopení pro svět ženy, její význam v rodině a její postavení ve společnosti. Během času nabýval přesvědčení, že poměr k ženě a její situaci je jednou z nejdůležitějších záležitostí lidské existence a že lidstvo přímo trpí nerovnoprávností mužů a žen. Masaryk se celý život klonil k liberálnímu feminismu, bojoval tedy za genderovou rovnost a spravedlnost v každodenní realitě života. Snažil se zlomit stereotypy o roli pohlaví, panující za jeho časů, ale byl také proti přehnaným feministickým hnutím. Zůstával věren duchu antické filozofie, avšak odmítal jí vlastní mizogynské myšlení, které asociovalo rozum jen s maskulinitou. Bral to jako velký problém humanitní, problém demokracie vcelku.

Když se stal prezidentem Československé republiky, prováděl vůči ženám paternalistickou státní politiku. Chtěl odstranit genderovou asymetrii, která vyhrazovala ženě podružnou úlohu ve společnosti a předpokládala nerovnost šancí mužů a žen v nejrůznějších sociálních postaveních. Ne všecko dokázal uskutečnit, ale české feministické hnutí vzdalo Masarykovi vřelý hold za to, že v předválečných letech i v novém státě nepřestával dokazovat rovnost mužskosti a ženskosti.

Prameny

ČAPEK, Karel

1937 *Hovory s T. G. Masarykem* (Praha: Fr. Borový/Čin)

KRULICHOVÁ, Marie (ed.)

1996 *Nechte mne zapomenout na sny mé. Korespondence T. G. Masaryka se Ždenkou Šemberovou* (Praha: Česká expedice/Riopress)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1996 *Rusko a Evropa 2* (Praha: Ústav T. G. Masaryka)

Literatura

NEUDORFLOVÁ, Marie L.

1999 *České ženy v 19. století* (Praha: JANUA)

PLAMÍNKOVÁ, Františka F. (ed.)

1930 *Masaryk a ženy* (Praha: Ženská národní rada)

POROČKINA, Irina

2007 „Ruská žena v Masarykově životě a díle“, in: *Labyrint ženského literárního světa* (Praha: Literární akademie), s. 47–56

Tomáš Garrigue Masaryk in the context of gender thinking

Masaryk once said in his talk with Karel Čapek: “I think men and women are equal in their abilities.” Although the ancient philosophers Aristotle and Plato, whom Masaryk admired since his youth, argued among other things for the superiority of masculinity over femininity, his own experience proved that it was not so. Throughout his life, he knew a number of strong women such as his mother, his wife and many others who accomplished a lot in different

fields. Literary works created by women writers would sometimes influence his own life. Masaryk's appraisal of female characters in Dostoyevsky's and Tolstoy's books shows his negative attitude to sexism and aspiration for the fair treatment of both sexes. He argued against asymmetry in social status of men and women and approved of the feminist movement in Austria-Hungary. When Czechoslovakia was formed, Masaryk in every possible way supported the democratization of gender roles in the new state.

Keywords

Tomáš Garrigue Masaryk, gender, feminist movement, Františka F. Plamínková, Leo Tolstoy, Fyodor Dostoyevsky



Odrazy genderu
v tvorbě a životě
(rodiny) bratří Čapků

Čapkové a metafora ženy (povídka „Systém“)

– Zdeňka Kalnická –

Paul Ricoeur chápe hermeneutiku jako každou disciplínu, která se řídí interpretací, a slovu interpretace přisuzuje význam rozpoznávání smyslu ukrytého ve smyslu viditelném. Hlavní oblastí hermeneutiky je pro Ricoeura oblast symbolu a metafor, neboť právě pro ně je charakteristické, že nejsou pochopitelné bez interpretace. Tím, že Ricoeur napojuje metaforu na symbol, který se „zdráhá překročit dělicí čáru mezi bios a logos“, potvrzuje zakořeněnost diskurzu v životě (Ricoeur 1997: 83). Hermeneutickou metodu interpretace literárního textu pak můžeme vymezit jako hledání onoho *bios* a *logos*, kterými byl text zrozen, respektive které jej strukturují. Na jedné straně jsou textu inherentní, na druhé však poukazují k širšímu a hlubšímu „tělesnému“ a významovému kontextu, neboť „symbol zůstává dvojrozměrným fenoménem proto, že jeho sémantická rovina odkazuje zpět na nesémantickou“ (ibid.).

Co nám o svém *bios* a *logos* odhalí interpretace symbolické struktury povídky „Systém“ (1918) z rané tvorby bratří Čapků? Hledání odpovědi na tuto otázku tvoří obsah následujícího textu.

Moře, systém, žena – symbolický kontext

Jak se dovídáme z historických pramenů, povídka „Systém“ se měla původně jmenovat „Moře, systém, žena“ (Schneider 2000: 111). Tiskem však vyšla pod názvem „Systém“. Otázka, proč Čapkové zredukovali původní název pouze na jednu ze tří složek, které tvoří hlavní významovou osu povídky, zůstane asi nezodpovězena. Jan Schneider považuje název „Moře, systém, žena“ za poetičtější, explicitnější a konkrétnější (ibid.: 111–112); podle našeho mínění sice explicitnější a konkrétnější je, ale na své poetičnosti, respektive symbolické účinnosti ztrácí. Ta totiž vyvstane z napětí mezi tím, co název zviditelňuje (systém) a co skrývá, ale co je přitom v textu symbolicky a významově základní (moře a žena).¹

Povídka začíná situací, kdy se dvojice mužů nalodí na výletní loď bez toho, aby věděla, že osazenstvo této lodi tvoří náboženská skupina. Jakmile členové skupiny na lodi zjistí, že se mezi ně dostal „nechtěný element“, vyhodí oba muže „pro jakousi neslušnost“ přes palubu do moře. Po chvíli je do moře vhozen další muž, který proti jejich vyhoštění protestoval. Potud je situace symbolicky poměrně zřejmá – loď zde může reprezentovat symbol ohraničeného a tedy omezeného prostoru, který funguje pro jeho osazenstvo jako „pevný bod“ v neohrazeném a nejistém moři podobně jako jejich náboženská víra. Lidé, kteří mohou (sebe)jistotu tohoto systému ohrozit (odlišnými názory), jsou z něj aktem sebe-očištění se skupiny vyloučení – moře zde symbolicky zastupuje, podobně jako u Johna Bunyana, kontejner nečistot.² Vyhození muži však vnímají moře jinak. Zde narážíme na první významové pnutí mezi symbolem přírody (vody) a kultury (lodě), reprezentujících protiklad chaosu a systému (řádu), času a prostoru, proudění a principů. Zároveň zde Čapkové rozehrávají hru jejich možných odlišných významových a hodnotových valorizací.

1 Jan Mukařovský ve studii „Vývoj Čapkovy prózy“ (1934) píše o strategii Karla Čapka v prozaických dílech následujících po společné tvorbě s bratrem takto: „[...] je vždy nejpodstatnější část události odsunuta kamsi ‚za scénu‘. Způsob odsunutí může být různý [...]“ (Mukařovský 1982a: 698). Tento proces, který, jak se ukazuje, lze nalézt už v povídce „Systém“, Mukařovský pojmenovává jako „techniku přední a zadní roviny, čehosi, co máme zblízka před očima, a čehosi, co neurčitě prosvítá v pozadí“ (ibid.: 702), přičemž „to, co je vzdálenější, ať pro svou tajemnost, nebo pro svou neobvyklost, je jaksi cennější, trvalejší než efemérní dění nebo hodnocení v popředí. Básník zde stojí na straně ‚tajemství““ (Mukařovský 1982: 703–704).

2 Bunyan píše, že vody řek odnášejí všechnu špínu světa do moře, ze kterého se tak stává jakýsi kontejner lidských hříchů. Mořská voda pro Bunyana zastupuje tzv. vodu mrtvou, na rozdíl od tzv. vody živé, která je reprezentována řekou (blíže Bunyan 1989).

Pro interpretaci této povídky je zcela zásadní si uvědomit, že celý příběh se „fakticky“ odehrává na moři; o systému se pouze hovoří. Moře tak můžeme chápat jako základní symbol, který reprezentuje tu část člověka, která je s přírodou organicky spjata, je „z téže látky“ (největší část tělesné konstituce člověka představuje voda). Tuto stránku člověka pak Čapkové konfrontují s tendencí člověka přírodu přesahovat, a to hlavně ve snaze podrobit ji svému cíli, nalézt v ní racionální principy a udělat z ní „systém“.

Moře v dějinách lidské imaginace často zastupuje chaos, nebezpečí, iracionalitu až bláznovství (lodě bláznů), hloubku, temnotu, a nepochybně i nevyzpytatelnou a smrtící ženskost (mořské panny a vodní víly). Valorizace těchto charakteristik moře z pohledu dvou hlavních protagonistů (pravděpodobně reprezentujících autorskou výpověď Čapků) je však pozitivní. Muži, i když „nevědí, kterým směrem je souš“, se klidně nechají unášet „líným proudem“, „postrkovat rytmickými posuny vln“ a „kolébat vlnami“,³ zatímco nezávazně a téměř akademicky diskutují o dělnické otázce, či vlastně první dva poslouchají výklad továrníka a plantážníka Ripratona o jeho projektu ideální továrny. Zjevně se všichni tři cítí ve vodě příjemně a „jako doma“ – pocit něčeho běžného Čapkové navozují i tím, že muže nazývají „spoluceštujícími“. Muži tedy v jistém slova smyslu „cestují“; směr cesty však neurčují oni, ale vodní proudy. Plynutí rozhovoru podle autorů povídky přerušují pouze momenty, kdy je třeba dát pozor na „blížící se vlnu“, „slizkého mořského tvora“, „bludný plovoucí trám“ či „houštinu sliznatých chaluh“. Právě tato houština lapí Ripratona do svých sítí a způsobí, že ho vypravěči, unášeni proudem, opouštějí, „beznadějně uvězněného na vodách jako připoutanou bóji“ (Čapkovi 1982: 21).

Jaká je Ripratonova vize ideálního systému? Je třeba podotknout, že tento muž je synem rodičů, také továříků, kteří bylo zavraždění stávkujícími dělníky. Zde nastupuje motiv smrti, který Čapkové zjevně spojují s existencí systému. Ripratona však tato událost neodradí; násilnou smrt rodičů nepřipisuje systému jako takovému, ale jeho nedokonalosti; je přesvědčen, že podobnému osudu unikne tím, že systém zlepší. Jaký je tedy jeho projekt? Na to, aby se z dělníka stal co nejvýkonnější stroj, je podle něj třeba zbavit jej „duše“. Proto, jak sděluje oběma mužům, „sháněl vybrané jedince“, kteří „nic nemyslí, nevědí

3 „Kolébání vlnami“ a pocit bezpečí, vyvolaný vodním prostředím, bychom mohli z hlediska hlubinné hermeneutiky chápat i jako návrat (mužů) do přednatálního stavu v mateřské děloze.

a nechtějí“ (ibid.: 20). Systematicky pak redukoval jejich „zájmy zažívající a pohlavní“; ženu jim proto dovolil jen jednou za čas, a to pouze v noci, aby nespátřili její krásu. Podle slov Ripratona je „žena nepřítelkyní každého systému“ (ibid.: 21) – musí z něj být tedy vyloučena.⁴ Žena jako někdo, kdo „vzněcuje city estetické, rodinné, etické, společenské, romantické, poetické a všeobecně kulturní“ (ibid.), je tak potenciálním ohrožením systému. Ripratonova snaha vyloučit ze systému ženu se však ukazuje jako nerealizovatelná, neboť „ženský element“ do systému nakonec proniká, a to v noci. Stane se tak díky náhodě, se kterou se v systému také nepočítalo. Tím, že ženy vyvolají v dělnících touhu po štěstí, způsobí rozklad systému a jeho zánik. Povídka končí scénou, kdy oba muži, se kterými Ripraton cestoval po moři, jej přijdou navštívit, aby se přesvědčili, že se v pořádku dostal na pevninu a najdou jej ve chvíli, kdy se z dopisu dovídá o zničení továrny vzbouřenými dělníky a o tom, že zabili jeho ženu a děti. Celý symbolický okruh, vážící se k představě systému, tedy začíná a končí smrtí.

Jaký je tedy vztah, který spojuje vodní a ženský element a umísťuje je na začátek a konec příběhu (a původně také na začátek a konec názvu); příběhu, který se navíc odehrává téměř celý ve vodním prostředí?

Voda a žena jsou v lidské obraznosti archetypálně spojeny od pradávna (blíže Kalnická 2002). Obě jsou chápány jako ekvivalent chaosu, který existuje před vznikem světa a nastupuje po jeho zániku. V mnoha starověkých mytologických obrazech vzniku světa je voda jako atribut Velké Matky prostředím, ze kterého se svět rodí, a potopa je často obrazem jeho zániku (blíže Walker 1983).⁵

Vodu spojuje se ženou mnoho dalších aspektů, například asociace s temnotou, skrytostí či tajemstvím. Také od Karla Čapka se dovídáme, že: „Naopak ženy jediné mají smysl pro tajemství... Není pravda, že porušují tajemství, nýbrž pravda jest, že je odevzdávají neporušené dál, nechávající mu pel a krásu jeho tajnosti“ (Čapek 2000: 122). Na jiném

4 Toto chápání můžeme nalézt například i u Georga Wilhelma Friedricha Hegela, který je artikuloval ve svém známém výroku – i když v poněkud odlišném kontextu: „Ženství – věčná ironie obce – proměňuje intrikou všeobecný účel vlády v účel soukromý, přeměňuje její všeobecnou činnost v dílo tohoto určitého individua a převrací všeobecné vlastnictví státu ve vlastnictví a okrasu rodiny“ (Hegel 1960: 308–309). Hegel zdůrazňoval blízkost ženy k oblasti nevědomého a partikulárního (reprezentovaného rodinou) na rozdíl od sebevědomého a obecného mužského prvku (reprezentovaného obcí).

5 Žena byla v minulosti spojována s vodou nejen symbolicky; někteří antičtí autoři tvrdili, že ženské tělo obsahuje více vody než tělo mužské (Dean-Jones 1997: 21–27). Z tohoto „faktu“ pak vyvozovali, že žena je náchylnější k iracionalitě, protože její pórovité tělo umožňuje, aby tělesné částice proudily sem a tam snadněji a tak způsobovaly nemoci tím, že opustí své „patřičné místo“ (blíže Foucault 1993).

místě píše: „Od ženy čekáte něco povšechného a sdružujícího, co vás zapne do obecných souvislostí společenského života. Na ní je, aby jaksi korigovala jednostrannost vašich profesionálních zájmů, aby – aby – jedním slovem, aby udržovala společenskou kulturu nebo ještě spíše společenství kultury mezi vámi, omezenými a zatvrzelými specialisty“ (ibid.: 102). Také voda reprezentuje cyklický pohyb v přírodě, podobně jak nás žena zapojuje do cyklického pohybu reprodukce života.

Oba živly – voda i žena – jsou na jedné straně tím, co vznik systému umožňuje, na druhé straně však tím, co jej v jeho existenci ohrožuje. Nekonečno, kontinuita a tajemství, které oba „živly“ zastupují, chápe negativně, jako své ohrožení, jednak osazenstvo loď (náboženský systém) a jednak továrník (výrobní kapitalistický systém). Naopak ze strany obou mužů (bratří Čapků) je vodní (ženský) element vítán. Spolu s Janem Patočkou bychom mohli říci, že Čapkové prezentují člověka jako bytost „s orgánem konečnosti, kterým si upravuje bezmeznou skutečnost tak, aby v ní mohl žít, aby na ni postačil, ji ovládl a sobě ji podřizoval, a se svým spojením s nekonečnem, které mu vždy říká, kdykoli by chtěl komandovat poslední pravdě, ta že není v jeho moci, té že nevládne, nýbrž naopak ona jemu“ (Patočka 2004: 152). Autoři povídky „Systém“ naznačují nebezpečí, které představuje přílišná důvěra člověka ve své možnosti svět ovládat; nebezpečí, které podle Patočky vyplývá ze zapomenutí na „duši“ a hypertrofování Osoby. Spíše než potlačení a vyloučení chaotického a neuspořádaného světa nám bratři Čapkové „doporučují“ akceptovat moře-ženu jako místo k žití a spolu-žití a spoléhat na jejich skrytý *logos*; muže k pevnině „donesen ten správný proud.

I když autoři preferují „duši“ před Osobou, proudy před principy, moře před systémem, nestaví je do vylučujícího se protikladu. Naopak, v textu můžeme odhalit cyklický rytmus vzájemné závislosti obou stránek: vypravěči jsou vyloučeni ze systému vhozením do moře, ale následně se vrací na souš; navíc jim osazenstvo loď poskytne pro cestu mořem záchranné pásy. Umístění zastánců náboženského systému na loď snad signalizuje, že ani oni nejsou tak odcizeni chaosu, jak by se jim samým mohlo zdát. Ripraton jako zastávce systému je nucen pobýt na moři déle než dva muži (protože si jej „připoutalo jako bóji“) – snad proto, aby byl schopen na konci povídky „bez závady zaslzet“ (Čapkovi 1982: 23).

Je zřejmé, že symbol vody v sobě koncentruje ty aspekty pragmatické filozofie, které zdůrazňují ontologickou prioritu plynutí subjekt-objektově nerozlišené zkušenosti před představou skutečnosti jako

souboru diskrétních objektů a předmětů reflexe. William James rozvíjí podobnou myšlenku na rovině gnozeologické ve své teorii vědomí, když zdůrazňuje, že „slova jako ‚řetěz‘ nebo ‚sled‘ ho [vědomí; pozn. Z. K.] nepopisují tak přesně, jak se ono samo prezentuje. Není něčím, co bylo složeno, ale teče. ‚Řeka‘ nebo ‚proud‘ jsou metafory, které jej popisují nejpřirozeněji“ (James 1998: 190).

Symbolický *bios* a *logos* povídky „Systém“, a hlavně neochota Čapků „překročit jejich dělicí čáru“, se projevuje i v použití stylistických prostředků. Objevuje se zde často středník, který, jak známo, Karel Čapek ve svých pozdějších textech používal velmi často.⁶ Středník je totiž znakem, který proud řeči neodděluje a neuzavírá do ohraničených větných a významových celků, jak to dělá tečka, ale ani neimplikuje logickou souvislost mezi nimi (či mezi různými typy vět hlavních a vedlejších anebo různými typy větných vsuvek), jak to dělá čárka. Středník zkrátka umožňuje vyjádřit chápání světa, ve kterém je na jedné straně zabezpečeno jeho proudění, protože středník umožňuje, aby psaná řeč plynula dál, ale na druhé straně nechce do tohoto proudu násilně vnést logickou souvislost a systém. Umožňuje tak pokračovat po středníku relativně ve volné asociaci s tím, co bylo řečeno předtím, nebo zatočit proud řeči k souvislosti jiné. Středník tak dovoluje akceptovat mezery mezi věcmi a pohybovat se „mezi“ kontinuitou a diskontinuitou, či snad reprezentovat ambiguitu, která umožňuje obojí. Podle W. Jamese pragmatismus znamená *meliorismus*; jeho posláním je zprostředkovávat mezi věcmi, tj. být prostředím, které umožňuje spojení, být středem mezi krajnostmi (pluralismu a monismu, kontinuity a diskontinuity, vědy a víry) člověka jako součásti přírody a člověka jako z přírody se vyčleňujícího.

Na základě interpretace symbolů v povídce bratří Čapků „Systém“ jsme dospěli k závěru, že významové jádro této povídky strukturuje zprostředkující pohyb mezi chaosem a řádem, mořem-ženou a systémem, proudy a principy, který zastupuje problém dvojedinosti člověka – jako součásti přírody i jako bytosti z přírody se vyčleňující (a ji ovládající). Rovinu popředí (ve smyslu Mukařovského rozlišení) zde zastupuje záznam rozhovoru protagonistů, kteří diskutují o ideji dokonalého systému (továrny). Tento rozhovor se však odehrává

6 Na význam tohoto stylistického prostředku pro tvorbu Karla Čapka poukázal také Jan Mukařovský ve studii „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“. Odvozuje jej však především z intonace: „Ize také pozorovat oblibu, kterou Čapek projevuje pro rozdělovací znaménko jinak poměrně řídké, totiž středník, patrně z toho důvodu, že středník, ač ukončuje větu stejně jako tečka, neodtrhne ji po stránce intonační příliš radikálně od věty následující“ (Mukařovský 1982b: 723–724).

v moři (rovina pozadí) jako symbolu hlubšího „ukotvení“ člověka – i když toto ukotvení zdánlivě paradoxně představuje „proud, který nás nese“. Voda představuje základní složku života na Zemi i původní prostředí člověka v podobě plodové vody v děloze matky. Pokud jejich *bios* a *logos* nerespektujeme, důsledkem je zničení „dokonalého“ systému, ke kterému dochází freudovským „návratem vytěsněného“ – náhodným vniknutím ženského elementu. Systém je zde spojen s představou smrti, která má cyklický a opakující se charakter (dovídáme se, že byli zabiti rodiče továrníka, a po vzpouře dělníků způsobenou „ženským elementem“ je zabita také jeho žena a děti), zatímco voda-žena je asociována se životem (továrník zabit nebyl, neboť právě „cestoval“ po moři). Čapkové tak re-interpretují tradiční významy archetypálního spojení vody a ženy (chaos, nebezpečí, temnota) a pozitivně je valorizují (proudy, které „nesou správným směrem“, příjemné „houpající“ prostředí). V tom, že Čapkové dávají přednost moři, bychom mohli spatřit analogii s Nietzscheovým dionýským principem (Nietzsche 2008) nebo sémiotickou mateřskou chórrou Julie Kristevy (Kristeva 2004): podobně jako jsou apollinský princip bez dionýského a symbolický řád bez sémiotického „neplodné“, i systémy a jejich principy jsou mrtvé, pokud se nenechají „nést a vést“ životodárnými proudy.

Prameny

ČAPEK, Karel

1982 „Systém“, in: *Ze společné tvorby / Karel Čapek, Josef Čapek*, ed. Emanuel Maček (Praha: Československý spisovatel), s. 17–23 [1918]

2000 *O lidech* (Praha: Levné knihy KMa) [1940]

Literatura

BUNYAN, John

1989 „The Water of Life“, in: *The Miscellaneous Works of John Bunyan* 7, general editor Roger Sharrock, edited by Graham Midgley (Oxford: Clarendon Press), s. 180–288 [1688]

DEAN-JONES, Lesley A.

1997 „Kultúrný konštrukt ženského tela vo vede klasického Grécka“, prel. Jana Juráňová, *Aspekt*, č. 2, s. 21–27 [1991]

FOUCAULT, Michel

1993 *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1961]

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1960 *Fenomenologie ducha*, přel. Jan Patočka (Praha: ČSAV) [1807]

JAMES, William

1998 „Prúd myslenia“, in Emil Višňovský, František Mihina (eds.): *Pragmatizmus (Charles Sanders Peirce, William James, John Dewey, Richard Rorty)*, přel. Róbert Konrád, Emil Višňovský (Bratislava: IRIS), s. 182–205 [1890]

KALNICKÁ, Zdeňka

2002 *Obrazy vody a ženy. Filozoficko-estetické úvahy* (Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta)

KRISTEVA, Julia

2004 *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přel. Josef Fulka (Praha: One Woman Press) [1974]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982a „Vývoj Čapkovy prózy“, in idem: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Praha: Odeon), s. 694–721 [1934]

1982b „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“, *ibid.*, s. 722–737 [1941]

NIETZSCHE, Friedrich

2008 *Žrození tragédie*, přel. Otokar Fischer (Praha: Vyšehrad) [1872]

PATOČKA, Jan

2004 „Kulhavý poutník Josef Čapek“, in idem: *Umění a čas 1. Sebrané spisy Jana Patočky 4*, eds. Ivan Chvatík, Daniel Vojtěch (Praha: OIKOYMENH), s. 137–158 [1964]

RICOEUR, Paul

1997 *Téoria interpretácie. Diskurz a prebytok významu*, přel. Zdeňka Kalnická (Bratislava: Archa) [1976]

SCHNEIDER, Jan

2000 „Povídka ‚Systém‘ bratří Čapků“, in idem (ed.): *Slovo – struktura(lismus) – příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi* (Praha: Aluze), s. 106–114

WALKER, Barbara G.

1983 *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: Harper and Row Publishers)

The Čapeks and the metaphor of woman (in the story “System”)

On the basis of an interpretation of the symbols in the Čapek brothers' story “System” (1918) the author considers its core as mediating movement between chaos and order, sea-woman and system, flushes and principles. These two sets of symbols represent the two-fold nature of human being – as a part of Nature and as a separated creature with the aim to control and rule of Nature. The authors put an idea for the perfect system (of manufacture) into play with an idea of the sea (and woman) as a symbol of the deeper layer of human being. As the story shows, the system based on the principle of “inanimateness” is ruined by the accidental intrusion of the “woman element”. The Čapek brothers re-evaluate the traditional patriarchal interpretation of the water-woman symbol as being dangerous and fatale and present it in a positive light as a life-giving power. They are not putting two aspects of human being into opposition but show them in their cyclical rhythm of mutual connection and interdependence, however with the stress on the primordial water-woman principle.

Keywords

hermeneutics, interpretation, Czech literature, Karel Čapek, Josef Čapek, water, woman

Texty Heleny Čapkové z genderové perspektivy

– Alena Zachová –

Memoárový text Heleny Čapkové *Moji milí bratři* (1962) přináší nejen významné svědectví o životě slavné umělecké rodiny, ale i řadu cenných informací o životním stylu společnosti na přelomu 19. a 20. století. Patří k nim i názory a zkušenosti o proměnách genderových rolí (Filipowicz – Zachová 2009: 17–37). Otevřenost, s níž ve své knize Helena Čapková hovoří o své matce a babičce, vyvolává představu, že v generaci této autorky byla problematika ženské emancipace více méně dořešena (Heczková 2009: 251–254). Ve vnější rovině tato emancipace souvisela s rovnoprávným postavením žen ve společnosti, zejména v jejich přístupu ke vzdělání a k zaměstnání, ale týkala se i práva svobodně rozhodovat o vlastním životě. Četba memoárů žen Čapkovy rodiny však ukazuje na výraznou rozporuplnost této situace. Helena, stejně jako například generačně blízká Jarmila Čapková, pocházela ze středostavovského prostředí, umožňujícího již svým dcerám přístup ke vzdělání, i když ve většině případů nešlo o vzdělání systematické, tj. ukončené a prakticky uplatnitelné (Lenderová 2003: 549–555).¹ Memoárové

1 V našem případě se obě ženy učily hrát na hudební nástroje, učily se jazyky, Jarmila se účastnila i kurzů kreslení na Uměleckoprůmyslové škole.

texty ukazují na přetrvávající sílu stereotypů, v nichž žena byla ceněna zejména v tradiční roli matky, manželky a hospodyně, zatímco v ostatních rolích byla vnímána stále ještě nesamozřejmě. Svědčí o tom i vzpomínky dcery Heleny Čapkové na tetu, Jarmilu Čapkovou:

Toto děvče, nadšené pro umění, pak nikdy nemalovalo a nehrálo na klavír a zůstalo vždy a ve všem obdivným diletantem. Jenom jednou přeložila z franštiny jednu knihu od Dorgelesa a Josef si trpce stěžoval, že to, co vynesl překlad, dvakrát pohltila domácnost, o kterou se po tu dobu nestarala. (Koželuhová 1995: 65)

Vzpomínky jsou o to zajímavější, že Helena Koželuhová jako právnička, politička a novinářka již ke generaci žen, využívajících v meziválečném období emancipačních výtoky, samozřejmě patřila. Přesto i v její výpovědi nalezneme rozdíly při posuzování a hodnocení mužů a žen, běžně se objevující v předchozí generaci její matky a tety. O tvorbě matky a strýce Karla Čapka píše:

Matka byla ve svých zážitcích příliš osobní a nedovedla vycítit jejich všeobecnou platnost. [...] Nedá se tvrdit, že matčina literární činnost byla neúspěch, ale byl to trochu planý, uměle naštěpovaný květ. Strýci [...] byli myslím rádi, že se matka vzdala první. Měli svého dost. A není nijak příjemné [...] povzbuzovat a radit. (ibid.: 81–82)

O Karlovi o několik stránek dál uvádí: „Jeho povídání o zvířatech a zahrádce má naopak plnou sílu a přesvědčivost vlastního vnitřního prožitku, a tím nabývá i všeobecné lidské platnosti“ (ibid.: 98–99). Zatímco matce autorka vytýká přílišnou subjektivitu a malou všeobecnou platnost, u Karla Čapka stejný postup pokládá za dostatečně přesvědčivý. Stejně zarážející je z dnešního pohledu i jistý despekt k matčiným uměleckým ambicím, zejména s přihlédnutím k vlastním ambicím samotné pisatelky.

Na základě podobně rozporuplných reakcí se proto jeví genderová perspektiva pro interpretaci díla Heleny Čapkové jako zajímavá. Může pomoci rozkrýt jeden z důvodů, proč se ženské autorky, paradoxně zejména v období po první světové válce, netěšily stejně důvěře jako jejich mužští kolegové a proč i jejich tvorba byla odsouvána na okraj uznávaného uměleckého kánonu (Heczková 2009: 262–264).

Helena Čapková (narozená v roce 1886) patřila ke generaci, která prožila bouřlivé proměny genderových rolí na přelomu 19. a 20. století.² Tyto změny se týkaly stejně tak mužů jako žen, v našem případě nás však zajímají především změny související s redefinováním ženských rolí (Filipowicz – Zachová 2009: 126–135). V memoárovém textu *Moji milí bratři* pregnantně zaznamenává proměny těchto rolí jednak na základě vlastních zkušeností, jednak na příběžích své babičky a matky. Vedle tohoto textu vydává ve dvacátých letech dvě drobné prózy inspirované rodinnou historií, *Malé děvče* (1920) a *Kolébka* (1922), a prózu, kterou sama označuje jako román – *Živá láska* (1924). Ve všech těchto textech se proto přirozeně projevuje genderová perspektiva, vlastní vnímání ženské identity se prolíná se společenskými požadavky kladenými v této době na ženy. I když jde o skutečnosti obecně známé, nebyla jim v textech Heleny Čapkové věnována příliš velká odborná pozornost. Nabízí se tedy porovnání ženských postav tak, jak je autorka zobrazuje ve vzpomínkovém textu a v uměleckých prózách. Mezi knihou *Moji milí bratři* a uměleckými prózami z dvacátých let vznikl dokonce více než čtyřicetiletý časový rozestup. Můžeme proto také zjistit, jestli příběhy, objevující se v raných prózách a v pozdním memoárovém textu, hodnotí autorka po tolika letech shodným způsobem, případně jak průběh jejího vlastního života ovlivnil způsob nazírání dřívějších událostí.

K autobiografii se nejvíce přibližuje první próza *Malé děvče*. Jediná psaná v ich-formě jako vyprávění dospělé ženy, vzpomínající na své dětství v Podkrkonoší. Vystupují v něm nejbližší postavy malého dítěte – mladší bratři, rodiče a prarodiče. Otec, spolehlivý, veselý člověk a oblíbený lékař, přecitlivělá maminka a laskavá babička ze mlýna. I když je tato doba líčena jako ztracená idyla, již v této prvotině se objevuje postava nevyrovnané až hysterické matky a postava milující babičky, a zároveň i základní téma všech textů Heleny Čapkové, totiž *napětí mezi nově definovanou ženskou identitou a mateřstvím*. Výchovou byla

2 Viz vzpomínka Jarmily Čapkové: „A k tomu opravdový a pravdivý nepokoj ženské emancipace (ženská otázka je palčivým problémem mládeže mé generace), kterému mnoho mladých žen, trochu starších než já i z mé generace, obětovalo vyrovnanost a štěstí svých ženských osudů, vyšinito z rovnováhy bojem o neodvislou existenci hmotnou, citovou i mravní. Byloť to tehdy období velmi zatrpklého, ba zuřivého boje mezi dvěma generacemi. Povzdech mladého Jana Masaryka ‚Ty děvče z Minervy, mi nervi mý nervy‘ je také jednou z fazet obrazu, který obrází typ studentky, u níž vše dosud uznávané a platné je v přírodě. Mnohé moje nadanější současnice reagovaly na dobu prudkou a efektní senzitivností, oslňující intelektuálností, nebo se osvobozovaly uvolněnou pudovostí, tak nasnadě ležící v době, která odstraňovala jako předsudek vše, co se nedalo uchopit suchým rozumem, která propagovala volnou myšlenku a v níž literatura se zabývá tolik erotičností“ (Čapková 1998: 19–20).

žena formována především pro přijetí role matky a manželky, emancipační změny³ ve společnosti však začínají nabízet i jiné role. Mezi stereotypními představami a novými možnostmi tak vzniká napětí, s nímž se musí generace Heleny Čapkové (a zdaleka ne jenom ona) vypořádávat.

V *Malém děvčeti* postava matky nevnímá mateřství jako jediné poslání svého života, touží po romantickém partnerském vztahu a disharmonii v této oblasti vnímá i vypravěčka jako malé děvčátko:

Křečovitě plakala v zamknutém pokoji a tatínkovi v slzách vyčítala nedostatek citu a lásky. Zасыpávala ho tisícerými žalobami a byl to hrozný náraz na naše dětská srdce. Jakže, náš velký, silný tatínek že není dokonalý? [...] Jak bylo možno snést ponuré mlčení u stolu [...] Doma byla převysoká hráz nakupeného mlčení a nebylo lze odkrýti průlomu.

(Čapková 1920: 29)

Obraz matky se nemění ani o řadu desetiletí později ve vzpomínkovém textu:

Ó, mladá maminka byla nedůvěřivá a těžkomyslná bytost, která nikdy dost dobře nesvítila; v manželství i mateřství se aklimatizovala těžce a nemohla za to, že v jistém druhu pesimistického sobectví slídila věčně po sobectví těch druhých. Narodila se jako jedináček; a zůstala jím po celý život ve všem všudy.

(Čapková 1986: 19)

Na rozdíl od rané prózy se však ve vzpomínkách objevuje více pochopení a porozumění pro její chování: „Dnes to vím líp a chápu; ubohá, ubohým symbolickým gestem a zlořečením musela odreagovat své stále vnitřní napětí. A kdo může říci, zdali ta žena tichá, či spíš ta vášnivá byla pravá?“ (ibid.: 135).

Na rozdíl od nevyrovnané matky je autorčin vztah k babičce vysoce pozitivní. Obdiv všech Čapkových dětí k hronovské babičce je dostatečně známý, také Helena ve svých textech vzpomínkových i prozaických líčí babičku jako výjimečnou bytost. V *Malém děvčeti* postavu babičky dokonce typizuje, nehovoří už o konkrétní babičce, ale o ženách jejich kvalít: „Zda vymřely již takové ženy?“ (Čapková 1920: 45). V textu uvádí, že jejich nejdůležitějším životním úkolem bylo udržet rodinu.

3 Emancipace žen byla podporována také ženskými pokrokovými časopisy (Heczková 2009: 201–260).

„[...] proto snad byly jejich děti šťastnější než nyní, neboť měly pod sebou bezpečnou základnu, snášející i nejtěžší zatížení...“ (ibid.: 46).

Je s podivem, že si sama autorka nekladla otázku, jak je možné, že se dcera této babičky, jež by podle citovaného výroku měla být oním šťastným dítětem, uvedenému modelu zcela vymyká. Podíváme-li se blíže na „bezpečnou základnu“ obdivované babičky, setkáme se s až nepochopitelnou rozporuplností. Již v *Malém děvčeti* autorka charakterizuje postavu babičky jako „smířlivou trpitelku“. Uvádí scény, v nichž opilý dědeček vláдел babičku po zemi a vyhrožoval jí zabitím. Babička vše bez nejmenšího odporu snášela. „Byl pro ni pánem a zákonem a bez nejmenšího odporu uznala ho za silnějšího“ (ibid.: 35–36). V memoárovém textu *Moji milí bratři* uvádí Helena Čapková rodinnou historku, v níž babička vyhnala dědečkovu milou a „dědeček ztřískal svou ženu do modřin, až zůstala ležet na zemi skoro bez sebe jako troska“ (Čapková 1986: 82). V pozdním memoárovém textu i v rané próze jsou postavy prarodičů přesto vnímány a hodnoceny shodně, mužovu hrubost babička odevzdaně přijímá. Ve vzpomínkách autorka babiččinu pokoru dokonce vysoce hodnotí: „Ani jí nevadila jeho nevšímavost; vždyť chtěl ukázat, že je pro něho jen ženská, která nemá ani duši“. Byla na své manželství s vyvoleným Karlem až nezřízeně pyšná, vynikal o tolik mezi ostatními!“ (ibid.: 42). V *Malém děvčeti* generalizuje a vzdává poctu všem ženám babiččiny generace:

Byly neuznávány a nedostatečně milovány, ale uměly se z odstupů dívat na své utrpení [...] Nerozrývaly zbytečně rány svého nitra, ale nechávaly je rozumně zajizvit pod dobrým balsámem: v mateřském a mírumilovném pocitu mravní převahy, která dovede dokonce i budovati tam, kde druhý zbytečně a umíněně bojí.

(Čapková 1920: 46)

Babička jako reálná žena v memoárovém textu i jako literární postava v beletristických dílech Heleny Čapkové nabývá idylické rysy, připomínající v našem literárním a kulturním kontextu stejnojmennou prózu Boženy Němcové. Autorka hodnotí pozitivně její roli manželky, podřízené manželovi, jejímž jediným smyslem života je péče o rodinu. Zabývá-li se však autorka svými vlastními ambicemi, potřebu obětovat se manželovi a rodině nepokládá za prioritní. Touží po vzdělání, po osamostatnění se. Helena Čapková si přála navštěvovat Minervu a pokračovat ve studiu medicíny nebo hudby. Protože ji rodina v tomto úsilí nepodporovala, cítila velké zklamání a trpkost. O matce uvádí,

že se snažila „[...] vyhnat každý projev hladu po intenzivnějším životě vnitřním. Bůhvíproč vlastně; možná, že to ani sama nevěděla“ (Čapková 1986: 155–156).

Na uvedených příkladech lze pozorovat proměny tří generací žen z pohledu autorky, její hodnocení možností, osobních realizací či nároků si vlastních potřeb každé z nich. Babička je v jejím vidění plně zakotvena v již neexistujícím, možná proto idealizovaném rodinném modelu 19. století. Psychicky nevyrovnaná matka není schopná zformulovat své požadavky, nemá však ani porozumění pro dceřiny touhy po vzdělání: „Ty jsi se zbláznila [...] tyhle rozmary si nech jen hezky zajít [...] dávno vidím, že ti nevoní domácí práce [...] ty by ses chtěla válet na studiích?“ (ibid.: 155) a snaží se jí co nejdříve provdat. Sebe autorka popisuje jako děvče s ambicemi studovat a rozvíjet se citově i intelektuálně.

Helena Čapková se osvědčuje jako skvělá pozorovatelka, problém nastává ve chvíli, kdy popisovanou situaci hodnotí. Například dědečkovy násilnické sklony bagatelizuje a babiččinu odevzdanost snášet jeho výpady nevnímá jako vcelku charakteristický úděl tehdejších žen, ale jako babiččinu moudrost. V memoárech autorka tuto skutečnost vyjadřuje v mnoha variantách („věřila, [...] že nikdo nemůže být živ jen z temnoty vášní“, „její srdce mělo dost místa a šířky pro toho vzteklika: vždyť je-li srdce dobré, i bolest je zdravá“ apod.). Ačkoliv sama žije již v jiné realitě, chování prarodičů posuzuje na základě předpokladů, typických pro odeznívající genderové paradigma. Tato rozporuplnost je zřejmě výsledkem řady faktorů – výchovy, setrvačnosti názorů na role mužů a žen, obavy ze skandalizace rodiny (dědeček byl v rodinném povědomí podivín, nikoliv násilník) apod. Gender jako kulturní konstrukt je složitá kategorie, která se proměňuje pomalu a nikdy není celistvá (Butler 2003: 34), přelom 19. a 20. století vykazuje dynamické proměny této kategorie a texty Heleny Čapkové je mimo jiné zaznamenávají. Upozorňují, jak je pro její generaci ženská identita stále ještě nesamozřejmá a jak je problematické racionalizovat a pojmenovat zkušenosti zažitě emocionálně.

Umělecky nejpozoruhodnějším textem Heleny Čapkové je *Kolébka*, v níž řeší další ze svých témat – *mateřství*. Mateřství vnímané jako existenciální prožitek, nikoliv už tedy pohled na matku, ale prožívání mateřské role. Název prózy asociuje kolébání, houpání, chování, tedy obraz důvěrného vztahu matky s malým dítětem. Text tematizuje prožívání těhotenství a porod mladé ženy. Je velice zajímavé, jak tyto veskrze intimní prožitky autorka umělecky ztvárňuje. V textu se

prolíná obraz mateřství a narození dítěte v rovině archetypální s rovinou individuální. Individuální rovina zaznamenává subjektivní zkušenost hlavní hrdinky s příznačným jménem Marie. Příběh je rámován ikonografickými podobami matky jako Madony – matky s dítětkem: „[...] líbezná ručka synáčkova důvěrně objímá matčinu dívčí šíji nebo dává jí přivonět ke květince či snad chlubí se ovocem“ (Čapková 1922: 8) a jako Piety – matky s mrtvým synem v náručí. Mateřství je těmito obrazy předurčeno kulturně i významově. Je v něm jednoznačně zakotveno poselství, že mateřství se stává vrcholem i posláním ženina života. Tento význam zesiluje i poslední věta této části textu: „A přece běda, běda neplodným!“ (ibid.: 10).

Subjektivní rovina se obrací nejdříve k děvčátku Marii a jeho hrám na maminku. Děvčátko sní o tom, že se mu narodí dítětko. Další obraz se již týká těhotné mladé ženy, popisuje v er-formě její tělesné stavy nevolnosti, náladovosti, obavy z porodu, ze ztráty dítěte i její zvýšenou citlivost k utrpení malých dětí. Hrdinka si vybavuje příběhy spojené s dětmi a subjektivní prožívání opět začleňuje do archetypálního rámce, navíc s využitím převážně křesťanské symboliky: „Nikdy nevysnilo milosrdenství obrazu spanilejšího nad nanebevzetí maličkých: jen pro ně rozestoupila se nebesa se štědrostí vpravdě božskou a za jejich utrpení oděla je slávou nekonečného slitování“ (ibid.: 34).

Kapitoly jsou uváděny motty renomovaných umělců, ve všech případech mužů. Zajímavý je úvodní citát Remy de Gourmonta: „Mateřství je krásné, pokud si ho nevšimneme. Je vulgární, jakmile je podivujeme“ (ibid.: 7). Tento citát asi nejpřesněji reprezentuje náhled tehdejších autorů na téma prózy Heleny Čapkové, případně dalších ženských autorek, uvádějících do literatury tzv. ženská témata.

V rovině prožívání hlavní hrdinky je v textu autentičnost vlastních prožitků oslabena opakovaným zasazováním jejich zkušeností do obecnějších souvislostí. Tyto zkušenosti vytvářejí paralelu s obdobnou archetypální situací, což na jedné straně způsobuje monumentalizaci aktu mateřství, na druhé straně jsou osobní prožitky vnímány jako cosi nedostatečného samo o sobě. Jako kdyby bylo potřebné osobní zkušenost podpořit „solidnější“ základnou. Každý subjektivní prožitek své postavy vsazuje autorka do významově blízkého kulturního kontextu. Důvodem může být obava ze schopnosti tento prožitek adekvátně umělecky vyjádřit, ale také obava z jeho regulérnosti ve smyslu výše uvedené citace, totiž že vystavovat mateřství a tělesné stavy ženy s ním spojené na odiv je společensky nevhodné. Autor výroku používá dokonce výraz „vulgární“.

Samotné těhotenství hrdinka popisuje jako požeňnané, ale zamýšlí se, proč se tedy ve společnosti o těhotenství hovoří jako o „interesantním stavu“: „Řekne-li se o mladé ženě: je interesantní! – tu nezdá se býti ničím více, než zkrasleným, spíše komickým předmětem poloútrpné, poloúsměvné zvědavosti“ (ibid.: 16). Pokud se přímo nehovoří o tom, že chodí s útězkem, zůstala v hanbě, je samodruhá apod. Stejně je líčen i porod: „Žena soustřeďuje se cele ve snaze neoddati se nářku“ (ibid.: 60). „Ját jsem! praví dítě, skončil se příběh jeho narození a Marie, těsně vinouc je k sobě, oslovuje je jménem Jan“ (ibid.: 71).

Er-formu vyprávěčského subjektu a distanci od subjektivního prožívání lze chápat jako autorský záměr „zkrotit“ citovou vypjatost podobných témat. V neposlední řadě jde ale také o vyjádření uměleckého postoje k jejich „nesamozřejmosti“ v dosavadní umělecké literatuře psané ženami (Filipowicz 2007: 151–156). Zároveň se akt narození stává aktem analogickým s biblickým příběhem a svým charakterem příběhem archetypálním a tedy nadčasovým.

Pokusem o syntézu předchozích témat, tj. regulérnosti ženy zabývat se svými potřebami na jedné straně a mateřskými povinnostmi na straně druhé, je poslední text Heleny Čapkové, román *O živé lásce*. Tři sestry představují tři typy žen – matku, milenkou a umělkyni. Vítězí Marie jako vzorná manželka a matka, druhé sestry, se svým úsilím vzepřít se tradiční roli, ztroskotaly. Marie se ze všech sourozenců změnila nejvíce, ztloustla, stala se těžkopádnou, zato rozumnou, dobrou a silnou matkou. O sestře, jejíž kariéra pianistky nebyla úspěšná, se bratr vyjadřuje: „Není zlá, ale nelidská, protože neplodná a neschopná žít pro někoho, obět marné ctižádosti a utkvělé myšlenky, v níž si libuje [...] bez pravé a živé radosti – kus mrtvé rozkoše – není snad nejubožejší ze všech tří? A nestala se snad takovou, protože žádná nechová ve svém srdci muka trapnější?“ (Čapková 1924: 68).

Román *O živé lásce* nepředstavuje příliš zdařilý umělecký počín. Životní neúspěch svých hrdinek zdůvodňuje autorka jejich neochotou přizpůsobit se „[...] smíř se, pokoř se, co jiného? Nelituj dobrého slova, nešetři laskavostí a uvidíš“ (ibid.: 149). Vztahový model, platný v polovině 19. století v době manželství autorčiny babičky, se ve dvacátých letech 20. století stává anachronismem.

Umělecká tvorba Heleny Čapkové dokumentuje složitou situaci prvních generací žen, které se vymaňovaly z genderových modelů minulosti. Teoreticky bylo společenské prostředí pro tyto změny již připraveno, v reálu však šlo o přechod velmi pouzvolný. Příkladem mo-

hou být i názory Heleny Koželuhové (dcery Heleny Čapkové), která je ve svých vzpomínkách k matce mnohdy značně kritická. Vystihuje to však skutečnost, že žena mívá vypěstované ohledy a zábrany a nedokáže samozřejmě a bez rozpaků vztáhnout svůj individuální zážitek na obecnější úroveň, což mužům, v našem případě bratrům Čapkovým, potíže obvykle nečinilo. Také její hodnocení rodinných neuralgických bodů, jako je problematické chování dědečka Novotného nebo manipulativní jednání Boženy Čapkové s dětmi a manželem, hodnotí již realističtěji než její matka, přesto ještě ani ona není schopná zcela opustit stereotypní rodinné představy.

Mlynář Novotný byl prý krásný člověk [...] Pil, karbanil a honil děvčata. [...] o mlýn se mnoho nestaral, a když se vrátil, tahal prabábu za vlasy po zemi. Nezachovalo se proč; snad mu vytýkala prohrané peníze či nevěru. Možná také měl už takovou surovou povahu. Ale prabába ho přece milovala [...] Možná i proto, že potřebovala mít každého ráda [...] Tato laskavá a moudrá bába měla jeden hřích. Nedala svým vnoučatům dobrou matku. (Koželuhová 1995: 10–12)

V případě memoárového i beletristického díla Heleny Čapkové jde o zápas, charakteristický pro celou její generaci, totiž o rušení hranice mezi naučenou rolí a autentickým prožitkem, vnímaným jako samozřejmost, za nějž není třeba se stydět, či uvažovat, co tomu řekne okolí. Prolomení naučeného způsobu myšlení a prožívání je pro její – nejen uměleckou – generaci spíše ojedinělou záležitostí.

Prameny

ČAPKOVÁ, Helena

1920 *Malé děvče* (Praha: Aventinum)

1922 *Kolébka* (Praha: Aventinum)

1924 *O živé lásce* (Praha: Aventinum)

1986 *Moji milí bratři* (Praha: Československý spisovatel) [1962]

ČAPKOVÁ, Jarmila

1998 *Vzpomínky*, ed. Jiří Opelík (Praha: Torst)

KOŽELUHOVÁ, Helena

1995 *Čapci očima rodiny* (Praha: B. Just) [1961]

Literatura

BUTLER, Judith

2003 *Trampoty s rodou. Feminizmus a podryvovanie identity*, přel. Jana Juráňová (Bratislava: Aspekt) [1990]

FILIPOWICZ, Marcin

2007 *Roditelky národů. Ž problematiky české a slovenské ženské literární tvorby poloviny 19. století* (Hradec Králové: Gaudeamus)

FILIPOWICZ, Marcin – ZACHOVÁ, Alena

2009 *Rod v memoárech. Případ Hradec Králové* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

HECZKOVÁ, Libuše

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

LENDEROVÁ, Milena

2003 „Čeština jako ženská ctnost. Čeština v dívčí a ženské preskriptivní literatuře“, in Harald Binder, Barbora Křivohlavá, Luboš Velek (eds.): *Místo národních jazyků ve výchově, školství a vědě v habsburské monarchii 1867–1918* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR/Univerzita Karlova), s. 543–556

Helena Čapek's texts from the gender standpoint

Helena Čapek belongs to the generation living at the turn of the 19th and 20th century that experienced a redefinition of their gender roles. Her writings, both fiction and memoirs, particularly *Malé děvče* (A Little Girl, 1920), *Kolébka* (The Cradle, 1922), and her memoirs *Moji milí bratři* (My Dear Brothers, 1962) stem essentially from her autobiographical experience capturing stories of the women in her family. The stories which she, her mother and her grandmother told characterize these gender changes. The means used to capture the stories are similar, as are the assessments. They prove how tough it was to procure female requirements at that time (particularly education and the opportunity to decide about their own lives). The writings also reveal the troubles involved in forming and expressing the identity of a woman, as the topic was understood to be not very important by society at that time.

Keywords

gender interpretation, women's memory, memoirs, authenticity, generation shift

Karel Čapek a Anton Pavlovič Čechov

Literárně biografické a genderové aspekty

– Oleg Malevič –

Genderová problematika měla klíčový význam v životě literárních jubilentů tohoto roku Antona Pavloviče Čechova a Karla Čapka. Mezi Čechovem a Čapkem je více shod, než se zdá na první pohled. Jsou to shody biografické (Čechov byl lékařem, Čapek synem lékaře, oba vážně onemocněli, když jim bylo dvacet pět let, oba se pozdě oženili s herečkami a poměrně brzy po svatbě zemřeli) i názorové (každý z nich byl především defensor vitae a pěstitel vlastní zahrady v přímém a přeneseném smyslu těchto slov).

Můžeme si položit otázku, proč se oba spisovatelé tak pozdě oženili. Čechov jako jednačtyřicetiletý, Čapek dokonce jako pětáctyřicetiletý. Bezpochyby to bylo spojeno s genderovou problematikou. Nermalou roli v tom hrála snaha zachránit svou tvůrčí svobodu. Herečce Kleopatře Karatyginové Čechov řekl: „Herci, umělci nikdy nesmějí vstupovat do manželství. Každý malíř, spisovatel, herec má rád *jen své umění, je zcela zaujat jen jím*, jaká tu může být vzájemná láska manželská?“ (Rayfield 2006: 277–278). Karel Čapek napsal Věře Hřůzové: „[...] jediná věc v životě má cenu: volnost. A kdyby se láska a volnost vylučovaly, volím volnost. [...] lepší černá křídla než růžová pouta“ (Čapek 1993: 126).

Žena oba spisovatele přitahovala i odpuzovala. Čechovův vztah k ženám byl praktičtější. Sděluje V. A. Tichonovovi: „Tajemství lásky jsem poznal jako třináctiletý“ (Čechov 1976b: 362). Jako budoucí lékař měl více příležitostí, aby ženy studoval. Vzpomíná dokonce, že v mládí byl znalcem prostředí vykřičených domů (Čechov 1976a: 68). Podle těchto dojmů později napsal povídku „Záchvat“. Poprvé požádal dívku o ruku jako šestadvacetiletý (byla to o rok mladší židovka Jevdokija Isaakovna Efros). Chtěl, aby se kvůli němu vzdala svého náboženství a přešla k pravoslaví. Na rozdíl od Sary z *Ivanova* (1889) to nejspíš neučinila. Jeho mladší bratr Michail vzpomíná na ještě jednu dávnou Čechovovu nevěstu jménem Missinka (rusky Misjus'). Asi každý čtenář Čechova pamatuje poslední větu jeho povídky „Dům s meziním“: „Missinko, kde jsi?“

Čapkův vztah k ženám byl poněkud zvláštní, spíš pozorovatelský než akční. Jeho milostné romány se vždycky začínaly korespondenční přípravou, někdy velice dlouhou, a nezřídka se jí také končily. Ve svých prvních milostných románech v dopisech (Anně Nepeřené a dokonce ještě i Olze Scheinpflugové) začínající spisovatel rád hraje úlohu literárního mistra a uměleckého vychovatele. Čechov rovněž radil ženám-spisovatelkám (Avilová, Šavrová), které do něho byly zamilovány.

Nemožnost sňatku, po kterém Olga Scheinpflugová zpočátku strašlivě toužila, byla jak Čapkovým otcem, tak nejednou i samotným Karlem Čapkem zdůvodněna jeho fyzickou nemocí (jednalo se patrně o chorobu Bechtěrevovu nebo Arendovovu). Ale u Čapka, a možná také u Čechova, existovala ještě jedna zvláštnost ve vztahu k ženám. Byla to psychologická patologie, kterou by bylo možno označit jako „nemoc“ Alexandra Bloka. Pro velkého ruského básníka jeho nevěsta a pak manželka Lubov Dmitrijevná Mendelejeva navždy zůstala živoucím symbolem, mystickou Krásnou Dámou, Sofií, ztělesněním Lásky a Smrti, nikoliv předmětem sexuální touhy. U Karla Čapka to nemělo takové extrémní polohy, jeho vztah k Olze Scheinpflugové a Věře Hřůzové nicméně byl projevem rozdvojení milostného citu na lásku nebeskou a lásku pozemskou. Něco podobného pronásledovalo také Čechova. Sexuálně ho nevzrušovaly milenky, jen krásné ženy, do nichž byl zamilován na dálku. Nejvíce se však obával rutiny manželského života. A. S. Suvorinovi psal: „[...] budu skvělým manželem, ale dejte mi takovou manželku, která by se jako luna zjevovala na mém nebi ne každý den“ (Čechov 1978: 40). Snad proto „daroval“ Liku Mizinovovu zpočátku Levitanovi a pak Potapenkovi. Nebo se spíš choval jako Karel Čapek, který v letech 1921–1927 ve svém vztahu k Olze Scheinpflu-

gové byl tak dlouho „zahradníkovým psem“, až od něho odešla. Tyto psychologické zvláštnosti (něco podobného můžeme konstatovat i ve vztahu mezi Franzem Kafkou a Milenou Jesenskou) nezůstaly bez vlivu na vztah A. P. Čechova a Karla Čapka k ženám a k tomu, co později dostalo název „genderová psychologie“.

Oba, jak Čechov, tak Čapek, ještě v první etapě své tvorby, která se u obou velmi lišila od tvorby pozdější, věnovali pozornost ženské problematice. Jak Čechov, tak bratři Čapkové často mluví nikoliv o konkrétní osobě, nýbrž o ženách nebo dívkách vůbec – viz u Čechova fejeton „O ženách“, u bratří Čapků humoresky „Jarní improvizace“, „Improvizace letní“, aforismy „O ženách 1, 2“, „Rozkoše samoty“. Zpočátku se lišily ne tolik vztahem k ženám, jako povahou přístupu (spíš přírodovědeckou u Čechova a spíš kulturně-historickou u Čapků). V humoresce „Povahy“ vychází Čechov při charakteristice žen z obecně přijaté psychologické klasifikace (cholericí, flegmaticí, melancholici, sangvinici – Čechov 1971: 12–14). Jedna z prvních povídek A. P. Čechova má název „Co nejčastěji potkáváme v románech, novelách atd.?“. Ve vlastní rané tvorbě mladý spisovatel líčil také to, „co nejčastěji potkáváme“ v životě. Někdy však tato formule vystihuje i některá jeho zralá díla, například povídky „Neklidná duše“ (Poprygunja) a „Dušinka“. V humoristických povídkách a miniaturách je vztah Čechova k ženám dost kritický. Kárá především jejich nevzdělanost a prodejnost. Ale prodávají se nejen ženy, ale také muži (velmi silná vesnická povídka „Milostpaní“). Současně mladý humorista ironizuje tradiční odmítavé mužské soudy o ženském genderu („O ženách“) nebo paradoxně převrací obvyklé představy ohledně společenského postavení žen a mužů – hrdinové jeho povídky „Ženské štěstí“ závidí ženám, jak snadno se mohou dostat na nejvyšší stupeň společenského žebříčku.

Dne 17. nebo 18. dubna roku 1883 Anton Pavlovič nabídl svému staršímu bratrovi Alexandrovi mnoholetý společný úkol – prostudovat celý vývoj zemní flóry a fauny a napsat *Dějiny pohlavní autority*, což chápal jako řešení „ženské“ otázky na přírodovědném základě. Od buňky do insecta (hmyzu) konstatoval nulovou mužskou „autoritu“ nebo dokonce převahu „autority“ ženské. Čechov ve své úvaze postupuje vzhůru po jednotlivých stupních vývoje a přichází k tezi: sama příroda netrpí nerovnoprávností. U homo sapiens je podle něj mužská „autorita“ vyšší.

Žena je všude pasivní. Rodí maso pro děla. [...] Je dobrý lékař, dobrý právník atd., ale na poli tvorby je husa. Dokonalý organismus tvoří, avšak žena

ještě nic nevytvořila. George Sandová není ani Newton, ani Shakespeare. Není myslitel. [...] Ale z toho, že je to ještě hlupačka, nevyplývá, že nebude chytrou hlavičkou: příroda směřuje k rovnoprávnosti.
(Čechov 1983: 65)

V Čechovově rané tvorbě se stejně jako u bratří Čapků nezřídka setkáváme s exotickými náměty („Ženy herců“, „Hříšník z Toleda“) a cizími literárními vlivy – Čechov se vsadil, že napíše román v duchu maďarského spisovatele Móra Jókai a napsal dlouhou novelu *Žbytečné vítězství* (1882). Právě v této novele se u něho snad poprvé objevují kladné ženské postavy. Někdy však je to výsledek bezprostředního pozorování života. Láska ženy často bývá slepá, ale stejně často je obětavá („Květiny opožděné“, „Agafja“). Ženské postavy ve *Hře bez názvu* (*Platonov*) (1923), stejně jako v obou variantách *Ivanova*, určitě vzbuzují u diváka a autora sympatie. V *Ivanovovi* se Čechov přímo dotýká ženské otázky. Ivanovova mladá milenkyně Saša touží po „aktivní lásce“ a tvrdí, že pro ženu na rozdíl od muže „je láska smyslem života“.

V posledních Čechovových povídkách, které vznikaly v době popularity knih Otto Weininger, Maxe Nordau a ve zřejmé polemice s *Kreutzerovou sonátou* (1887–1889) Lva Tolstého, se problém ženského genderu stává stálým předmětem diskusí mezi postavami. Protagonista povídky „Ariadna“ Samochin říká:

Zatím jenom na venkově nezůstává žena pozadu za mužem [...] Tam žena stejně myslí, cítí a stejně usilovně zápasí s přírodou ve jménu kultury jako muž. Ve městě směřuje všechno vychovávání a vzdělávání ženy v podstatě k tomu, aby byl z ženy vytvořen člověk-zvíře, totiž aby se líbila samci a aby toho samce dovedla ovládnout.
(Čechov 1988: 291–292)

A protože Samochin není primitivní mizogyn, dodává:

Je třeba, aby se dívky chovaly a učily spolu s chlapci, aby byli neustále pohromadě. [...] Vtloukejte děvčeti do hlavy už od peřinky, že muž není především kavalír ani ženich, nýbrž její bližní, který je jí ve všem roven. Učte ji logicky myslet, zobecňovat a nenamlouvejte jí, že její mozek váží méně než mužský a že tedy může být lhostejná k vědám, k umění a vůbec ke kulturním úkolům.

(ibid.)

Hrdina povídky „Dáma se psíkem“ Gurov rovněž říkal o ženách: „Nižší rasa!“, dokud se neseznámil s Annou Sergejevovou. V řadě zralých povídek („Neklidná duše“, „Anna na krku“, „Ariadna“) kreslí typ sobecké a často frigidní ženy, která je zcela zaujata svým úspěchem ve společnosti a obdivem mužů. Z této odrůdy žen není Raněvská z *Višňového sadu* (1903), ale také selka Axiňa z novely *V roklině* (1900), která vychrstla vařící vodu na nenáviděné cizí dítě. S porozuměním a soucitem kreslí ženu, majitelku závodu („Babí carstvo“), nebo do muže zamilovanou feministku (Rassudina v novele *Tři roky*, 1895).

V této době Čechov však nerad zobecňuje své poznatky. Protagonista povídky „O lásce“ Aljochin dokonce říká:

Dosud byla řečena o lásce jen jedna nesporná pravda, a to: že „tajemství to veliké jest“, kdežto všechno ostatní, co se kdy o lásce napsalo nebo řeklo, není řešení, nýbrž jen kladení otázek, které zůstanou vždy jen otázkami. Výklad, který by se hodil pro jeden případ, ukáže se v deseti jiných docela nesprávný a myslím, že by bylo nejlépe vyložit každý případ sám o sobě a nepokoušet se zevšobecnovat. Je potřeba, jak říkají lékaři, každý případ individualizovat.

(ibid.: 386)

V „Předmluvě autobiografické“ ke *Krakoňšově zahradě* (1918) se bratři Čapkové přiznali, že „v době nezkaženého svého mládí psali [...] o ženách a lásce krutě a nestydatě“ (Čapek 1982: 13). „[K]ulturní historie ženy jsou jen dějiny poměru muže k ženě“, čteme ve fejetonu „Benátský karneval“ (1910, ibid.: 58). Různé humoresky demonstrují historický posun od stylizované antiky, přes středověkou kurtoazii k době rokoka, romantismu a dokonce secese. Za epizodou ze současnosti je nastíněn antický archetyp (Penelope, Minerva). Ale vztah k ženě je všude v zásadě dekadentní a cynicky maskulinní. Jeden z aforismů hlásá: „Bůh stvořil muže jako podobství sebe a ženu jako podobství života. Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“ (ibid.: 61). V povídce „L'éventail“ ženu ztělesňuje loutka, jež mechanicky říká „sí“ a „no“. V *Lásky hře osudné* (1911) jsou ženy navíc prodejné. Nicméně právě žena je iniciátorkou všeho lidského snažení a všeho lidského v člověku. Stačilo k jednomu z „pacifikovaných“ dělníků mistra Ripratona připustit na noc hezkou ženštinu, aby začal toužit po lidském údělu a vzbouřil celý Hubertstown (povídka „Systém“, 1918).

Ve stejné době bratři Čapkové navrhuji Boženě Benešové pro *Ženskou revui* články s feministickou tematikou („Žena u francouzských

dekadentů“, „Feminismus gotiky“, „Žena v bibli“, „Žena v renesanci“). Z genderového seriálu, který Čapkové zamýšleli, byla uveřejněna jen esej „Feminismus gotiky“ (1908). Její stěžejní myšlenkou je spojení genderového chování s aktuálním způsobem umělecké prezentace.

Ve svých prvních samostatných knihách *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921) se Karel Čapek už zabývá studiem ženské psychologie na konkrétních životních příbězích. A ženská slabost a pokora, které figurovaly v dekadentních a neoklasicistických povídkách bratří Čapků coby kladné rysy (viz například povídka „Ostrov“ ze *Zářivých hlubin*, 1916), jsou nyní kritizovány. Lída, protagonistka povídek „Lída“ a „Milostná píseň“ (Lída II) z *Božích muk*, se stala obětí padoucha. A přitom se podřídila fatální obyčejnosti. Podobně Raskolnikov měl zcela individuální pohnutky pro svůj zločin, ale ten dopadl tuctově, „stejně jako u sta prostých loupežných vražd“. Lída se stejně jako Raskolnikov nemůže zbavit pocitu své viny. Dokonce v sobě cítí nějakou rozkoš z ponížení. V pozadí této povídky je Dostojevského *Zločin a trest* (1866). V pozadí povídky „Helena“ z *Trapných povídek* je možná příběh Tatány a Oněgina z Puškinova veršovaného románu. Helena, „polo mužatka, polo panenská nymfa“, je zamilována do hrdiny povídky. Najednou se cítí dívkou a není v ní „vzpoury proti této samozřejmé mužské převaze“. Jeho zpověď sobce, který sám sebe obviňuje ze sobectví a životní vyprahlosti, chybně přijímá za milostné vyznání. Sama mu vyznává lásku v nepřičetném dopise s gramatickými chybami. A pak jí on čte lekci ne nepodobnou té, jakou častoval Oněgin Tatánu po obdržení jejího dopisu. Přitom na rozdíl od Oněgina si vysvětluje její chování netožností pohlaví a genderu.

Z celé tvorby Karla Čapka je právě v *Trapných povídkách* nejvýraznější přitom sociální aspekt ženské problematiky (povídky „Na zámku“, „Peníze“, „Surovec“). Guvernantka v aristokratické rodině závidí děvčatům z čeledníku a ráda by se stala dělnicí v továrně. Ale většina ženských postav v těchto povídkách se spokojuje s tradičním údělem ženy sociálně nesamostatné. V „trapné“ povídce „Tři“ Čapek názorně ukazuje manželství jako uzákoněnou prostituci. Manžel nevěrné ženy je tu vykreslen současně jako Alfons a pasák (stejně jako manžel v Čechovově povídce „Živé zboží“, 1882). Avšak protagonistka Čapkovy povídky vidí fotografii své matky: „Byla to kulatá, jasná, radostná tvář venkovské ženy, jež zrodila děti a požeňnaně vrátila životu vše, co jí dal“ (Čapek 1958: 129).

Nikoliv dětinská Mimi nebo schematicky načrtnutá Helena Gloryová, nýbrž rázovitá Fanka a neméně rázovitá Nána, za nimiž lze uhodnout

postavu Čapkovy babičky Heleny Novotné, jsou vlastně vtělením jeho ženského ideálu. Obě hry – *Loupežník* (1919) a *RUR* (1920) – jsou vystavěny na kontrastu maskulinity a femininity. Loupežník je ztělesněním nejen výbojného a nezodpovědného mládí, ale také výbojného a nezodpovědného mužství. O ústředním konfliktu *RUR* Karel Čapek psal:

[...] to byl krásný obraz, který mne zvalil k napsání hry. Pravím sám „krásný“, protože nic se mi nezdá krásnějším než [...] tvořivá vůle, která je pružinou lidské výkonnosti, inspirující vůle stavět a dobývat [...] A tuto pyšnou, mužskou, aktivní velikost ducha pokorně sklonití k věčnému životu, který nese žena, to byl obraz, který mi tanul na mysli a činil mi jiné úvahy jaksi podružnými.

(Čapek 1985: 253)

Znovu: „Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“, ale se zcela jiným akcentem. Čapek „pokorně sklání“ maskulinitu před femininitou, nikoliv však před feminismem. Zvláště ne před feminismem v jeho dnešní, řekli bychom fundamentalistické podobě. Pro Čapka, který se z revolucionáře stává cílevědomým reformistou, je hlavním úkolem ženy zachraňování lidského plemene. A ve *Věci Makropulos* (1922) neplodná a sobecká, démonická a studená Emilie Marty je vlastně antifeministický pamflet.

Je zajímavé, že ve společných hrách se bratři Čapkové vracejí k dekadentnímu a mytologizujícímu názoru na ženu. Je to buď flirtující představitelka salonní společnosti (Iris a Clythie ve hře *Ze života hmyzu*, 1921), nebo žena posedlá nějakou módní ideou (Eva a Alter Egova žena v *Adamu Stvořiteli*, 1927), nebo omezená a hloupá „domácí slepice“ (Cvrčková, Chrobačka ve hře *Ze života hmyzu*, Lilit v *Adamu Stvořiteli*). V tvoření žena jen překáží. Je to mužský úděl. Někdy se žena chce stát mužem, ale je to parodie na maskulinitu: „Iris [...] Jak je to hloupé být ženou! Já bych dnes chtěla být mužem, dobývat, svádět, líbat... Felixi, já bych byla hrozně vášnivý muž“ (Čapek 1982: 237). Alter Egova žena, která co chvíli mění nejen svá jména, ale také své ideály, v rozhovoru s Lilit naopak „pohrdá muži“. V obou případech se Čapek zcela zřejmě vysmívá feministickým náladám. Alter Ego v duchu feministických názorů dokonce říká: „Pokrok světa se nezastaví u takové opičí instituce, jako je rodina“ (ibid.: 345).

Při studiu takzvané lidové četby Karel Čapek přišel k myšlence, že literatura může být buď romantickou, jako v pohádkách a románech pro služky, nebo „realistickou“, jako v lidových kalendářích. V prvním

případě vyjadřuje a ztělesňuje naše sny a touhy, včetně těch, které jsou výrazem genderových psychologických rozdílů. Tak „u všech národů a kmenů“ je pohádková postava hrdiny a pohádková postava princezny. Je to psychologicky pochopitelné. „Představa heroismu náleží mezi těch pár nevyhnutelných rekvizit mužského pohlaví; naproti tomu v ženském sexuální komplexu je skoro vždy v různých variacích uložena představa dobývané a nedostupné princezny“ (Čapek 1948: 168). Tento motiv leží nejen v základu vztahu Prokopa a princezny Ville v *Krakatitu* (1924), ale také v základu psychologie *Hordubala* (1933), různých životních projekcí „případu X“ v *Povětroni* (1934) nebo v Adamovi z *První party* (1937). Naproti tomu „předmětem realismu není člověk, nýbrž rodina. [...] Angelika nesmí z důvodů romantických zestárnout a ztloustnout; proto literárně bere konec v květu mladosti ať už v rakvi nebo v náručí pana d’Evremonta. Realistický člověk však ví, že polibek milenců není žádný konec, nýbrž začátek; ba že ani kolébka, která se po roce dostaví, není konec, nýbrž začátek, neboť je nutno děti vychovat, zaopatřit, vyženit a vyvdat“ (ibid.: 192). Takovou realistickou variantou světoznámého romantického příběhu je Čapkův apokryf „Romeo a Julie“ (1932).

Zrod epiky Čapek hledal v pravěku. Dlouhým historickým vývojem lidství vysvětluje také genderové rozdíly. Píše například:

Podnes se najdou u primitivních kmenů společné mužské domy a mužské spolky, do kterých nesmí žena vkročit pod trestem zabítí; zde se konají mužská mystéria a sdělují se veliká tajemství, jichž nesmí slyšet ucho ženy; zejména, jak se domnívám, se tu odjakživa mluvilo o politice a dělaly se tu vtipy na tchyně a ženy [...] Proto jsou anekdoty podnes mužská záležitost. [...] Mefisto zajisté překypoval vtipy jako obchodní agent; Markétka byla vážná jako sama ctnost; ale když jí Faust vypravoval některé z anekdot a úsloví, které měl od Mefista, šeptala Markétka překonána obdivem: „Vy jste hrozný!“ (Čapek 1948: 65, 67)

Podobné úvahy a pozorování, jejichž společným východiskem je přesvědčení, že ženský „vztah ke komice je spíš pasivní než aktivní“, najdeme u Čapka také jinde. V článku „Ženy a politika“ píše: „[...] ženy většinou nemají politiku rády. Považují ji přese vše za mužskou záležitost, ve kterémžto náhledu je smíšen jistý obdiv s jistým opovržením. Myslím, že krom jiných pohlavních pohnutek je tento poměr k politice určen dvěma ženskými motivy: nedostatkem smyslu pro abstrakce a nedostatkem válečného ducha“ (Čapek 1988: 561).

Na této tezi je postavena také Čapkova *Matka* (1938). V *RUR* Čapek rozestavil šest mužů kolem Heleny Gloryové. Ve *Věci Makropulos* šest mužů kolem Emilie Marty (Eliny Makropulos). Teď rozestavuje sedm mužů kolem Matky. A stále je přítomna zásada: „Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“. A také jako v *RUR* spisovatel nutí hrdou mužskou dobyvačností se sklonit před ženskou pravdou, která tkví v ochraně života. Jen pro ochranu života dětí Matka dává pušku Tonimu, ale nikdy neuzná mužskou touhu bojovat a zabíjet pro abstraktní zásady.

Čechovova povídka „Nevěsta“ (1903) a Čapkovo drama *Matka* se zdají vítězstvím mužského genderu. Ve skutečnosti oba spisovatelé byli relativisty, totiž hledali harmonický vzájemný vztah mezi mužským a ženským principem v osobním životě a životě společenském. Přitom si Čapek víc než Čechov uvědomoval nebezpečí mužské myšlenky převrácení všech základů společnosti. Kdyby bylo třeba co nej-lakoničtěji formulovat Čechovův a Čapkův vztah k „ženskému světu“, řekl bych, že byli antifeministickými feministy.

Prameny

ČAPEK, Karel

1948 *Marsyas čili Na okraj literatury* (Praha: Fr. Borový) [1931]

1958 *Boží muka, Trapné povídky*. Dílo bratří Čapků, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1917, 1921]

1982 *Ze společné tvorby / Karel Čapek, Josef Čapek*. Spisy 2, ed. Emanuel Macek (Praha: Československý spisovatel)

1985 *O umění a kultuře* 2. Spisy 18, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel)

1988 „Ženy a politika“, in idem: *Od člověka k člověku* 1. Spisy 14, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel), s. 561–564 [1925]

1993 *Korespondence* 1. Spisy 22, ed. Marta Dandová (Praha: Československý spisovatel)

ČECHOV, Anton Pavlovič

1971 *Doktorské povídky*, ed. Zdenka Koutenská, přel. Karolina Dušková, Jaroslav Hulák, Vladimír Pravda (Praha: Mladá fronta)

1974 *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 1 (Moskva: Nauka)

1988 *Povídky*, ed. Vladimír Novotný (Praha: Odeon)

1976a *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 3 (Moskva: Nauka)

1976b *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 4 (Moskva: Nauka)

1978 *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 6 (Moskva: Nauka)

Literatura

RAYFIELD, Donald

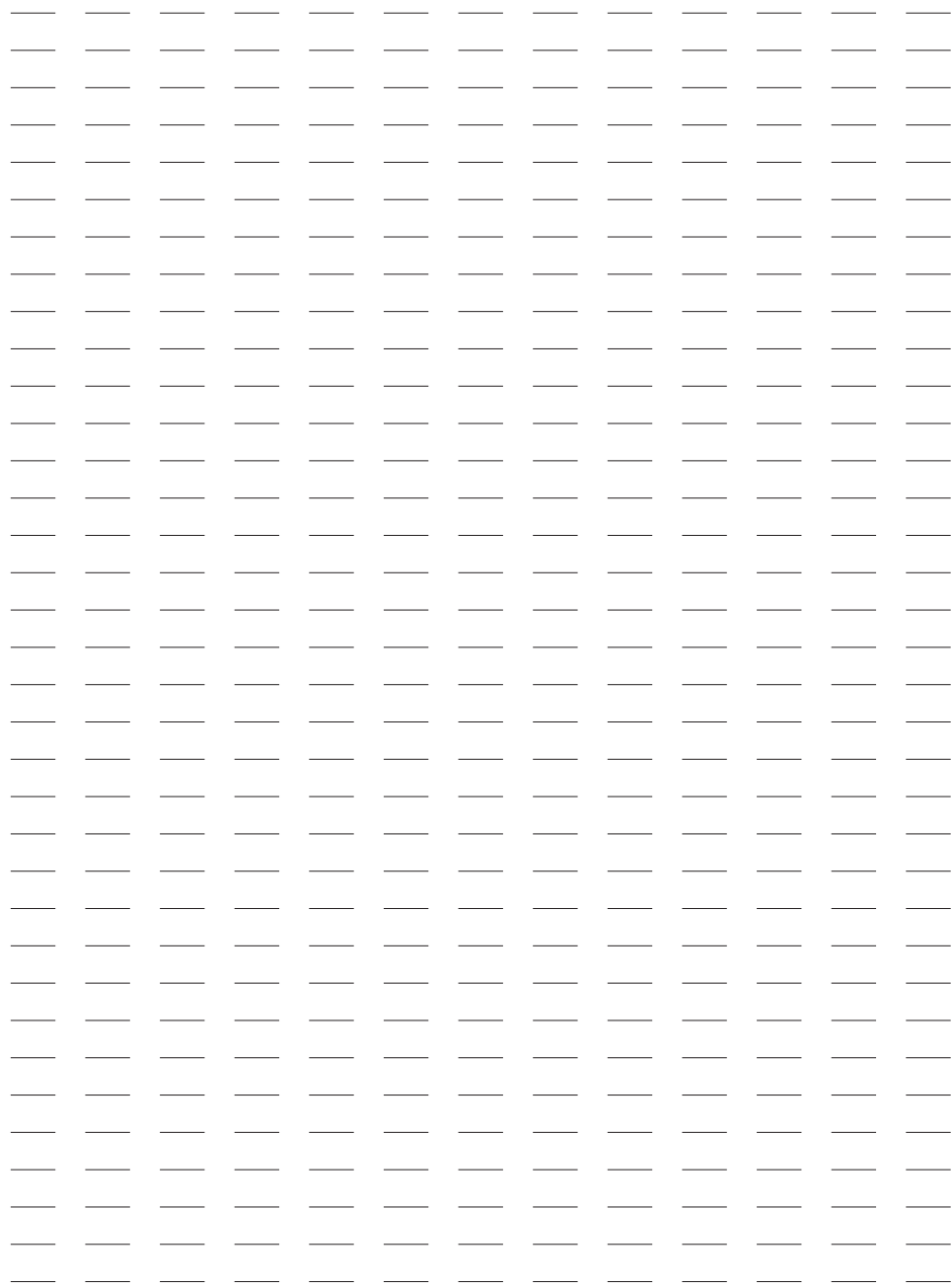
2006 *Žizň Antona Čechova*, přel. Olga Makarova (Moskva: Izdatel'stvo Nezavisimaja gazeta) [1997]

Karel Čapek and Anton Pavlovich Chekhov (literary biographical and gender aspects)

There are some biographical similarities between A. Chekhov and K. Čapek (the first was a doctor, the second – the son of a physician, both fell seriously ill at the age of 25, both married actresses late in life and soon afterwards died) and ideological similarities (they were both relativists and defenders of life, both cultivated their own gardens in a very real and figurative sense). Both turned to gender considerations during the early period of their work, which greatly differed from their period of creative maturity. With the same critical attitude towards women, young Chekhov is characterized by a natural science approach to male and female gender, while Čapek by a cultural-historical one. Mature Chekhov sympathized with feminist views to a far greater degree than Čapek. Nevertheless, both writers were looking for a harmonious relationship between the male and female principle.

Keywords

gender roles, social attitudes, emancipation of women, natural science approach Chekhov, cultural-historical Karel Čapek



Prostory genderu:
tělo, místo, text

„Jakási nepěkná neřest...“

Homosexualita a socialisticko-realistická literatura

– Roar Lishaugen –

V letech 1931 až 1934 publikoval jistý Pavel Skalník sedm homoerotic-
kých básní v časopisech *Hlas sexuální menšiny* a *Nový hlas. List pro sexuál-
ní reformu* (Skalník 1931a–1934). V průběhu těchto málo let se tematika
jeho básní vyvíjí určitým směrem. Od původně převažujícího důrazu
na motiviku bídy a utrpení, v níž jsou motivy lásky upozaděny, lyrický
subjekt stále více směřuje k intimním náladám. Je to jako by se autor
osudově zamiloval, ovšem nešťastně. O mnoho let později, v roce 1976,
vyšla kniha *Večery se soudruhy* (Šacha 1977).¹ Zde penzionovaný okresní
školní inspektor Vladimír Šacha (1903–1986), někdejší Pavel Skalník,²
vzpomíná na svoje setkání a vřelé přátelství s novinářem Vratislavem
Šantrochem v třicátých letech. Ač vyšla kniha v roce 1976, vzpomínky
vznikly v roce 1957.

Šachovy vzpomínky a Skalníkovy básně mají mnoho společného –
a to nejen skutečnost, že autorem obého, vzpomínek i básní, je tatáž

1 Šlo o druhou část, první část *Večery se soudruhy* vyšla v roce 1958 (Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství).

2 Za zjištění, že se jednalo o totožnou osobu, vděčím historikovi Janu Seidlovi. Potvrzuje to dopis datovaný 20. 5. 1934, který Vladimír Šacha poslal Jirímu Karáskovi ze Lvovic, LA PNP: fond Karáskova galerie, č. inv. 2061.

osoba. Výrazné motivy bídy a utrpení a poklona Oscaru Wildovi nikoli jako umělci, ale jako skutečnému trpícímu člověku ve Skalníkových básních svědčí o politickém přesvědčení autora, který se považoval za žáka Jiřího Wolкера.³ Podobně ukazují různé pasáže Šachova vyprávění citové zaujetí, které se blíží homoerotickým tónům Skalníkových básní. S jistou nadsázkou by se dalo říct, že jen specifický publikační kontext obou textových celků jim dodává definitivní vyznění a smysl.

Mezi těmito dvěma textovými celky, tedy mezi třicátými a padesátými lety, ležely Šachovy zkušenosti z války. Jeho kamarád Vratislav Šantroch byl jako spolupracovník ilegálního vedení KSČ popraven nacisty v roce 1941 a téhož roku byl Šacha sám z politických důvodů zatčen a strávil následující roky v koncentračním táboře Dachau (Bartůškova 2008: 536).

Navíc se odehrály podstatné společenské změny. Relativně tolerantní atmosféra první Československé republiky, která, ač homosexualitu nedekriminalizovala, dávala možnost jejího literárního zpracování, byla vyměněna za totalitní praktiky poúnorového Československa. V tehdejší literatuře zmizela homoerotická tematika takřka beze stopy.

Zde se chci věnovat tomuto zmizení homoerotiky z literární kultury a nastínit jeho možné důvody v rámci socialistické společnosti na začátku padesátých let. Tak se chci přiblížit socialisticko-realistické literatuře jako dobovému modelu sebeuchopení, případně sebezapření, a krátce poukázat na její diskurzivní fungování při vytváření „nového člověka“.

Ideologická prudernost

Petr Šámal poukázal na prudernost, která charakterizuje beletrii první poloviny padesátých let (Šámal 2009: 187). Tuto tendenci dokládá mj. porovnáním dvou knih Vaška Káni. V knize *Dva roky v polepšovně* z roku 1930 se otevřeně líčí, jak dozorce nachytá jednoho chovance „při stejnopohlavním styku s druhým kárcem“ a jak se mu ostatní pak posmívají: „Jé, hele, buzík – dláždí trezory – hele, teplej...“ (ibid.: 190). V knize *Válkou narušení* z roku 1951, kde Káňa zapracoval pasáže ze zmíněné knihy, je epizoda přepsána tak, že chovanec je přistižen při „jakési nepěkné pohlavní neřesti“. V obou knihách je však konec stejný: provinilý chovanec vypije lysol (ibid.). V druhé verzi

3 Vyplyvá ze zmíněného dopisu Jiřímu Karáskovi ze Lvovic.

tedy motiv homosexuality, ač se umísťuje do velmi specifického prostředí polepšovny, takřka mizí a hlavně již není přímo pojmenován.

Podle Šámala souvisí tato prudernost s dobovou stalinistickou literární teorií, která odmítala vulgárnost a explicitní sexuální motivy označovala za pornografii. V návaznosti na tento postoj ministr školství Zdeněk Nejedlý kritizoval „buržoazní sprostotu“, která se prý odrážela v „naturalismu moderního umění“ a měla za úkol ukojit dekadentní kapitalisty (ibid.: 187–188). Proletariát naproti tomu potřeboval umění, které by představovalo pozitivní a především zdravé vzory (ibid.).

Tuto didaktickou potřebu vzorů je nutné vnímat v souvislosti s tehdejší všudypřítomnou ideologizací, která se podstatným způsobem odráží také v literatuře. Po únorovém převratu dominovala v oficiálním diskurzu válečná rétorika. Na všech frontách se verbálně válčilo za nový socialistický svět a předložka „o“ se čtvrtým pádem se vyskytovala v mnoha titrelech různých publikací, aby bylo jasné, že boj se vede opravdu všude (Činátl 2009: 13). I na poli sexuality se vedl boj. V roce 1949 vyšla brožurka s typickým titulem *O nový sexuální charakter. Studie o pohlavní výchově a dnešní skutečnosti pohlavního života*. Jménem lékařského kolektivu zde formuloval MUDr. Jaroslav Bartůněk zásady nové sexuální výchovy, a tedy i dobové, ideologické chápání sexuality (Bartůněk 1949).

Bartůněk se také odvolává na výchovné vzory a jistě nepřekvapí, že těmito vzory jsou „sovětští lidé“ (ibid.: 11). Vzory mají být „skutečné, dnešní, lidské“, argumentuje Bartůněk, a mají být řízeny socialistickou mravností, která vyrůstá z kolektivních potřeb. Mají sloužit jako podmínka sexuální výchovy a zároveň představovat „pravou cestu sublimace“ (ibid.: 15). Právě sublimaci jakožto „přeměně sexuality v jinou činnost“ přičítá Bartůněk velkou roli.

Potřeba této přeměny úzce souvisí s novým pohledem na sexualitu. Ten vyvozuje Bartůněk z toho, že nejmenším lidským kolektivem je lidská dvojice: muž a žena. Poměr mezi nimi však není především pohlavní, nýbrž platí, že společenský a sexuální vztah jen doplňuje vlastní náplň života, což je „práce a touha po dosažení vyšších cílů“ (ibid.: 5–7). Proto se musí pohlavní výchova zabývat „současnými hospodářskými a sociálními zákony a zákonitostmi“, neboť, jak argumentuje Bartůněk, „závislost politické a sexuální výchovy je přímá a nedílná“ (ibid.: 13–14). Především si musí člověk uvědomovat, že „pracuje a sexuálně žije nejen pro svůj, ale pro společenský život všech lidí“ a následkem toho musí být erotika zařazena „do komplexu vztahů mezi lidmi vůbec“.

Tento postoj souvisí se zásadami „dnešního člověka“, které musí být „určeny v souladu s potřebami okolí a celku“ (ibid.: 11). V žádném případě se nesmí ze sexuální otázky dělat „uzavřený celek“, ale má se o ní mluvit „otevřeně, pravdivě, bez falše a pokrytectví“ (ibid.: 15–16).

O homosexualitě Bartůňek ovšem otevřeně ani pravdivě nemluví, a když už, je to v souvislosti se zjištěním v Kinseyově zprávě, že „aspoň jeden ze tří Američanů se doznává ke styku se stejným pohlavím“ (ibid.: 12). Tím homosexualita slouží Bartůňkovi především k tomu, aby ukazoval, v jakém mravním rozkladu je kapitalistická společnost a implicitně tedy i to, že homosexualita v socialistickém světě neexistuje. Pro Bartůňka totiž Kinseyova zpráva potvrzuje, jak je nový socialistický pohled na sexualitu správný.

Zde by se dalo navázat na pojetí Hanse Günthera o totalitním státu jako umělecké syntéze. Praktiky totalitního státu slaďují všechny sféry života do zdánlivé harmonie, která má násilnou povahu v tom, že zahrnuje prvky toho druhu, které jsou v systému cizorodé. Tak vzniká ostrá hranice mezi tím, co je hodnotné, a co tudíž do zdánlivé harmonie patří, a tím, co je škodlivé. Společnost je tedy polarizována a na neutralitu nezbude místo, protože všechno má stejné cíle a ty jsou založeny na jediném správném výkladu světa (Günther 2006: 106–110, Dokoupil 2007: 264).

Podstatné v Bartůňkově chápání sexuality je její nerozlučné spojení s kolektivními potřebami a se společností jako celkem. Tím se všechna sexualita podřizuje společenskému životu a zatlačuje se do pozadí. Přitom ukazuje Bartůňkovo chápání onu násilnou harmonii v tom, že je silně heteronormativní. Homosexualita je škodlivá, je dokonce symptomem rozkládajícího se kapitalismu a nepatří do harmonické socialistické společnosti. Kolektivní východisko totalitních praktik usiluje o zrušení rozdílu mezi soukromým a veřejným: pracovní a sexuální život jedince jedno jest a má sloužit všem. Sexualita takto pojatá představuje velmi efektivní způsob vymýcení různých úchylek, protože na tajemství jedince a tajnou sexualitu není prostor. Toto stanovisko se projevuje také v socialisticko-realistické literatuře, kde se taktéž dává přednost „veřejnému působení člověka před jeho soukromím“ (Dokoupil 2007: 286). Jde o tendenci „všeobecného zvnějšnění“, tedy o to, aby člověk projevoval svoji osobnost navenek a především svojí prací (ibid.: 263).

Odmítání vulgárnosti a explicitních sexuálních motivů v umění se sice jeví jako prudernost, ale jde spíš o všeobecné ideologické potlačení významu sexuality, které se pak odráží v uměleckých dílech. Jak vysledoval britský badatel John Haynes, je v sovětské kinematografii

téže doby sexuální aktivita sublimována a podřízena požadavkům práce a budování socialismu a následkem této normy je projev „nestydatého“ sexuálního zájmu neomylným znamením nepřítelů lidu (Haynes 2000: 155–156).

Věrná přátelství hrdinných mužů

Umělecké zpracování „nestydatého“ sexuálního zájmu by především zaměřovalo hodnoty: práce a kolektivní potřeby by byly podřízeny sexualitě. Literární postava s takto pojatými rysy by představovala ideologicky neuvědomělého, a tudíž nebezpečného a nespolehlivého člověka.

V budovatelské literatuře budují socialismus především muži. Tito muži představují maskulinitu, která v boji za „nový svět“ překonává jisté primární touhy a vyznačuje se odříkáním, i na poli sexuality (ibid.: 158–159). Skromná reprezentace žen, aspoň v první fázi boje, odráží do jisté míry genderové vztahy v novém socialistickém světě, kde vztahy mezi muži převažují nad „tradičními“, heterosexuálními vztahy. „Noví muži“ se často jeví jako víceméně bezpohlavní (Tomasik 2001: 67, 70). Do popředí se proto dostávají věrná přátelství mezi muži, které spojuje politické přesvědčení a silná vůle bojovat za nový společenský řád.

V stalinistické kultuře se pojem přátelství dokonce zideologizoval odkazem na velké přátelství velkých duchů. Vycházely knihy oslavující jejich přátelství jako například kniha s rudým obalem a titulem *O věrném přátelství Karla Marxe a Bedřicha Engelse* (Ullrich 1949). Z ní se čtenář mj. dověděl, že jejich přátelství „bylo tak dobré, že se vyvinuly spory jen v otázkách matematiky“ (ibid.: 31). Přátelství dvou geniů, především Marxe a Engelse, Lenina a Stalina, Stalina a Gorkého, se interpretovalo jako dokonalý svazek rodící velké myšlenky – marxismu, leninismu, socialistického realismu (Tomasik 2001: 67). Tím se přátelství spojilo s kreativitou, s vytvářením něčeho nového.

V budovatelských románech hrají mužské vztahy a blízká mužská přátelství často velkou roli. Hlavní postavy bývají přátelé, kteří spolu bojují a pracují, aby zvítězili nad nepřáteli, dobývali přírodu nebo neznámé a nebezpečné končiny. Líčení často ztotožňuje kolektiv přátel se skupinou vojáků a z místa děje se stává válečná fronta, kde se neúnavně bojuje za nový svět (ibid.: 71). Tito muži tedy představují maskulinitu, která je líčena jako silně heroická.

Román *Nástup* (1951) Václava Řezáče, vzorové dílo budovatelské literatury (Dokoupil 2007: 282), začíná charakteristicky příjezdem čtyř mužů, kteří se poznali za Pražského povstání, do pohraničí. Jsou však vedeni různými motivy a záhy se skupina rozpadne. Ve středu dění se z nich ocitne komunist Jiří Bagár, předseda správní komise. Mezi Bagárem a jeho nadřízeným Galčíkem existuje důvěrný přátelský vztah. Kromě toho mají oba blízko k důstojníkovi Rudé armády Matvěji Gromovi, který jim několikrát během dramatických událostí přijede na pomoc a je pokaždé odměněn objetími a celováním. Tito muži představují právě onu heroickou maskulinitu, která je rozhodná, nebojácná, fyzicky silná. Kolem Bagára se navíc tvoří skupina mladých a stejně odvážných mužů, kteří si brzy uvědomují správnost komunistické ideologie.

První osídlenci přicházejí v čele se staršími, zkušenými dělníky, kteří mají kníry. Tyto kníry představují jejich maskulinitu a zralost, a je proto charakteristickým znakem, pokud je někteří nemají (srov. Tomasič 2001: 70). O správci textilky se v románu vypravuje, že ustavičně bloudí prsty k „pomyslnému knírku“. Tato postava spolu s lékařem a inženýrem představuje různé kategorie tzv. „měkkýšů“ (Řezáč 1959: 205). Reprezentují podezřelou maskulinitu, nemají upracované ruce ani obličej pozměněný bídou a utrpením, neprojevují sílu ani odvalu, a hlavně neprojevují žádný zájem o nový socialistický svět. V tom se liší od jiných „měkkýšů“ (z nichž je jeden dokonce přirovnán k „městské slečince“ – *ibid.*: 309), kteří uvěří komunistické ideologii. Tím v sobě také realizují mužský potenciál a stanou se příznačně nadšenými brigádníky na polích prvních osídlenců.

Heroičtí muži vedou v pohraničí tuhý boj, ale jakmile je ustálen jistý pořádek, dorazí ženy. Ty se v románu doslova distribuují tak, že nakonec nezůstane ani jeden muž bez manželky či známosti. Citová stránka lásky se líčí, ale v souladu s ideologickou pruderností nedojde dál než na polibky a objetí. Román vyvrcholí svatbou Jiřího Bagára a Zdeny Dejmkové, kteří si jsou dobře vědomi kolektivní povahy svého svazku: „Máš-li mě rád jako já tebe, půjdeme-li vůbec někdy spolu, půjdeme jako rovný s rovným a ve svých očích uvidíme nejen sebe, ale všechny, kdo jdou s námi, všechny zítřky, za něž bojujeme, jejich radost a krásu“ (*ibid.*: 295).

Dá se tedy bez nadsázky říct, že v souhrnu je *Nástup* silně heteronormativní román. Tato norma je zesílena výroky jako například: „ženu nemáš, a co budeš dělat s hospodou bez ženy?“ nebo „na chalupě se člověk neobejde bez ženské“ (*ibid.*: 178, 310). Podoba maskulinity, která je bez výjimky heterosexuální, je ovšem také silně politicky

definována: čím uvědomělejší je člověk, tím heroičtější a výraznější je jeho mužskost.

Posedlost „normalitou“

Budovatelské romány se měly zabývat „typičností“. Líčí proto „kolektiv chápaný jako typický vzorek národa“ (Dokoupil 2007: 279). Z této typičnosti se stala agresivní normalita. Romány se snaží vymezit normalitu, která by byla prospěšná všem. Kolektiv a jeho potřeby jsou rozhodujícím měřítkem. Na poli sexuality je tedy jednoznačně prosazována heterosexuality jako obraz normality.

Jako model sebeuchopení mluví tedy budovatelská literatura jasně. Nahlédnutí do jejího diskurzivního fungování při vytváření „nového socialistického člověka“ se nabízí například ve způsobu čtení, který předepisovaly dobové školní osnovy. Z nich vyplývá, že „nejdůležitějším úkolem čtení je *rozbor ideového obsahu díla*“ (Český jazyk 1953: 23). Tohoto obsahu se dobírá právě „rozbořem charakteru hlavních postav, jejich vzájemných vztahů a činů, jejich jednání a chování“. Takový rozbor je prý „jeden z nejdůležitějších prostředků k formování základů marxisticko-leninského světového názoru a mravní výchovy žactva“ (ibid.). Aplikuje-li se tento způsob čtení například na Řezáčův *Nástup*, utvrdí to tedy čtenáře v tom, že povinností člověka s homosexuálním cítěním je zapřít sám sebe.

Věrná mužská přátelství v socialisticko-realistické literatuře představují homosocialitu (srov. Sedgwick Kosofsky 1985). Spojení heroických mužů-bojovníků bývá často zachyceno jako důležitější než vztah mezi ženou a mužem (srov. Mazierska 2008: 188), ovšem především ze společenského hlediska, protože jejich homosociální chování představuje záruku soudržnosti a ustálenosti nového pořádku.

Homosocialita a její normy spolupůsobí, že homosexualita, ke které má svými různými výrazy potenciálně nebezpečně blízko, zmizí. Nabízí se tedy vysvětlení, že umlčením a vyloučením homosexuality ze všech sfér společnosti a umění se uvolňuje prostor pro zobrazení blízkých mužských přátelství. Oslava kamarádské lásky tak poskytuje zdravou hranici, přes kterou do homosociálního mužského světa nemůže proniknout zeslabující a feminizující homoerotismus. Dalo by se tedy říct, že homosociální chování se líčí na úkor homoerotiky a že důraz na heroickou maskulinitu odráží represi homosexuality zabudovanou do společenských norem (srov. Pursell 2008: 111–112).

Právě v tomto kontextu zmíněné vzpomínky Vladimíra Šachy trochu skřípou, ale opravdu jenom trochu. V nich se sice líčí přátelství staršího a mladšího soudruha a jejich společná politická činnost, ale do psaní prosvítají city a něžnost vůči přáteli, které se podobají těm, které vložil Šacha jako Pavel Skalník do svých homoerotických básní. Možná, že to není ani výjimka, která by potvrdzovala pravidlo, protože titul vzpomínek, *Večery se soudruhy*, odporuje interpretaci homoerotických motivů. Ale i tak: Na Žďársku se prý stejně dobře vědělo, že soudruh školní inspektor Šacha žije s jiným soudruhem.

Prameny

BARTŮŇEK, Jaroslav

1949 *O nový sexuální charakter. Studie o pohlavní výchově a dnešní skutečnosti pohlavního života* (Praha: Nákladem ministerstva zdravotnictví)

ČESKÝ JAZYK

1953 *Český jazyk. Návrh učebních osnov pro 6. až 11. postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol* (Praha: SPN)

ŘEZÁČ, Václav

1959 *Nástup* (Praha: Československý spisovatel) [1951]

SKALNÍK, Pavel

1931a „Noc před Verdunem“, *Hlas sexuální menšiny*, č. 11, s. 8

1931b „U hrobu Oscara Wilda“, *Hlas sexuální menšiny*, č. 12, s. 12

1932a „Píseň chlapci“, *Hlas sexuální menšiny*, č. 1, s. 5

1932b „Zpěv člověka“, *Nový hlas. List pro sexuální reformu* 1, č. 5, s. 9

1933a „Sen mimo záhon [sic!], tak v titulu, dále v textu „zákon“], *Nový hlas. List pro sexuální reformu* 2, č. 6, s. 93

1933b „Zrada“, *Nový hlas. List pro sexuální reformu* 2, č. 6, s. 116–117

1934 „Sirena“, *Nový hlas. List pro sexuální reformu* 3, č. 3, s. 44

ŠACHA, Vladimír

1977 *Večery se soudruhy* (Brno: Blok) [1976]

ULLRICH, Josef

1949 *O věrném přátelství Karla Marxe a Bedřicha Engelse* (Praha: Práce) [1948]

Literatura

BARTUŠKOVÁ, Sylva

2008 „Vladimír Šacha“, in Luboš Merhaut (ed.): *Lexikon české literatury 4/I. S–Ž* (Praha: Academia), s. 536–537

ČINÁTL, Kamil

2009 „Čti nahlas a nepřemýšlej o tom“, *Hospodářské noviny*, 16.–18. 10., s. 13

DOKOUPIL, Blahoslav

2007 „Próza“, in Pavel Janoušek (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989 2. 1948–1958* (Praha: Academia), s. 259–327

GÜNTHER, Hans

2006 „Totalitní stát jako umělecká syntéza“, přel. Petr Šámal, *Česká literatura* 54, č. 4, s. 106–118 [2000]

HAYNES, John

2000 „Brothers in Arms: The Changing Face of the Soviet Soldier in Stalinist Cinema“, *The Modern Language Review* 95, č. 1, s. 154–167

MAZIERSKA, Ewa

2008 *Masculinities in Polish, Czech and Slovak cinema. Black Peters and Men of Marble* (New York/Oxford: Berghahn Books)

PURSELL, Tim

2008 „Queer Eyes and Wagnerian Guys: Homoeroticism in the Art of the Third Reich“, *Journal of History of Sexuality* 17, č. 1, s. 110–137

SEDGWICK KOSOFSKY, Eve

1985 *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press)

ŠÁMAL, Petr

2009 „Jak se stát socialistickým realistou: přepracované vydání sebe sama“, *Česká literatura* 57, č. 2, s. 172–195

TOMASIK, Wojciech

2001 „The Motif of Male Friendship in Stalinist Mythology“, *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes* 43, č. 1, s. 67–73

“Some kind of nasty vice...” Homosexuality and socialist-realist literature

The Communist takeover in Czechoslovakia in February 1948 initiated a fundamental ideologization of all spheres of life, including art and sexuality. Homoeroticism had been represented in pre-war literature, but now it disappeared, partly because Stalinist literary theory refused vulgarity and promoted “healthy models”, and partly because the focus on collective needs devalued sexuality in general. In the socialist-realist novels of the first half of the 1950s, close male friendships play an important role. Men fighting for a new societal order represent a heroic masculinity which is politically defined and strongly heteronormative, although heterosexual relationships are rendered secondary. The men’s homosocial behaviour defends the emerging socialist world. As this homosociality by its expressions resembles homosexuality, the latter must disappear. By excluding homoeroticism from literature a space for describing close male friendships emerges. Moreover, the celebration of male friendships represents a border over which weakening and feminizing homoeroticism may not reach the homosocial male world. Homosociality is thus rendered at the expense of homoeroticism and simultaneously reflects a socially rooted repression.

Keywords

socialist-realist literature, sexuality, masculinity, male friendship, homosociality, homosexuality

Znásilněný archetyp

Ženy v románech Milana Kundery

– Anželina Penčeva –

U příležitosti osmdesátých narozenin Milana Kundery zveřejnil Jiří Kratochvíl ve slovenském *Respektu* krátký sloupek s názvem „Ženy Milana Kundery“. Sloupek končí tímto výrokem: „Soustředit se na porozumění ženským rolím v Kunderových příbězích to je, pokud vím, dosud nepoužitý a přitom důležitý klíč k jeho románům“ (Kratochvíl 2009). Tímto Kratochvíl v rámci dotyčného údajně lehkovážného novinářského žánru intuitivně reflektoval závažnou skutečnost týkající se kunderovského badání. Jde o to, že se jednotlivé ženské obrazy v Kunderových prózách, anebo i některé ženské „role“ (u Kundery vlastně obraz a role mnohdy splývají a dotvářejí se navzájem), dočkaly už mnoha pronikavých a nápaditých interpretací. Nicméně dosud nebylo příliš pozornosti věnováno pojetí ženy u Kundery v genderovém a archetypálním smyslu. Ukazuje se přitom, že postavy žen představují významná topoi, která jsou důležitým nástrojem pro konstruování filozoficko-poetického Kunderova textového světa, a zároveň jsou – jak naznačil Kratochvíl – jedním z nejspolehlivějších klíčů k němu.

Je notoricky známé teoretické pozorování (deklarované ostatně i autorem samým), že postavy Milana Kundery jsou postavami-idejemi,

postavami-funkcemi, které slouží pouze ke konstruování určitých filozofemat a mytémat. Všimněme si, že jsou tyto postavy téměř zbaveny jakékoliv vizualizace; zmiňovány jsou pouze prvky jejich fyzičnosti, a to v naprosto symbolické poloze (abstraktní oči, ženské klíny, nadra; popis Jaromilova obličej je jen v těch mezích, aby byla prokázána jeho dětskost, zženštilost, podobnost matce). Pokud jsou popsány jejich (často extrémní) psychické a citové stavy, je to též pouze ve službě filozofující tezovosti románového vyprávění.

Platí to plnou měrou i o ženských postavách v Kunderových románech a povídkách. Jsou totiž rovněž tak postavami-schématy, postavami-funkcemi. Ale jsou k tomu i *funkcemi postav mužských*; jsou víceméně druhořadé, podřízené mužským postavám. Syžety jsou tvořeny výhradně na základě aktivit mužských postav a kvůli mužským postavám; muži jsou demiurgy příběhů. I když je v některých, obzvláště pozdějších textech – v *Nesmrtelnosti* (1990), *Nevědění* (2000), *Knize smíchu a zapomnění* (1979) – někdy formálně ústřední postavou žena a text se zabývá jejím nitrem, je toto nitro vesměs podmíněno vztahy dotyčné ženy s muži, nebo přesněji problematičností těchto vztahů. Žena vystupuje jako pomůcka sebeutvrzení, sebereflexe, sebezvýznamnění nebo sebedestrukce muže, nemá svůj vlastní, samostatný kosmos. Dominace nebo i pouhá rovnocennost ženy ve vztahu s mužem je možná jenom vůči synovi (básníková matka z románu *Život je jinde*, 1973), a to jedině v jeho dětství, tj. když je muž v podstatě bezpohlavní a asociální. Jakmile syn tento stav přeroste, vztah s matkou se stává trapným, nebo i nenávislným. U postav, jako jsou Jaromilova matka a Růžena z *Valčíku na rozloučenou* (1976), které se pokusí uplatnit ženskou moc nad mužem použitím hlavní přednosti (zdroje archaické moci) ženy, tj. schopnosti rodit (Jakub Češka to formuluje označením dítěte jako mocenské strategie ženy, 2005: 25), přináší tento pokus buď záhubu, nebo celoživotní ztroskotání. Na opačném pólu jsou hrdinky jako Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984), jíž vládne nemožnost existence bez Tomáše dokonce i když spí, a je prožívána bolestně fyzicky; dále pak Milada z *Nevědění*, která je v důsledku své posedlosti být milována mužem poznamenána v doslovném smyslu, tělesně, na celý život; a do třetice světlovláška z Xaverovy halucinace (*Život je jinde*), která umírá kvůli vidině muže, jenž ji zradil a zmanipuloval (její smrt se sice odehrává v přepjaté vysněné metafoře, ale u Kundery je vlastně vše metaforou, metafora zdaleka není pouhým tropem, nýbrž výsadním nástrojem pro ustavování smyslu, je rovnocenná syžetové „realitě“).

Je pozoruhodné, že jestliže jsou mužům v Kunderových románech přiděleny víceméně demiurgické, kreativní profese, profese pro zasvěcence, profese spojené s mocí nad jinými (lékař, kněz, skladatel, malíř), ženská povolání souvisejí obvykle se služebnictvím (číšnice, ošetřovatelka) nebo s imitováním (fotografka, malířka), anebo zas je povolání či zaměstnání něčím vedlejším a vesměs nepodstatným, okrajovým v ženině životě.¹ Jestli se u Kundery často promítá motiv člověka jakožto demiurga, stvořitele, ba přímo boha, i když v pokleslé, ironické nebo parodické poloze, pak je tato aktivita či pseudoaktivita přidělena zas pouze mužským protagonistům. Dokonce když jsou ženské postavy v analyzovaných textech intelektuálkami, nebo tvůrkyněmi s nesporně bohatým a složitým duchovnem, je jejich život usměrňován téměř bez výjimky jejich koexistencí s mužskými partnery (i když partner už patří do říše vzpomínek, nebo dokonce když už se ztrácí do nedohledna i ty vzpomínky o něm – jak je tomu u Taminy, u Ireny z *Nevědění*).

Dalším důležitým a důsledným principem zobrazování žen u Milana Kundery kromě odvislosti od mužských protagonistů je, že *jejich primárním rysem je právě jejich ženskost*. Kunderovské ženy jsou zajatky němi své ženské podstaty, ženských stereotypů a stereotypů světa o ženách. Jejich ženskost je ale zproblematizovaná, nedostačující, vadná. Pozoruhodné je, že v zásadě jde o archetypální ženskost,² které nicméně chybí původní a neodmyslitelné (tj. archetypální) atributy ženskosti, mezi nimiž je tím nejdůležitějším *mateřství*. Jak spravedlivě akcentuje Jakub Češka: „Komplementárně pak Kunderovy ženské ‚sympatické‘ postavy symetricky buď dítě nemají [...], nebo je jim protivné a snaží se je opustit (Agnes), nebo nakonec zemřelému dítěti děkují za darovanou svobodu (Chantal)“ (Češka 2005: 34; připomeňme – svobodu milovat muže). Skutečně, z valné části jsou hrdinky Milana Kundery bezdětné (přitom, všimněme si – dobrovolně), a to je sotva pouhý

1 Zde by bylo namísto citovat interview Jordana Elgrablyho s M. Kunderou, kde se Elgrably ptá spisovatele, zda je okolnost, že mají ženy v jeho prózách průměrné vzdělání a inteligenci, náhodná, nebo uvědomělá. Pozornost a určité hlubší analýzu si zaslouží Kunderova odpověď, že je ženská prostota (tj. neoddělenost od archetypu či užší splynutí s archetypem; pozn. A. P.) vlastně zdrojem ženské enigmatičnosti a poetičnosti (Elgrably 1999: 67–68).

2 Podle pozoruhodného výkladu *Nesnesitelné lehkosti bytí* od bulharského badatele Alexandera Kjoseva je například Tereza v mnohém i přes svou konkrétní sociální a politickou existenci odrazem mytického archetypu, konkrétně Izaldy, „nebo ještě lépe: Evy – jako těžká ontologická krůpěj provrtává její osud vrstvy empirického bytí, aby se přitulil v mytologickém záhybu čisté, idylické lásky [...] lásky, jež je schopna být nejen mimo civilizaci, nýbrž i mimo anticivilizaci totalitarismu“ (Kjosev 1991: 28).

narativní krok pro zachování sevřeného syžetu, soustředění se na důležitější posláním. Pokud přece jen děti mají, jsou to téměř vždy buď děti nechtěné, anebo daň konvencím, každopádně však postranní okolnost v jejich životě, která tomu životu neposkytuje ani smysl, ani úplnost, nikdy není jeho centrem. Tedy i když de iure (biologicky) mají své děti, de facto Kunderovy ženské postavy matkami nejsou. Navíc: jejich neštětí zahrnuje nejen jejich vlastní děti, nýbrž děti vůbec, kategoriálně. Mohli bychom tu okolnost chápat jako krajní výraz popření a zároveň zříkání se univerzálního mateřství,³ takže když mluví Kratochvíl o postavě „nesympatické matky“ (Kratochvíl 2009), je to pouze jednou z Kunderových realizací obracení mateřského archetypu naruby, tou nejnevinnější a nejneškodnější.

Extrémním symbolem antimateřství je u Kundery znásilnění a pak i zabití Taminy houfem zvrhlých dětí na přízračném surrealistickém ostrově v *Knize smíchu a zapomnění*, ale všimněme si, že Tamina nachází v příhodách na ostrově morbidní rozkoš a přijímá je, nebrání se jim – možná kvůli pocitu, že si to zaslouží, že její útěk z nepřijatelného světa si zaslouží právě takový, nepochopitelný a obludný konec. Nesouhlasila bych tu s Lubomírem Doleželem, že na ostrově „Tamina nalezla opravdový ráj v přirozené spontánnosti erotické hry“ (Doležel 2008: 114), ani že se tak stalo díky jejímu plnému osvobození se od politiky.⁴

Údajně se tomuto schématu vymyká dvojice matka–syn v románu *Život je jinde*, kde narazíme jakoby na apoteózu totálního, bezvýhradného mateřství. Je to snad i jediné textové prostranství, kde se setkááme s láskou Kunderovy ženské protagonistky k jejímu dítěti. Avšak právě tento román dokládá slova Jakuba z *Valčíku na rozloučenou* o tom, že je mateřství prokletím, že oddanost matky dítěti zmrzačí navzdýcky duši dítěte a stane se pro matku tou nejkrutější milostnou bolestí, až syn dospěje. Jaromilova matka vlastně zneužívá svého mocenského postavení vůči synovi, aby (si) nahradila vše, na čem ztroskotala v ostatních dimenzích své existence. Nikoli náhodou se na stránkách románu nejednou mihne, ač v náznacích, v myšlenkách, motiv matky–milenky, o kterém pojednává Jakub Češka. Přítomnost nenarozeného syna v jejím těle je například ztotožněna s přítomností mužského pohlavního údu v něm. Zatímco ostatní Kunderovy matky a ne-matky

3 Martina Pachmanová mluví, ač bez souvislosti s Kunderou, o „katastrofě mateřské identity“ (Pachmanová 2006).

4 Sám autor je ostatně na téže stránce nucen uznat, že se takový výklad vzpírá „tragické logice“ Taminina příběhu.

obětují děti ve prospěch svého vztahu s mužem, básnickově matce její syn zcela nahrazuje nezdařené mužské partnery (připomeňme si motiv ze stěny sundaného portrétu tatínka nebo i autosugesci o „otcovství“ boha Apollona). Jaromil je pro matku možností, aby sama prožívala alternativní život, zbavený břemene ženství.⁵ Matčino počínání však koneckonců ošidí oba – jak ženství matky, tak mužství Jaromila se stanou v nesčítelně ohledech problematickými.

Pozornosti by neměla ujít ani dvojice matka–dcera, která je, na rozdíl od předchozí dvojice matka–syn, zastoupena v analyzovaných prózách mnohonásobně. Tady není dcera pokračováním matky, budoucí matkou, nástrojem nesmrtnosti věčné matky a věčného mateřství, věčné reprodukce. Matka a dcera jsou si prostě jednou z „jiných“, pocházejí z nežádoucího a nesnesitelného vnějšího světa; dcera je buď nevraživě, nebo i konfliktně naladěna vůči své matce, anebo je sama odpudivým opakováním groteskně-agresivní matky (Franzova dcera v *Nesnesitelné lehkosti bytí*); matka je buď ke dceři zcela lhostejná, nebo ji tyranizuje (Terezina matka, *ibid.*). V této dvojici je mateřství popřeno v obou směrech vertikály. Zcela logicky se v *Nevědění* objevuje motiv matky sokyně, matky-zlodějky muže své dcery. Zatímco v archetypu, respektive ve folkloru žena svým (nevyhnutelným) vdáváním umírá metaforicky (zazděná v základech mostu), aby se stala hlínou pro zrod nového života, kunderovská žena odmítnutím mateřství hlásí svou „nesolidaritu s lidstvem“ (Agnes), svůj nesouhlas se systémem nebo i se samotným bytím.

Ženy se však v Kunderových románech prokazují jako nezpůsobivé a méněcenné i na poli *lásky*, kam míří veškeré jejich úsilí. I lásku prožívají trapně, ne-li přímo mučednický, přinejmenším v lásce ztroskotají nebo se stanou terčem výsměchu, předmětem zneužití. I když miluje osudovou láskou, je žena nechtěná, zbytečná; dokonce pokud je sama milována osudovou láskou, zůstává nepochopena. I když se v Kunderových prózách žena stane na nějakou dobu předmětem kultu, nakonec se tento kult hroutí, a to směšným nebo pokleslým způsobem. Blanka (jméno je také signálem kultu) z povídky „Sestřičko mých sestřiček“ (1963) se z vysněného anděla lidskosti a ženství nakonec ukáže být povrchní a přiblblou ženuškou, Lucie z *Žertu* (znovu

5 Tento Kunderův text, vedle množství svých dalších významů, může být skvělým ilustračním materiálem pro pojednání o mateřství, ženskosti a mužnosti ve světle freudismu a genderového výzkumu. Tak například by vztah mezi Jaromilem a maminkou mohl být docela výstižně popsán slovy Julie Kristevy o dítěti jako o matčině falu, který „uskutečňuje androgynní fantazma hysterické rodičky“ (Kristeva 2004: 184).

jméno, odkazující na kult), panna, zbožňovaná Ludvíkem celý život jako to jediné neposkrvněné v něm, je ve skutečnosti mnohonásobně znásilněné děvče ze sociálního dna, které se promění ve všední ženu, nerozlišitelnou od těch ostatních. Mnohem častěji je však u Kundery žena obětí muže nebo mužského principu, je muži „vydána napospas“ (*Žert*, 1967), i v případech, kdy nejde nezbytně o muže-mučitele, o bezcitné nebo i kruté muže, podle dost neúprosných kvalifikací Bronislavy Volkové (1997: 76).

Zatímco je žena archetypálně vázána na *dům*, je pilířem a ochránkyní domu, Kunderovy ženy dům nemají, přesněji (technicky) řečeno sice nějaký dům mají, ale tento jejich dům je buď zcela neosobní, bezvýznamný, pouhé označení určitého prostoru, nebo je opakem archetypálního domu, neposkytuje ochranu ani útěchu, není středem ženského světa, je zcela přístupný vnějšku, je pokračováním vnějšku. Tím vším, podobně jako láska (další očekávané místo totální intimity), generuje pocit nepokoje, odporu, krachu.

Je načase položit si otázku, v čem je *příčina* nemožného, dobrovolně odhozeného nebo křiklavě traumatického ženství Kunderových hrdinek. Není třeba dlouho hledat odpověď, ostatně sám spisovatel tu příčinu nejednou definuje a rozebírá. Je to okolnost, že žena je přinucena žít v přepolitizovaném světě, který je popřením všeho, z čeho se ženský archetyp skládá. Kundera z jedné strany myslí ženu v dimenzích odvěkého archetypu, ale tento archetyp je destruován, tupen, zhrzen, když je žena uvězněna sociálním, a obzvláště přepolitizovaným sociálním 20. stoletím (který Alexander Kjosev výstižně definuje jako „nesnesitelné bytí člověka mezi nemožnostmi“ – 1991: 29).

Bulharská badatelka Milena Kirovová vidí jako primární charakteristiku ženy její „schopnost existovat synchronně a sebetotožně skrz prahu času“ (Kirova 2005: 267). V myticko-archetypálním ženském světě „jsou dějiny, vláda, státní instituce přítomny pouze jako rachot, dunění vnějšku. Jsou druhým, ‚oním‘ světem, vždy destruktivním svou nehoráznou absurditou, hrozivě visícím nad intimitou ‚svého‘“ (ibid.: 268). V románech Milana Kundery tento „onen“ svět už spadl na intimní svět ženský, pronikl odevšad do definičně intimního ženského prostoru. Kunderovy ženy chtějí být, a údajně také jsou, mimo politiku a dějiny,⁶ ale trpí jejich diktátem. Snad proto, jak upozorňuje

6 Nikoliv Sabina, nýbrž Franc kráčí ve Velikém pochodu; kunderovské ženy utíkají ze světa politiky jak jen mohou, za cenu i těch nejosudovějších ztrát, za cenu ocitnutí se mimo civilizaci. (Ojedinělé výjimky, jako je Helena Zemánková z *Žertu*, která se pyšní svou realizací jak v politice, tak v ženství, ztroskotají tragikomicky na vši čáře jako ženy.) V této souvislos-

Jiří Kratochvil, „jsou to (ženy) utečenci, každá jiným způsobem nakonec utíkají z mužského světa“ (Kratochvil 2009).

Dopad politiky jak na ženský archetyp, tak na archetyp mužsko-ženských vztahů lze snad nejlépe doložit přihlédnutím k *souvztažnosti politiky a erotiky*, tj. k oblasti maximální intimity. Ostatně ve společnosti, která znásilňuje málem všechny kladné archetypy, jsou pokřiveny a znásilněny i všechny projevy mužsko-ženské intimity. Ve světě unifikované, ba dokonce zakázané duchovnosti je traumatická sexualita pouze dalším lakmusem traumaticčnosti společnosti. Touto problematikou se speciálně zabývá Lubomír Doležel ve svém už citovaném článku, příznačně nazvaném „Milan Kundera: Erotika a politika“. Doležel správně podotýká, že „dynamika Kunderova světa pramení z nejisté, labilní koexistence politiky a erotiky“, přestože „jsou tyto dvě činnosti v mém protikladu: politika je povýtce veřejná, erotika maximálně soukromá činnost“. Podle badatele však existuje „základní analogie mezi těmito protikladnými činnostmi“, které „spojují všechny známé hnací síly lidského jednání – instinkt, cit (vášeň) i racionální praktické uvažování“, a proto jsou „kvintesencí lidského konání“. Další analogií mezi politikou a erotikou je podle Doležela to, že obě jsou „mocenskými hrami“ do té míry, jak je „cílem erotické činnosti absolutní podřízení jednotlivce jinému jednotlivci“ (Doležel 2008: 107). S posledním soudem by se dalo polemizovat, přinejmenším v historickém plánu (mám na mysli jak hlubokou minulost lidstva, tak i dnešní dobu odlehčené, stále více bezvýznamné a apatické, nebo možná i mizející erotiky). U Kundery však skutečně platí vyřčený princip totálně, přičemž tím podřízeným je výhradně žena, zatímco „erotika, pěstovaná s mimořádnou intenzitou“ jako reakce na extrémní politický útlak, tj. libertinismus, „erotický anarchismus“, „erotický ráj“ (ibid.: 111, 114) jsou doménou mužů, respektive všechny Doleželovy závěry o nahrazení sociální a politické bezmocnosti diktátorským vládnutím v intimitě platí výhradně pro mužské postavy.

ti bychom mohli rozvinout dále motiv „mlčící ženy“, definovaný B. Volkovou (1997: 72–74). Mlčení je jedním z velmi archaických znaků ženskosti. Tak například v Bulharsku přinejmenším do konce 19. století měla mladá nevěsta povinnost mlčet po určitou dobu před tchánem a tchyní (i další případy rituálního mlčení se vztahovaly výhradně na ženy); starobylá představa o mlčenlivosti (tichosti, pokoře, absenci práva svět komentovat a do něho zasahovat být i jen slovy) jako o vysoce kladném znaku ženskosti vlastně přetrvává i dnes v mužském povědomí, čehož (třeba – asi? – parodickou) reflexí je například text oblíbené bulharské undergroundové písničky: „Zavři hubu, abych tě miloval!“ Mohlo by to snad znamenat, že se po svých zlých zkušenostech Lucie stahuje záchraně do nejhlubšího archetypu jako do ulity. Lze ovšem rovněž připustit, že mlčení je způsobem, jak odříznout komunikaci s nechtěným světem, kterého se nelze zbavit.

Pro muže je rovněž tak příznačné odtržení lásky od citu, prožívání milostného aktu jako chirurgické operace, sociologického experimentu, nebo dokonce jako šachové hry (Karel z povídky „Maminka“ z *Knihy smíchu a zapomnění*). Navíc je mužská sexualita u Kundery bez pocitu moci nemožná, a to dokonce v tzv. svobodném světě, což je vidět na příkladu Paskala (z povídky „Hranice“ z *Knihy smíchu a zapomnění*) v situaci, kdy mu poroučejí sebevědomé, v absenci citu jemu rovnocenné ženy. Pokusy ústředních hrdinek provozovat tento druh sexuality jsou však nucené, někdy směšné, a pokud takovými nejsou, jde vlastně o hrdinky, jež jsou ztělesněním krajního zavržení ženského archetypu a prezentují jeho totální opak. Tím se dostáváme k okruhu hrdinek, jež jsou na první pohled evidentní *odchylkou* od výše popsaného modelu. Takovou hrdinkou je Sabina (příklad za všechny) – emancipovaná a seberealizující se mladá žena, která vládne svým životem a nepřipouští, aby jeho osou byly její vztahy s muži; přesně naopak – dominuje těmto vztahům a řídí je. Já však pojmám Sabinu jako obraz androgynní, dokonce převážně androidní,⁷ do ženské podoby převlečené opakování a pokračování (ač v jistém smyslu antitetické) Tomáše. Sabina vlastně žije onen nemožný alternativní život, o kterém Tomáš marně sní. Jako opak ženského archetypu gravitování k vnitřnímu, uzavřenému, k intimitě je Sabina „ženou, která nikde nemá stání“, ženou, jejíž bytí je útekem na věčné časy. Ale postupným zbavením se všeho bytostně ženského v jejím životě se tento život rozmývá, vyprazdňuje, rozplývá se beze stopy v čase a v prostoru, Sabina se utopí v lehkosti svého bytí. Ztrácejíc i poslední zbytky ženského archetypu tak vlastně ztrácí jakoukoliv podstatu, splývá, podle trefné Kjosevovy metafory, s archetypem člověka, který sám rozhází svůj vlastní prach po větru (Kjosev 1991: 28).

Zmiňme se nakonec o ženských románových postavách, jako je například Agnes, které nikdy nežily v totalitní společnosti, nýbrž ve světě „nudné, vyčerpané politiky a erotiky“ (Doležel 2008: 115). Jejich ženskost je neméně problematická. Není to však v rozporu s výše předloženým výkladem. Společným jmenovatelem tu je, jak už bylo ostatně nejednou kriticky artikulováno různými kunderology, agrese světa vůči intimitě, tj. vůči definiční doméně ženskosti.

7 Také B. Volková tuto Sabininu podstatu akcentuje, když volí právě Sabinu jako vzor ženských postav jí nazvaných „the masculine chess-player“ (1997: 84), viz tamtéž i originální analýzu motivu buřinky jako důkaz maskulinní povahy této postavy. Ocitujme ještě jednou i Julii Kristevu: „androgyn je falus, přestrojený za ženu; ignoruje diferenci, je tou nejlepší maškarádou likvidace ženství...“ (2004: 185).

Nelze na závěr opominout ani to, že přese všechno nejednou navozuje Kundera myšlenku, že rozpad ženského světa dělá nemožným i svět mužský. Tomáš z *Nesnesitelné lehkosti bytí* jde za Terezou při jejím útěku ze světa, který je návratem do světa utopie, do světa dětství, do světa zvířat. V *Nesmrtelnosti*, která je jedním z mála Kunderových textů, v nichž se autor pokouší vidět svět očima ženy a samu ženu vidět prizmatem její duše, nikoliv těla, říká Kundera ústy Paula:

Žena je budoucností muže. To znamená, že svět, který byl kdysi vytvořen k obrazu muže, se nyní bude připodobňovat obrazu ženy. Čím bude techničtější a mechanizovanější, kovovější a studenější, tím více bude mít potřebí onoho tepla, které mu může dát jen žena. Budeme-li chtít zachránit svět, musíme se přizpůsobit ženě, dát se vést ženou, nechat se proniknout tím Ewigweibliche, tím věčně ženským!

(Kundera 1993: 331)

Znamená to snad, že nadešla doba ženský archetyp vzkřísit? Možná nám na tuto otázku odpoví další mistrův román. Dočkáme se ho však v naší době mobilů, Facebooku a Skype, v době, která, zdá se, znamená konec veškeré intimity?

Prameny

KUNDERA, Milan

1963 *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)

1967 *Žert* (Praha: Československý spisovatel)

1979 *Život je jinde* (Toronto: Sixty-Eight Publishers) [1973]

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: Sixty-Eight Publishers) [1979]

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis) [1990]

1997 *Valčík na rozloučenou* (Brno: Atlantis) [1976]

2004 *Neznaniето* [Nevědění] (Sofia: Colibri) [2000]

2006 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: Sixty-Eight Publishers) [1984]

Literatura

ČEŠKA, Jakub

2005 *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga)

DOLEŽEL, Lubomír

2008 „Milan Kundera: Erotika a politika“, in idem: *Studie z české literatury a poezie*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 105–115 [1995]

ELGRABLY, Jordan

1999 „Conversations with Milan Kundera“, in Peter Petro (ed.): *Critical Essays on Milan Kundera* (New York: G. K. Hall & Co), s. 53–68

KIROVA, Milena

2005 „Emilija Dvorjanova – te(k)st na modernoto“ [Emilie Dvorjanovová – Text/test modernosti. Doslov], in Emilie Dvorjanova: *Passion ili smartta na Alisa. La Velata* (Sofia: Obsidian), s. 257–286

KJOSEV, Alexander

1991 „Smatnijat“ [Ten matný], *Panorama* 7, č. 1–2, s. 27–31

KRATOCHVIL, Jiří

2009 „Ženy Milana Kunderu“, *Respekt* 20, č. 14, 29. 3., <http://www.salon.eu.sk/article.php?article=995-zeny-milana-kunderu-stlpcek> [přístup 31. 10. 2010]

KRISTEVA, Julia

2004 *Ĵazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přel. Josef Fulka (Praha: One Woman Press) [1974]

PACHMANOVÁ, Martina

2006 „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity“, in Petra Hanáková, Eva Kalivodová, Libuše Heczková (eds.): *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradox modernity* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 116–130

VOLKOVÁ, Bronislava

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

Violated archetype: women in Milan Kundera's novels

This text deals with the female characters in Milan Kundera's fiction and interprets them as one of the important tools for constructing the author's philosophical and poetic vision of the world. In Kundera's novels and stories, women are functions in the sense of the author's specific poetics, but at the same time they are also functions of the male characters. There is no lack of active, successful women, but they are rather androgynous creations, negating the female archetype. As a rule, the female nature of Milan Kundera's heroi-

nes is strongly problematic; some eternal female attributes, such as maternity, are also problematic and even shaped into their own antipode. On the whole, in the woman's integral figure in Kundera, we find revealed the relentless collision between the archetypical female semiosis and the impossibility of the realization of universal female traits in the socio-political reality of the modern world.

Keywords

Milan Kundera, feminism, gender, archetype, female characters, woman, motherhood

Její vlastní město

Protínání městského prostoru a vědomí v prózách Daniely Hodrové a Virginie Woolfové

– Elena Sokol –

Jako pedagožku, která se zaměřuje na moderní ruskou kulturu, mě již dlouho fascinuje fenomén města v literatuře, zejména Petrohradu tak, jak je vyobrazen v dílech Gogola, Dostojevského nebo Bělého. V poslední době se zajímám i o současné české spisovatelky, a tak jsem mezi své oblíbené městské autory mohla zařadit i Danielu Hodrovou. Čtenáři jejich beletristických děl i odborných esejí velmi dobře vědí, jak významnou roli hraje v jejím díle Praha. Když jsem vybírala téma pro tento kongres, narazila jsem na nedávnou, velmi vnitřnou studii od amerického vědce Roberta Altera jménem *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, tedy Imaginární města. Městská zkušenost a jazyk románu. Autor se v ní věnuje šesti evropským spisovatelům, Flaubertovi, Dickensovi, Bělému, Woolfové, Joycovi a Kafkovi (Alter 2005). Všimněte si, že ve výčtu je pouze jedna žena. V kapitole zabývající se románem *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové Alter o tomto díle slavné anglické modernistky píše několik věcí, jež mi připomněly Hodrové trilogii *Trýznivé město*, zejména román *Kukly*. Při čtení *Paní Dallowayové* jsem si Woolfovou s nadšením přidala na seznam městských autorů a rozhodla jsem se napsat stručnou komparativní

studii o protínání městského prostoru a vědomí v díle Daniely Hodrové a Virginie Woolfové. Oběma, průkopnicemi anglického modernismu i současné české postmoderní autorce, město nabízí „kontext pro zkoumání osobního, kulturního i literárního života žen“ (Squier 1983: 7).

Zprvu nás možná zarazí zjevné rozdíly v životních údělech těchto dvou spisovatelek, jakož i v historickém a kulturním kontextu jejich tvorby. Jejich díla od sebe dělí více než půl století. Woolfová (1882–1941) vydala *Paní Dallowayovou* v roce 1925, kdežto Hodrová, která se narodila několik let po smrti Woolfové, napsala *Kukly* na počátku osmdesátých let. Vydát je ovšem mohla až v roce 1991. Virginia Woolfová disponovala luxusem v podobě nakladatelství Hogarth Press, jež provozovala spolu s manželem Leonardem. Hodrová musela bohužel počkat až do pádu komunistického režimu, aby spatřila své dílo vytištěné. Milieu meziválečného Londýna – imperiálního, patriarchálního města – ostře kontrastuje s pražským prostředím románu *Kukly*, s „trýznivým městem“, jež ztělesňuje různé etapy neklidné české historie. Navzdory tomu město zobrazené v románu Virginie Woolfové poskytuje Clarisse Dallowayové možnost přežít. Praha Daniely Hodrové je pro postavy, zejména pro hlavní protagonistku Sofii Syslovou, prostorem k prožívání peripatetické povahy života – rodiny, přátelství, lásky, smrti, tragédie národní historie – v procesu hledání osobní identity.

V diskusi o literatuře a genderu přijdeme na jeden zjevný rozdíl mezi těmito autorkami, a to v jejich vztahu k feminismu. Woolfová se v roce 1910 jako mladá žena zapojila do boje za volební právo žen v Británii. Její dvě nejslavnější eseje, „Vlastní pokoj“ (1929) a „Tři guineje“ (1938), byly během druhé vlny feminismu na Západě kanonizovány jako zásadní feministické texty. V průběhu literární tvorby věnovala Woolfová mimořádnou pozornost tématu žen a jejich specifickému způsobu psaní. V protikladu k tomu Hodrová vyrůstala v komunistickém Československu, kde byla od druhé vlny feminismu zcela odříznuta. Stejně jako většina spisovatelek její generace se ani ona neztotožnila s feminismem, importovaným do střední a východní Evropy západními feministkami na počátku devadesátých let. Nicméně jako literární vědkyně a teoretička soustřeďující se na teorii románu tehdy již dlouho znala francouzskou feministickou literární teorii a *l'écriture féminine*. Později ve své studii o městě jako textu, v objemném svazku *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* (2006), Hodrová svému chápání textů dodala nový genderový rozměr. V eseji „Text-proud a text tkaný – ‚hérakleitos‘ a ‚arachne‘“ rozvíjí koncept jin a jang a předkládá promyšlenou studii mužských a ženských textů (což ale není totéž jako psaní žen a mužů). Již

v článku „Text města jako síť a pole“ využívá Hodrová tradičního obrazu tkadleny jako metafory pro autorku ženského textu:

Tkadlena tká nejen podle známých viditelných vzorů (tady působí vědomá intertextovost), ale i podle vzorů, které „nezná“ nebo spíše sotva tuší (tady se pohybuje na území nevědomé intertextovosti). Mluvím záměrně o tkadleně, neboť právě v „ženských textech je akt tkaní velmi významný a tyto texty navazují snadněji kontakt s nevědomím města než texty mužské“ (Hodrová 2004: 544). Hodrová nám tak ve skutečnosti pomáhá propojit si styl a skutečnou síť města v románech, jež zde dnes porovnávám.

Navzdory historicky a kulturně odlišnému kontextu, v němž Woolfová a Hodrová své romány napsaly, i krátké srovnávací čtení těchto textů odhalí shodné stylistické i tematické rysy. Nejenže jsou zápletky a postavy obou románů neoddělitelně propojeny s konkrétně zobrazeným městským prostředím, ale v obou textech je zásadní i autorské vědomí, které odráží složitou provázanost vnímání a paměti. V obou případech je lineární čas přerušován mísící se přítomností a minulostí, a někdy dokonce i budoucností. To, co píše Martin Hilský o stylu Virginie Woolfové, připomíná i psaní Daniely Hodrové:

A tento rytmus, rytmus lidského vědomí a podvědomí, pak určuje stavbu jejich vět a odstavců a celou kompozici jejich próz. Čas a prostor lidské mysli pro ni nejsou jenom zajímavým jevem zvnějšku nazíraným a komentovaným, ale určují samotnou tkáň jejich próz.

(Hilský 1995: 15)

Stejně tak fragmentární metoda kompozice s pozoruhodným využitím metaforické obraznosti není specifická pouze pro slavný modernistický styl Woolfové, srovnatelné techniky totiž najdeme i v bohatém postmoderním stylu Hodrové. Řečeno znovu slovy Hilského: „Vnější a vnitřní časoprostor jsou [...] spojeny asociativní technikou“ (ibid.: 25). Obě spisovatelky ve své snaze dát estetický řád tomu, co pro ně představuje složitý vztah jednotlivce, zejména ženy k současnému světu, kladou na čtenáře velké nároky. Hodrové text z konce 20. století je pochopitelně znatelně nahuštěnější než próza Woolfové z poloviny dvacátých let.

Mnoho anglických a amerických literárních vědců již několik desítek let věnuje mnoho energie a nespočet stránek studiu tvorby Virginie Woolfové v souvislosti s Londýnem. Zvláště vnímavé je dílo Susan M. Squierové, která téma analyzuje z genderové perspektivy. Squierová připomíná:

V uměleckém vývoji Virginie Woolfové sloužilo město jako prostředek pro zkoumání a spojování různých oblastí zkušenosti. Londýn měl pro Woolfovou celou řadu zvláštních osobních významů, které se vztahovaly k jejím vzpomínkám, od dětských procházek po Kensington Gardens po toulky městem v dospělosti. O osobním významu Londýna psala celý život, v esejích, dopisech i ve svém deníku [...] Dílo Virginie Woolfové odráží zásadní význam města pro její politickou analýzu, vývoj jejího umění a naděje do budoucnosti. Navzdory způsobu, jakým s městem zachází, zde nejde jen o mimésis: město, o němž psala, zejména v esejích a beletrii, bylo zformováno jak dětskými zážitky, tak dospělým záměrem. Woolfová vědomě i nevědomě čerpala z dětských setkání s městem, která jí pomáhala při uspořádání pozdějších zážitků i při psaní.
(Squier 1983: 7)

Nemůžeme se sice pro srovnání obrátit k deníkům nebo dopisům Daniely Hodrové, ale to, jak Squierová charakterizuje roli, již Londýn hrál v životě i díle Virginie Woolfové, až podivně připomíná úlohu Prahy u Daniely Hodrové.

Sama Hodrová v rozhovorech zdůrazňuje zvláštní význam města ve svých románech:

[...] člověka vnímám jako pars pro toto města, mezi městem a jeho obyvatelem není pro mne rozdíl – člověk si nese město v sobě, ve své duši, a naopak město si nese ve své „duši“ všechny své obyvatele – přítomné, ale i ty minulé (pohřbené na jeho hřbitovech) a snad i budoucí. [...] A to pak znamená, že všechny osobní příběhy se stávají součástí Příběhu města, jeho zvláštní paměti.
(Hodrová 1996: 4)

Všech jejích sedm románů je zasazeno konkrétně do Prahy, převážně do čtvrtí, kde autorka celý život žije – na rozhraní Vinohrad a Žižkova. U Woolfové i u Hodrové jsou vzpomínky z dětství zásadním prvkem:

Jestliže jsem se přiznala k tomu, že město a já jsme vlastně jedna bytost, pak je přirozené, že sestup do sebe, hledání vlastní identity, pro mne znamená sestup do města, hledání jeho identity. Právě tak pro mne splývá sestup do dětství se sestupem do minulosti města. [...] Můj osobní příběh a příběh města se prostupují a jsou do určité míry zástupné.
(Hodrová 1992b: 111)

Stejně jako Woolfová i mnoho současných spisovatelek se Hodrová snaží „spojit ‚malý osobní hlas‘ s kolektivní lidskou zkušeností“ (Waugh 1989:77). Obě autorky propojují soukromé (rodinu a domov) s veřejným, současnou kulturu města s jeho minulostí.

Věnujme se teď specifitější, byť stručně srovnávací analýze románů *Paní Dallowayová* a *Kukly*. Pokud by někdo román Woolfové neznal, příběh se odehrává během jediného dne v červnu roku 1923. Vše začíná, když Clarissa Dallowayová, žena ve středních letech, manželka politika a hostitelka společenských akcí, vyrazí koupit květiny na speciální večírek, který doma pořádá. Paralelně se odehrává příběh Septima Warrena Smithe, mladého veterána trpícího válečnou neurózou. Román sestává z dvanácti částí, oddělených od sebe pouze mezerami, nikoli názvy kapitol. Netřeba dodávat, že text není ani zdaleka jednoduchý a je vyprávěn z pohledu několika postav, jež někdy doplňuje hlas „objektivního“ vypravěče.

Čas v románu *Kukly* je poněkud nejasnější než v *Paní Dallowayové* a próza Daniely Hodrové postrádá i jasné lineární směřování textu, charakteristické pro Woolfovou. Román Daniely Hodrové s podtitulem *Živé obrazy* je strukturován do 125 velmi krátkých oddílů. Podle Vladimíra Macury tento text „nepodává nějaký snadno parafrázovatelný příběh“ (Macura 1991: 5). Velká část románu je vyprávěna zdánlivě v přítomném čase z pohledu Sofie Syslové a v podstatě sděluje nedávné i časově vzdálenější vzpomínky. Jedna z kritik popisuje tuto prózu jako „jakési lyrické bezčasí, text se svou povahou blíží básni v próze“ (Ryšavý 1993: 18). K podobným zjištěním došli i jiní, včetně Macury. Také *Paní Dallowayovou* přirozeně mnoho kritiků označovalo za báseň v próze. Robert Alter o ní hovoří jako o „poetické meditaci“ (Alter 2005: 120).

Jedním z jasně patrných shodných rysů obou románů je jejich geografická specifická. Postavy v *Paní Dallowayové* procházejí dobře známými ulicemi a parky ve čtvrtích centrálního Londýna – Westminsteru, Mayfairu, Bloomsbury a Regent's Parku. V nedávném americkém vydání románu najdeme dokonce i mapku s vysvětlivkami. Nejdůležitější je však vztah geografie města a vědomí postav. Clarissu Dallowayovou například vidíme ráno na cestě pro květiny na večerní slavnost. Právě prošla St. James's Parkem nedaleko svého westminsterského domu:

Vzpomínala, jak jednou hodila šilink do jezírka Serpentine. Ale každý přece vzpomíná; jí se ovšem zamlouvala přítomnost, tohle, tady, co má před očima; ta tlustá dáma v taxíku. Co na tom sejde, říkala si, zatímco kráčela

k Bond Street, že nevyhnutelně jednou sama skončí; všechno tohle půjde dál bez ní; vadí jí to? – nebo ji naopak utěšuje víra, že smrtí sice vše skončí, ale že tak nějak v ulicích Londýna, v proudu i běhu věcí, tuhle i tamhle přežívá ona sama, přežívá i Peter, žijí jeden v druhém, pevně věřila, že sama je třeba součástí stromů u nich doma; toho domu, i když byl už ošklivý a chátral; součástí lidí, s nimiž se nikdy nesetkala; prostírala se jako mlžný opar mezi lidmi, které znala nejlíp a kteří ji pozvedali na svých větvích, tak jak vídala stromy zvedat mlhu, ale rozprostíral se tak daleko, ten její život, ona sama. (Woolfová 2008: 9–10)

Od jednoduché konkrétní vzpomínky na to, jak v mládí hodila minci do jezírka v St. James's Parku, se její mysl obrací k závažnému přemítání o smrti. Následuje po něm „mystické splnutí s dějištěm“, v kterém se lidé i věci navzájem prolínají (Beker 1972: 376). Nemělo by nás překvapit, že jeden z postřehů Hodrové o *Paní Dallowayové*, jež najdeme v knize *Citlivé město*, se týká právě práce Woolfové s vědomím (Hodrová 2006: 377).

Také v románu Hodrové čtenář sleduje postavy, jak procházejí pražskými ulicemi. Sofie Syslová jde občas některou cestou hned několikrát, pouze s malými obměnami. Opakování s variacemi je technika, s níž se v obou románech setkáme velmi často. Zde je například pasáž z kapitoly „Obraz sedmdesátý prvý“, která člověka vždy nutí sáhnout po plánu Prahy:

Sofie Syslová vyjde z náměstí Komenského do Rokycanovy ulice. Z Rokycanovy ulice zahne do uličky Sabinovy, která vede na Havlíčkovu náměstí. Pak stoupá ulicí Lipanskou (na Maroldově panoramatickém obraze, před kterým dokázal pan Sysel jako dítě prostát celé hodiny, spí bojovníci hlubokým spánkem), přetne ulici Táboritskou a stoupá ulicí Bořivojovou. A pak jde Sofie Syslová ulicí Kubelíkovou a potom ulicí Čajkovského, odkud je to do Přemyslovské, kde bydlí Hynek Machovec, jen skok. Když Sofie Syslová prochází ulicí Čajkovského, podívá se vždycky nalevo, tam, kde stojí kostelík Povýšení svatého Kříže (neříkal Hynek Machovec, že z něj má být za pár let koncertní síň?).

(Hodrová 1991a: 277)

Z tohoto úryvku si uděláme určitou představu o prolínání přítomnosti s minulostí i osobního či rodinného příběhu s historií města v románu *Kukly*. Jak nám připomíná Martin Ryšavý, „román je [...] především exkurzí do vědomí hlavní hrdinky, neboť právě vědomí je díky

své povaze místem, kde se všechny proměny, návraty do minulosti i předjímání budoucího odehrávají“ (Ryšavý 1993: 19). Tato pasáž je sice poměrně realistická, ale na jiných místech je cesta Sofie Syslové otevřeně metaforickou katabází do nekonečných hlubin času v Praze.

Městský prostor v literatuře je pojímán šířeji než jen jako vnější síť ulic, parků a náměstí. Důležitou roli hraje i vnitřní prostor, jak přiznávají Hodrová i Alter. Například okna jsou velmi důležitým prvkem jak v *Paní Dallowayové*, tak v *Kuklách*. Vždyť Septimus spáchá sebevraždu právě skokem z okna bytu, v němž žije se svou italskou manželkou. V *Kuklách* rezonuje okno, které je místem sebevraždy Alice Davidovičové v nezapomenutelné počáteční scéně románu *Podobojí*, první části trilogie *Trýznivé město*. Stejně jako mnoho jiných motivů v jejích románech, i motiv sebevraždy se s variacemi opakuje v následujících textech, tedy i v románu *Kukly*. (V obou románech jsou také obrazy, kdy postavy hledí z okna, ale to už je jiná kapitola.)

Dalším obrazem, který oba romány sdílejí, je obraz šití a pletení. Sama Hodrová upozornila na význam tohoto motivu v *Paní Dallowayové*: „motiv šití, zašívání a pletení je v románu důležitý“ (Hodrová 2006: 377). Abstraktně vzato, tyto obrazy nemusí vypadat jako zjevně spojené s městem per se, ale jsou významnou tematizací v rámci ženského (jinového) textu. V románu Woolfové je Septimova manželka Rezia švadlenou, která se živí výrobou klobouků pro elegantní dámy. V komplexní centrální scéně v Regent's Parku tento motiv spojuje vědomí hned několika postav, když vidí plést postarší chůvu. Nejdůležitější z nich je Peter Walsh (Clarissin přítel z mládí) a Septimus. Clarissa zjistí, že její šaty potřebují opravit, než si je obleče na večírek. Při práci na šatech dojde k jejímu setkání s Peterem, který se do Londýna vrátil po dlouhém pobytu v Indii. V *Kuklách* se o Sofii Syslové opakovaně hovoří jako o „Švadlence z Říše loutek“, což je aluze na její práci v divadelní kostymárně. Její babička je několikrát vyobrazena, jak plete nebo háčkuje. V jedné scéně si Sofie oblékne šaty, které sama ušila. Takové obrazy jsou tematickou upomínkou na „tkanou“ povahu těchto ženských textů.

Konečně, v duchu modernismu i postmodernismu, se dostáváme k otevřenému závěru. Dnes jsem představila svůj počáteční pokus analyzovat to, co považuji za podstatné shody v prózách dvou evropských spisovatelek různých kultur a vzájemně relativně vzdálených generací. Přesto je vypodobnění městských prostorů Londýna a Prahy neoddělitelně spojeno s vyobrazením lidského vědomí v stále složitějším světě. Z velké části inspirovány vlastními procházkami po městě, Virginia

Woolfová v *Paní Dallowayové* i Daniela Hodrová v *Kuklách* vytvářejí spleť časových, prostorových i mezilidských vztahů. Stejně jako nás mohou navždy uchvátit města Londýn i Praha, můžeme znovu a znovu číst tyto ženské (jinové) texty a pokaždé v nich nalézt něco nového.

Prameny

HODROVÁ, Daniela

1991a *Kukly* (Praha: Práce)

1991b *Podobojí* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

1992 *Théta* (Praha: Československý spisovatel)

1999 *Trýznivé město* (Praha: Hynek)

Literatura

ALTER, Robert

2005 *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel* (New Haven/London: Yale University Press)

BEKER, Miroslav

1972 „London as a Principle of Structure in Mrs. Dalloway“, *Modern Fiction Studies*, č. 18, s. 375–385

HILSKÝ, Martin

1995 *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence* (Praha: Torst)

HODROVÁ, Daniela

1992b „Sestupování do nitra města“ [rozhovor s Danielou Hodrovou vedla Stanislava Přádná], *Prostor* 6, č. 22, s. 109–114

1996 „Příběhy v nás“ [rozhovor s Danielou Hodrovou vedli Naděžda Macurová a Lubor Kasal], *Tvář* 7, č. 6, s. 1, 4–5

2004 „Text města jako síť a pole“, *Česká literatura* 52, č. 4, s. 540–544

2006 *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* (Praha: Akropolis)

MACURA, Vladimír

1991 „Román Prahy“, *Tvář* 2, č. 32, s. 5

RYŠAVÝ, Martin

1993 „Zasvěcení do textu“, *Tvář* 4, č. 37–38, s. 18–19

SQUIER, Susan M.

1983 *Virginia Woolf and London. The Sexual Politics of the City* (Chapel Hill/London: University of North Carolina Press)

WAUGH, Patricia

1989 *Feminine Fictions. Revisiting the postmodern* (London: Routledge)

WOOLFOVÁ, Virginia

2008 *Paní Dallowayová*, přel. Kateřina Hilská (Praha: Odeon) [1925]

A City of her own: the intersection of urban space and consciousness in the novels of Daniela Hodrová and Virginia Woolf

This paper examines thematic and stylistic commonalities in the fiction of Daniela Hodrová (*Kukly*, 1991) and Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1925). If on the surface Woolf's setting of post-World War I London is remote from Hodrová's communist-era Prague, a close comparative reading of the texts reveals similarities in the authors' style and thematics. Not only are the characters and plots of these novels linked to an urban setting, but central to both is an authorial consciousness that reflects a complex intertwining of perception and memory; linear time is interrupted by an intermingling of past and present, and even the future. A fragmentary method of composition is prominent in each writer's experimental style. A comparison that spans decades as well as geographical and cultural boundaries offers insight into the development of gendered identity in the writing of modern and postmodern European women.

Keywords

Daniela Hodrová, Virginia Woolf, city text, women's writing, space and consciousness

Prózy Jakuby Katalpy

Úspěšné ničení rodové determinace

– Eva Kalivodová –

Následující reflexe vznikla z mého přesvědčení o jedinečnosti, kterou se v kontextu současné a ze současnosti čerpající české prózy vyznačují texty Jakuby Katalpy. Dvě nejmladší, románové prózy této autorky píšící pod pseudonymem¹ jsou originální v mnohočetně metaforických způsobech, jimiž vynívají jejich příběhy, a také v práci s ženskými i mužskými postavami a vzorci jejich vztahů, vytvářející český fiktivní svět s literárně dosud nepoznanou genderovou dynamikou.

První z těchto dvou próz, *Je hlína k snědku?*, vydaná v roce 2006, byla navržena na cenu Magnesia Litera 2007 za objev roku, konečné vítězství však neslavila.² Zatím druhý román, *Hořké moře*, vyšel v roce 2008 a byl navržen na Cenu Jiřího Ortena. Také ji ale nezískal. Katalpa je tedy docela dobře známa literárním institucím i (ambivalentně) publicistům.³ Její fikční světy ale mohou lekat. „Já“ hrdinek, které

1 Skutečné jméno autorky je Terezie Jandová, rok narození 1979.

2 Navržena byla spolu s *Kolem lámání* Mikuláše Bryana a *Slabostí pro každou jinou pláž* Davida Zábranského. Vítězným titulem byl román Zábranského.

3 Vzrušenou diskusi kritiků, která o próze *Je hlína k snědku?* probíhala v roce 2007, zčásti rekapituloval Vladimír Novotný (2007): „[...] jeden recenzent v próze našel tak odpudivé

v těchto světech žijí, se úzce váže k prožitku těla; prožitku, který je pro ně životně nutný, neostýchavě samozřejmý a aktivně vytvářený jako naplnění touhy. Jsou to bytosti nezvykle senzuační. V próze *Je hlína k snědku?* je sex (mimo jiné) násobeným obrazem životního hladu. Hrdinka ochutnává různé druhy mužů ne nepodobně jídlu. Vrhá se také do lásky k ženě. V *Hořkém moři* se pro hlavní protagonistky stávají tělesná a citová pouta k ženám existenciální potřebou, což neznamená, že by neprocházely silnými vztahy s muži. Ženy v Katalpínských prózách ale nepropadají genderově sexuálním traumatům, známým i z těch pozoruhodných próz vzniklých ne tak dávno, v nichž spisovatelky (v Čechách tehdy nově) nechaly své zdravě sebestředné hrdinky vnímat se i otevřeně tělesně a sexuálně, ale přitom je sledovaly, jak spějí po nezdravě bezvýhodných cestách do deprese, ztráty integrity, „šílenství“.

Jedna z těchto traumatizovaných próz, *Temná láska* (2000) Alexandry Berkové, vypovídá v drasticky fyzických obrazech o pádu ženy do smrtelné manželské konvence a úporné, kolabující snaze vyjít z manželské „boudy“ k životu bez „pout“, nalézt schopnost samostatně žít. Imaginární cedulka „konec cesty“, kterou hrdinka nachází v závěru svého obrazného putování, stojí ovšem uprostřed ničeho. Následující stříh odhaluje, že zpověď je terapií v psychiatrické léčebně. Nakonec se delirium hrdinky a/nebo její sarkasmus přelévá do představ partnerského štěstí podle *Cosmopolitanu* a televizních románů, a podtrhuje tak absurdnost mediálních rodových vzorců pro ženské sebevnímání. I v *Roku perel* (2000) Zuzany Brabcové, próze svého času označené za první český lesbický román, je vnitřní dialog hlavní protagonistky zčásti psychiatricky terapeutický. Láska k ženě je pro ni sice rozbřeskem života těla, ale současně i skokem do pekla vztahu, který sice není heterosexuální, ale reprodukuje bezmocnou závis-

pasáže, že se v pohoršení dovolával jako vrcholné mravní autority dokonce Alexandra Solženicyna a v souvislosti s tím lamentoval nad citovou prázdnotou současnosti (zčásti právě, jenomže Katalpa je v tom nevinně). A v literárním týdeníku Tvar posoudil autorčinu první prozaickou knížku akademický vědátor písičí pod pseudonymem Alois Burda nejen s nešťastným nepochopením pro reflexivní podtext díla (což je v jeho slohových výtvorech běžné), ale i mimořádně (mírně řečeno) nemotorně. To básničku a redaktorku Boženu Správcovou přivedlo k myšlence, že na obhajobu Jakuby Katalpy založí Feministický klub Tvaru, aby zabránila podobnému „kušnění“. Možná takový klub zanikne okamžik poté, co vznikne, Správcová ale v milé nadsázce postihla, v čem je práce Katalpy natolik vzrušující i rozčilující: „Tato kniha nějakým způsobem rozčíslá naši zdánlivě negenderově uhlácanou literární selanku... charakterem hrdinky, která je prostě pro leckterého chlapa totálně nepřijatelná. Je tak nesnesitelně nezávislá, tak moc si z chlapů nic nedělá, aniž je přestává milovat, nedá se chytit ani na hysterii, ani na ublíženost či cynismus [...]“.

lost toužící ženy na partnerovi, kterým je tentokrát partnerka. (Srovnej o obou prózách např. Heczková 2002.) Ani Lucii v *Roku perel*, ani Karolíně v *Temné lásce* není tělo přítelem – či přítelkyní. Obě se v těle nemají rády bez vztahu, který by jim ho v jejich sebevnímání zhodnotil.

V těchto románech⁴ jako by ožívala bláznivka z podkroví, prototypická Berta Masonová z klasického románu Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* (1847). Podle amerických teoretiček Gilbertové a Gubarové (1979) ztělesnila tato literární postava ženskou nepřízřusobivost, kterou dobře znaly mnohé spisovatelky 19. století, samy se „proviňující“ troufalou aktivitou svého psaní. „Šílenství“ či bezmocné zoufalství bláznivky už ale v těchto soudobých románech z pera českých spisovatelek není odsouváno do motivů, které sice kříží, ale nezmaří životní cestu hlavní hrdinky ke štěstí. Marnými vzpourami proti genderovým očekáváním i proti tomu, jak jimi společnost uzpůsobila jejich bytí, teď procházejí samy protagonistky. Dilema vůle k vlastní cestě a nemožnosti naplnit ji se stává hlavním tématem, prohrávaným bojem o povahu vlastní existence, který ženy svádějí se svým okolím a především se sebou.

Katalpiny hrdinky ovšem v péči psychiatrů či psychiatryň nekončí, což je úlevné. Rodové vzorce života ženy ani rodová očekávání se do jejich osudů nezapojují tak, že by determinovaly jejich myšlení a jednání. Jsou přítomné, často jako motivické extrapolace nebo hyperboly, ale vůle hrdinek se o ně nerozbíjí. Hrdinky jsou literárními kreacemi, k nimž čtení může přistupovat jako k fantazijním projekcím – života smyslu, touhy, vůle nenechat se zastavit. Témata, která v románech bývají zpracovávána do složek příběhu, tedy prostředí, lidé, s nimiž se protagonistky setkávají, události, kterými procházejí, jsou zde ve službách fantazie o neinhibované ženě. Představy ze své povahy lyrické jsou zpracovány epickými nástroji. Celá tato kombinace je konceptuální a často šokující.

Pochopitelným důsledkem je, že Katalpiny „příběhy“ nevytvářejí iluzi skutečnosti (i když jejich prvky mohou k takovému vnímání vábit); že pracují protimimeticky. Katalpa zároveň píše proti snadné čitelnosti osnovy příběhu (označované jako *plot*). Próza *Je hlína k snědku?* začíná (jak čtenář/ka zjistí posléze) víceméně samostatným předpříběhem zvláštní dívčí iniciace, který je vsazený do reálií počínajícího 20. století: Panenská dívka s omezeným předpubertálním rozhledem

4 K nim bychom mohli přiřadit i trýznivě přímočarou, bezvýhodně depresivní zповeď ženy žijící v českém „svobodném“, postkomunistickém věku v *Blues zmrazené kočky* Evy Hausarové (2005).

nechápe ani nemiluje maloměšťáckou každodennost své rodiny. Lze se dovítit, že tohoto druhu předpubertálního rozhledu se nikdy nezbaví, protože ji sledujeme jako velmi podivnou retrospektivní vypravěčku. Možná to souvisí a možná nesouvisí s tím, že je jako dítě zasažena bleskem sexuality. Její domácí učitel latiny jménem Abraham Animus si ji obsadí jako hrdinku do orálně sexuálního rituálu, při němž je vyvrcholení obou připraveno slastí při mužově konzumaci smetany s jahodami, které si servíruje na dívčina prsa a na její pohlaví. Po dívčině první menstruaci ale z jejího života rozladěně zmizí.

Tento předpříběh ženy, jejíž existence zůstane uvězněna ve vrcholném okamžiku ještě dětského erotického vzrušení, jakkoli hodnotitelného jako perverzní, se vyvine jako komiksově rychlá, nonsensová fraška – žena jakž takž snáší svůj dospělý manželský a mateřský život, přičemž upíná naději ke svému rakovinnému nádoru. Ten může „sníst“ její tělo, to znamená vrátit ho do podoby, která vzrušovala Anima i ji, a tak snad přivolat zpátky i smetanovo-jahodové erotické seance.

Ležela jsem na posteli, muž klečel vedle mě a já jsem mu řekla, aby našel Abrahama Animuse. Chtěla jsem mu ukázat, jak splasklá mám ňadra, jak úzké boky a nedotčené pohlaví; chtěla jsem, aby viděl, že jsem se stala zase holčičkou.

Zemřela jsem ještě před koncem války. Mrzelo mne, že muž Abrahama Animuse nepřivedl, myslím, že se ho nevydal ani hledat.

(Katalpa 2006: 12)

Souvislost tragicky fraškovitého předpříběhu, který líčí mrtvá vypravěčka, s hlavním „příběhem“ může být – jak se dá usoudit v průběhu čtení, nebo dokonce až po dočtení prózy – metaforicky emblematická. Hlavní události v novele *Je hlína k snědku?* se totiž odehrávají v jiné době, figuruje v nich jiná hrdinka (přestože má stejné jméno jako milenka Abrahama Animuse – Nina) a na počátku jejich líčení je tato, zde krácená pasáž z kapitoly „Wachs & CO“:

Od té doby, co jsem se vdala, nemůžu malovat. Ne, že by mi v tom muž bránil, že by mi říkal: Nemůžeš! Naopak, koupil mi nejdražší barvy (značky Winton a Talens) a množství kelímků, štětců, redisper a špachtlíček; japonskou tuš, plátno a ruční papír.

Ale nápady nepřicházejí. Ani jsem krabice s těmi věcmi neotevřela; [...]

Muž mi to nakoupil a už se neptal, jestli jsem něco namalovala. Jednou za čas mi přejede rukou po břicho a významně se na mě podívá a já pokrčím ra-

meny nebo zavrtím hlavou a na jeho pružné hladké tváři se neobjeví žádný výraz, ale je znát, že ho to mrzí; má byt, auto, práci, jenom manželku nemá samodruhou.

Bydlíme na Babě, v kolonii pěkných vilek, o které se zmiňují průvodci a kam si první ročníky architektury dělají exkurze. [...]

V kuchyni máme všechno naleštěné, z chirurgické oceli, rohy zakulacené. [...]

V prvním týdnu jsme se s mužem také pomilovali na mramorové kuchyňské desce a jedna z návštěv típla cigaretu o desku umělohmotného jídelního stolu. Nezanechalo to na něm stopy.

(Katalpa 2006: 12–15)

Ačkoliv tato pasáž – stejně jako množství dalších – obsahuje nejen realie současného pražského života, ale možná i soudobě povědomý model partnerského vztahu, není – stejně jako celek této prózy – epickým zpracováním životní zkušenosti, není její iluzí, reflexí ani kritikou. Že *Je hlína k snědku?* iluzi poznatelného světa bourá, bylo už řečeno. Tím jistě není v kontextu soudobé české prózy psané ženami nová – například dříve zmíněná Alexandra Berková postavila svou *Temnou lásku* z metaforických obrazů, které způsobují rozpad líčení a vlastně evokují nemožnost vyprávění ženského příběhu. Miroslav Petříček byl i touto prózou inspirován k charakterizaci *ženského psaní* čili *écriture féminine* jako performovaného pragmatického rozporu: ten „nemluví o tom, o čem se nedá mluvit, ale ukazuje, že je zde něco, o čem nelze mluvit“ (Petříček 2003: 14).⁵ Ovšem události Katalpiny prózy, které jsou jako odvíjející se příběh spojitě těžko a je třeba je spíš skládat jako mozaiku z útržků obrazů, zprostředkovávají líčení, které naznačuje, že je zde něco, o čem nově mluvit lze. Že je snad možné vlimit se do Literatury novým jazykem vyrůstajícím z probuzení (byť fantazijního) senzuačního, tělesného, sexuálního prožívání ženy.

Smetana s jahodami je chuť sexu, jehož úvodní extrémní epický obraz je mírou jeho šílené žádoucnosti – a jeho fatálního nebezpečí. Vášeň i nebezpečí ilustruje v předpříběhu dívka/žena, která je v ohnisku pozornosti a která je ráda, že příslib fyzicky založeného splynutí sní její tělo i její život. Naopak soudobá kuchyň, kde je vše z naleštěné

5 Připomenutý text M. Petříčka byl vyústěním jeho dialogického vystoupení s L. Heczkovou, nazvaného „Temné podoby lásky: k prózám A. Berkové a Z. Brabcové“, které bylo součástí cyklu o ženě a umění, pořádaného Společností F. X. Šaldy a Centrem genderových studií FF UK v roce 2001.

chirurgické oceli, která je připravená mixovat, vymačkávat šťávu, mrazit, rozmrazovat, sprchovat, balit – a zbavovat pachy – je pro „hlavnější“ hrdinku této prózy sterilní stejně jako sex v ní, přestože se podle obehraného klišé divokosti odehrává na stole. Je luxusně bezpečná a umrtvující.

Chuť, vůně i zápach věcí i živých tvorů, jejich dotek při zpracovávání a dotváření si vjemů světa jsou pro modus vivendi hrdinky hlavního „příběhu“ určující. I když – právě v souvislostech této smyslové intenzity – nemůže uniknout, že s vizuální konkretizací smyslově prožívaného světa je to poněkud jinak. Epicky čteno, hlavní hrdinka je vystudovaná výtvarnice, pro kterou ztvárňovat viděné i neviděné bylo dlouhou vědomým cílem. Tomuto motivu je možné rozumět jako nadstavbě její potřeby senzuálního prožívání. Když tuto potřebu hladově naplňuje – jak ukazuje retrospektivní ponor do jejích vzpomínek – přijde při brutálním útoku milence k drastickému úrazu. I ten, v rovině hledání „příběhových“ souvislostí, může souviset se ztrátou schopnosti výtvarně vidět a tvořit, kterou (výše v citátu) prozrazuje. Co toto nevidění ale znamená obrazně? Odmítnutí zrcadlit svět nebo i hledat to, co v něm není vidět? Spatřovat v něm modely k identifikaci nebo vytvářet nové? Znamená zřeknutí se toho, co je zrak učený vidět? Zřeknutí se možnosti nabízet jiným očím své vidění věcí? Možná by šlo ztrátu hrdinčiny schopnosti malovat vnímat snadněji jen jako dějově pravděpodobný důsledek šoků a otupělosti z jejích osobních vztahů, kdyby metaforickou platnost této vizuální inhibice neposiloval spřízněný – a dosti ústřední – motiv v *Hořkém moři*.

Tato próza má hlavní hrdinky tři; její tři oddíly jsou pojmenovány Marie, Aniela, Jakuba. Obsazení Jakuby do ústřední role obhájuje její úloha prostřednice setkání dvou dalších postav a zároveň její místo v milostném trojúhelníku všech tří žen. Jakuba je povoláním kadeřnice. Proti zvykové představě kadeřnice ale absurdně mluví klíčový rys, který je zároveň určující pro celou její osobnost – neschopnost pamtovat si tváře, způsobená ireálně realistickým, protože přesvědčivě popsaným, „úrazem“ v dětství (cvrček jí vnikl do vnitřního sluchového ústrojí, způsobil zkrat v mozku a nastartoval vzácnou nemoc). Je potom „odsouzená“ žít hmatem, zbývajícími smysly a senzuálně živěním citem. Kadeřnice, která pracuje podle toho, jak ženu a její vlasy hmatá, jak ji cítí, aniž by potřebovala vnímat souvislosti účesu s jejím obličejem, je ve světle soudobě žité zkušenosti oxymóron. Vizualizace krásy ženy je odmítnuta ne groteskním rozbitím (protože Jakuba směšná není), ale svrchovaným ignorováním stereotypní představy. Odbourá-

né zrakové vjemy Jakubiny či výtvarné nevidění hrdinky v próze *Je hlína k snědku?* jako by zesilovaly jejich sebesoustředěnost.

Ovšem i nekontroloující se, všedovolující si sexuální hlad nemalující malířky se vzpírá pouze přímočarému „příběhovému“ čtení, přestože na této rovině může být pohlcující, osvobodivě (jako snad pro připomenutou Boženu Správcovou) nebo znechucující (jako pro recenzenta Jakuba Grombíře v *Tvaru*, který se zde dovolával se Solženiciny autority v otázce morálnosti psaní, viz výše). Ani cestě Marie a Aniely, kterou je možné vystopovat z epických obrazů *Hořkého moře*, k lesbickému nalezení se nelze věřit jako vyvrcholení „příběhu“. Lesbické inklinace, touhy a spojení v této próze jsou vytvořenými situacemi na předělu žití a snění, v nichž dochází ke sdílení ženského prožívání, které je v heterosexuálních konstelacích nesdílitelné. Historicitu těchto situací, svázaná hlavně, ale nejenom s holokaustem, je sice v *Hořkém moři* mnohem silnějším „hráčem“ než v próze *Je hlína k snědku?*, ale nepředurčuje psychiku ani sexualitu ženských postav. Vytváří spíše okolnosti žensko-lidské existence in extremis, které naléhavě umocňují prožívání a jednání hrdinek. Marie se vysvobozuje z chlapadel vlastní rodiny a jejích tradic, které symbolizuje rodný dům (židovský, ovšem zatížený po generace se táhnoucí, provinilou i potměšile přežívající kolaborací členů ničené etnické skupiny s vládnoucí většinou). S domem se Marie musí zbavit i spojení s matkou, tedy nalézt v sobě ženu, která se (freudovsky) nestává svou matkou, ale dokáže se hledat sama. Na podobném principu je hyberbolizována Anielina životní samota – jak blízkostí smrti v jejích prožitcích od dětství, tak životem vedle otce a manžela, otcova žáka v psychoanalýze, který tak jako ona přežil holocaust. Její nejbližší muži se navzdory, anebo díky psychoanalýze, mocnému nástroji definujícímu ženství, nedokážou a vlastně nechtějí se ženou spojit. Manželská soulož v této epicky vybudované metafoře Anielina života není nikdy jiná než anální.

Způsoby ženské existence jsou v *Hořkém moři* osvětlovány za pomoci nespojitých útržků dějin, které se vepisují jako kulturní stopy do osudů hrdinek – žen žijících v různých momentech časové (historické) chronologie. Aniela, přivedená po druhé světové válce manželem k jeho profesi, se tak může i s ním ponořit do 19. století a pracovat v ženském blázinci, kde slovatný vědec a lékař Charcot studoval a fotodokumentoval „případy“ ženské hysterie. Tamní pacientka přezdívaná „Matka“ se pro ni stává nejsilnějším setkáním s bezmocnou, a proto zuřivou nekomunikovatelností potřeb ženské existence. Pro bláznivku z podkroví tenkrát začali hledat odbornou léčbu. Anielino erotické vstoupení

do „Matky“ je obrazným vyjádřením jediné chvilkově účinné ženské protiléčby. Právě proto, že lesbické vztahy žen v *Hořkém moři* jsou metaforou v reflexi existenciálních zkoušek žen (v různých jejich aspektech a variantách), není dobře číst zde silně rezonující lesbické téma jako posun, k němuž snad v autorčině nazírání na svět a sexualitu došlo po napsání prózy první. *Je hlína k snědku?* má totiž – žensky existenciálně – ústřední téma jiné, které se proto vlévá i do jiných sexuálních metafor.

Nepominutelné jsou tu především souvislosti chutí a vůní jídla, těla a sexu. Tak jako v *Hořkém moři* nelze spoléhat na historické události jako vodítka příběhů jednotlivých žen, nemá v této Katalpině próze příliš smysl hledat kauzální spojitosti mezi hrdinčinými milostnými vztahy. Nachází fatálního milence, výtvarníka Miša, s nímž prožívá sexuální požár i největší spřízněnost; miluje ale i starou eleganci vadnoucího těla svého profesora; miluje ženu, snad o to palčivěji, že umírá. S každým, koho miluje, se stejným potěšením něco jiného jí a pije. Výlety s milenkou (která pracuje jako servírka) začínají kávou ve Fantově kavárně na hlavním nádraží; sex s profesorem předchází čajový rituál; s fatálním „ty“⁶ jí podstatné věci, které mají říz a štávu. S jídlem roste žravost: vedle Miša se nebrání milovat Dušniaka, milence nalezeného na životním dně, respektive v podzemí – pracuje na stavbě metra a jí utopence s cibulí. Fyzické se s ním zažívá totálně a sex s ním nekonfliktně zintenzivňuje lásku k jedinému muži, který si zaslouží oslovení „ty“:

Když jsem se líbala s Dušniakem, byla to chuť, při které buňky žaludku volaly: Kurva, tohle přece známe! a vzpomínaly na dobu, kdy pes byl vlkem. A Mišo objížděl jazykem mé zuby, zuby jako studnu.

Šukali jsme jako psi, takže jsme pokaždé museli chvíli počkat, než jsem uvolnila sevření, aby se ze mě mohl vůbec dostat, Mišo nebo Dušniak, ale pak stačilo slovo a znovu jsme do sebe vklouzli a já už jsem neměla svoje játra, plíce a ledviny, ale jejich a oni zase moje.

(Katalpa 2006: 130)

Hrdinčin hlad se zdá být neukojitelný, nechce mít určený stravovací režim a chce si ochutnat, co se mu zachce. Na přeskáčku se vynořující zážitky vyhledávané tímto hladem jsou plody imaginace, která pracuje v epickém a smyslově konkrétním modu na principu daydrea-

6 *Je hlína k snědku?* ve svém hlavním „příběhu“ je na rozdíl od druhé Katalpiny prózy konzistentně nesena ich-formou jedné vypravěčky.

ming, tedy vysnívané, do extrémů vychutnávané ne-skutečnosti. Je to imaginace, která subjektivně vypráví o nezdržitelnosti ženského chtění. Skandální nymfomanskou amorálnost hrdičiny imaginativní nenasytynosti lze číst jako potřebu brutálně odvrhnout konvenční očekávání od ženských vztahů, ženské lásky a sexuality. Nina přitom taky brutálně narazí. Milovaný, zdánlivě všechápající „ty“, dvojník-výtvarník života Mišo její všežravost neunese a zaútočí na její nástroj. Rozdrtí jí čelisti, zpovyráží zuby, zaboří její rozmlácený obličej do země v lese, kde se dřív milovali. Zbaví ji možnosti vychutnávat si život. Moc, kterou disponuje archetypická vagina dentata, synekdocha ženství hroživě požírajícího falus (i logos), má být zlikvidována.⁷

Epická metafora prózy *Je hlína k snědku?* se ovšem tímto neuzavírá. Katalpina hrdinka trestu za své všedovolující si vztahy nepodlehne. Na rozdíl od hrdinky „předpříběhu“ této prózy se k ranám od blesku, který ji popálil, neupne. Je ochromená, trpí, musí se naučit žít s umělými zuby, ale dostane novou chuť k jídlu. Tedy k životu. Po pomalém probouzení se nespokojenosti těla v laskavém, nevzrušivém a nemluvném manželství; po manželském partnerství při konzumaci ušlechtilé šunky ve sterilní kuchyni se jednou opět vydá ochutnávat svět venku. V nezapomenutelně odporné i krásné závěrečné scéně přemůže své „mrtvé“, svá traumata včetně Miša opulentní hostinou a pak je prostě vyzvrací...

Prameny

BERKOVÁ, Alexandra

2000 *Temná láska* (Brno: Petrov)

BRABCOVÁ, Zuzana

2000 *Rok perel* (Praha: Garamond)

HAUSEROVÁ, Eva

2005 *Blues zmrazené kočky* (Praha: Andrej Šťastný)

KATALPA, Jakuba

2006 *Je hlína k snědku?* (Praha/Litomyšl: Paseka)

2008 *Hořké moře* (Praha/Litomyšl: Paseka)

7 Za pomoc při konkretizaci této metafory děkuji příspěvku Terezy Kynčlové do diskuse během Kongresu.

Literatura

GILBERT, Sandra – GUBAR, Susan

1979 *The Madwoman in the Attic* (New Haven/London: Yale University Press)

GROMBÍŘ, Jakub

2007 „Jakuba Katalpa: Je hlína k snědku?“, *Tvar* 18, č. 3, s. 2

HECZKOVÁ, Libuše

2002 „Hledání hlasu a těla“, in Annalisa Cosentino (ed.): *Cinque Letterature oggi. Russa, polacca, serba, ceca, unghrese* (Udine: Forum), s. 383–393

KALIVODOVÁ, Eva

2003 „Metafora ženy: idealizace či hyenizace?“, in Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.): *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000–2001* (Praha: FF UK), s. 26–42

NOVOTNÝ, Vladimír

2007 „Katalpa a Feministický klub“, *Reflex* 18, č. 7, 15. 2., <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-reflex-cz-reflex-cz-ostatni-autori/25150/katalpa-a-feministicky-klub.html> [přístup 31. 10. 2010]

PETŘÍČEK, Miroslav

2003 „Ženské psaní: pragmatický rozpor“, in Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.): *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000–2001* (Praha: FF UK), s. 12–15

How the fiction of Jakuba Katalpa has successfully demolished gender determination

Though Czech women's writing grows in volume, its critical perception does not seem to acquire greater gender sensitivity. However, the works of Jakuba Katalpa have managed to provoke discussions of gender iconoclasm that may occur in literature, and of the relationship of such literature to social life. This article focuses on Katalpa's lyrical novel *Je hlína k snědku?* (Is Earth Edible?, 2006) whose "story" may seem sensationally amoral if it is perceived as a picture of reality. On the other hand, if its eroticism and sensuality are understood metaphorically, as a hyperbole, the work offers a portrayal of immense vitality in a woman who is able to disregard gender expectations and who draws strength, passion and pleasure from her body and her senses. With her literary language and metaphorical grasp of women's lives, experience, unfulfilled

needs and longings, Katalpa creates works that again, but newly in the Czech context, invite consideration of *l'écriture féminine*. Her later novel *Hořké moře* (Bitter Sea, 2008) creates women's imaginary worlds of greater existential complexity, but also confirms the possibility of woman's freedom if this woman dares to struggle with gender constructs in life, and in literary creation.

Keywords

stereotype, liberation, *l'écriture féminine*, sensuality, corporeality, fiction

K problematike genderu v českej a slovenskej ponovembrovej próze

– Marta Součková –

Vzhľadom na fakt, že v ponovembrovej slovenskej a českej próze zaznieva množstvo ženských hlasov, ktoré nie je možné zachytiť na limitovanom priestore tohto príspevku, budem sa venovať parciálnym problémom spojeným predovšetkým s konkretizáciou ženského tela a sujetových vzťahov v textoch vybraných autoriek,¹ t. j. fikcionalizáciou skúsenosti, ktorá je vlastná predovšetkým ženskému subjektu.

Zatiaľ čo telesnosť a sexualita boli v prednovembrovej literatúre väčšinou tabuizované, v próze po roku 1989 tematizujú viaceré autorky motívy pôrodu, potratu, orgazmu, frigidity či menštruácie viac alebo menej otvorene. V prózach Uršuly Kovalykovej, Terezy Boučkovej, implicitnejšie v textoch Moniky Kompaníkovej a Petry Hůlovej sa, metaforicky povedané, ozyva smiech medúzy. Hélène Cixousová vo svojej známej eseji píše:

1 Pôjde predovšetkým o prózy slovenských autoriek, ktoré sú predmetom môjho dlhodobejšieho výskumu, texty českých autoriek sú prostriedkom na komparáciu aspektov ženského písania, bez striktnnejšej hodnotovej diferenciacie.

Žena se musí napsat, pretože práve ona ztĚlesňuje invenciu nového, rebelantského spôsobu psaní, ktorý jí v okamžiku jejího osvobození umožní realizovat nezbytné průlomy a transformace v jejíich dějinách, [...] Piš sebe samu: tvé tělo musí promluvit. Jen tak vytrysknou nekonečné zdroje nevědomí. [...] Psaní, čin, jehož prostřednictvím se nejen „vytvoří“ odcenzurovaný vztah ženy k vlastní sexualitě, k jejímu ženskému bytí a který jí zprostředkuje přístup k vlastní síle; vrátí ženě její majetek, její rozkoše, její orgány, její nezměrná tělesná teritoria, která drželi zapečetěná; vytrhne ji z té přemožšíšované struktury, v níž jí bylo vždycky vymezeno jen místo pro hříšnice (ona byla vinna vždy a vším): tím, že touží po rozkoších i tím, že po nich netouží; tím, že je frigidní i tím, že je moc „nadržaná“; obojím současně; tím, že je moc mateřská i tím, že není matkou v dostatečné míře; tím, že má děti i tím, že je nemá; tím, že je kojí i tím, že nekojí.

(Cixous 1995: 14)

V naznačenom zmysle do ponovembrovej literatúry prenikajú motívy necenzurovanej sexuality, ale tiež demýtizovaného materstva či partnerstva. Kovalyková v poviedke „Šelma“ (zo zbierky *Travesty šou*, 2004) vytvára postavu Pauly, ktorá „ani nie je žena, je to koncentrácia sexu, takže je úplne jedno, aké máte pohlavie, zbalila by aj bezpohlavnú muchu“ (Kovalyk 2004b: 10). Paula je v poviedke prezentovaná nielen ako žena s „odcenzurovaným vzťahom k vlastnej sexualite“, ale rozprávačke v poviedke Kovalykovej je sympatická, nevystupuje v role „hriešnice“. Poviedka zaujme čitateľa vo viacerých rovinách: prvoplánovo témou Paulinej hyperbolizovaného libida, za ktorým sa v druhom pláne rozkrýva problém nevydareného manželstva protagonistky. Paula plní v poviedke funkciu potenciálnej zvodkyne mladého stopára, čím dochádza jednak k narušeniu predstavy o iniciátorovi erotického dobrodružstva, ktorým býva zvyčajne muž, jednak k sklamanému očakávaniu čitateľa vyplývajúceho z neuskutočneného flirtu. Neznámy stopár totiž odmieta Paulinu aktivitu, ktorú nechápe ani jej manžel: „Keď chceš sústať, si nymfomanka, keď nechceš, si frigidná, len tú prekliatu zlatú strednú cestu, ktorú omieľa môj manžel, sa mi nikdy nepodarilo nájsť“ (ibid.: 13). Čitateľa zarazí vulgárna priamočiarosť Paulinej výpovede: „Rebelantský spôsob písania“ je viditeľný, Paula rozpráva ako kočiš, čo sa nezhoduje s prezentovaním ženskej postavy, na ktoré sme boli v literatúre zvyknutí. Narátorka tiež otvorene opisuje intímne časti ženského tela: „Koža na stehnách sa leskne v posledných lúčoch zapadajúceho slnka a kučery na jej vagíne pripomínajú zlepenú srst' uškátcov“ (ibid.: 17).

Debut Terezy Boučkovéj *Indiánský běh* (1991) sa začína narodením protagonistky, ktorej sa nechcelo „z teploučkého bříška“ (Boučková 2007: 7), motív pôrodu sa opakuje i v jej ďalšom texte *Křepelice* (1993). Intímna skúsenosť ženy je zaznamenaná vecne a s ironickou distanciou vlastnou tejto autorke: „Byly jednou jedny zelené dlaždičky. Byla vyhrnutá košile. Byl mokrý hadřík na čele, zhluboka se nadechni, zadrž dech, uchop se rukama pod koleny, přitáhni si je k hrudníku, dej bradu na prsa a tlač ze všech sil, Hano, ze všech sil! [...] Byla jednou jedna Hana. Z té Hany Jan“ (ibid.: 99).² Úryvok pripomína rozprávku, ktorá končí narodením Jana, no pôrod tu nie je opísaný ako najväčší či najkrajší zážitok ženy, naopak, je stvárnený s priam medicínskou presnosťou až drsnosťou, zároveň je však v texte citelný istý rytmus (opakovanie slov „byť“ a „jednou“, využitie exklamatíva, enumerácia činností atď.). Odlišné prezentovanie pôrodu súvisí s demýtizáciou materstva, s „prehováraním“ ženského tela a môže vyvolať otázku o tzv. estetike utrpenia:

Vyskytly se pokusy vytvořit výhradně ženskou estetiku založenou na intimních, výlučně ženských zkušenostech a biologických pochodech, jako jsou například porod, kojení, menstruace, znásilnění a sexuální násilí. Problém spočívá v tom, že ženská estetika je pak zobrazována jako estetika utrpení. [...] Příliš je pak také kladen důraz na obsah proti otázkám stylu a formy. (Morrisová 2000: 99–100)

Takéto úvahy by potvrdilo modelovanie motívov potratu, interrupcie, menštruácie či znásilnenia, a to aj v polemickom dialógu s textami mužských autorov. Dané motívy nie sú v dielach ženských prozaičiek stvárnené ako dôsledok sociálnych vzťahov ako napríklad v socialistickom realizme, ale súvisia s tematizáciou výostne ženskej skúsenosti. V próze Terezy Boučkovéj *Indiánský běh* je potrat pre protagonistku traumou,³ ktorá ju natrvalo poznačí – hrdinka a zároveň priama

2 Ironické stvárnenie pôrodu objavujeme aj v poviedke Zuzany Mojžišovej „To je vaše?“ z debutu *Afrodithé* (1997): „Pripli ma na kontrakciomer. Z času na čas ticho zapípal a zavrel. Všetci odišli. Snáď prídu v pravý čas. Prišli ma odopnúť. Treba chodiť. Hore-dole po sále. Po hodine som mala dojem, že tam ako vlastné poznám každú popukanú kachličku. [...] Vychádzalo to zo šušky. Bolest'. Ako remeň. Dala sa vydržať. Nedala sa pustiť. Ako na ceste s obrovskými hrboľmi. Kontrakciomer kreslil orgastické krivky. Pekelná švanda. Ale raz sa to skončí. Určite“ (Mojžišová 1997: 63).

3 Aj o tejto negatívnej skúsenosti hrdinky, ktorá na rozdiel od iných spolupacientiek túži po dieťati, píše T. Boučková bez sentimentu, odpatetizovane, ba sarkasticky: „Voziky s ženami. Nemohou se dočkat, už aby to bylo. Lékaři pracují jako u běžícího pásu. Několik

narátorka si namýšľa, že je tehotná, robí všetko pre to, aby mala potomka, až si napokon adoptuje dieťa. Produktívne je tu prepojenie motívu hľadania vody v studni a neplodnosti hrdinky, rovnako márne ako objavovanie prameňa je i úsilie protagonistky otehotnieť. Telesnosť v inej podobe modeluje vo svojich poviedkach Monika Kompaníková, ktorá píše o biologických procesoch prirodzene, že si ich tematickú inovatívnosť ani neuvedomíme. Protagonistka poviedky „Hladina ustálená“ (z debutu *Miesto pre samotu*, 2003) Ema je fyzicky vyspelejšia ako jej rovesníčky, jej matka, naopak, sexuálne dozrieva neskoro. Pre Kompaníkovej postavy je dôležitý dotyk a sexualita, Ema napríklad intenzívne precituje telesné dospievanie: „Keď jej napučali prsia, prikľadala k mriežkam [v bazéne; pozn. M. S.] tie, lebo na nich je pokožka jemná, pečiatka vybledne oveľa neskôr a chalani ich chcú ofukovať, čo nie je nepríjemné. [...] Jej nočnou morou bola menštruácia, pri ktorej videla nadarmo odtekať toľko vlastnej drahocennej krvi“ (Kompaníková 2003: 29). V Kompaníkovej textoch čitateľa neprekvapí ani nahota postáv, motivovaná ich prebúdzajúcou sa sexualitou a vyjadrujúca dôvernú dvoch ľudí. Takým je vyzliekanie sa Heleny a Dávida v úzkom priestore starého auta v novele *Biele miesta* (2006), čiastočne tiež terapeutické milovanie dievčiny a jej priateľa v poviedke „Vlčia tma“ z debutu. Nahota, podobne ako nezvyčajný, pozošivaný či roztrhaný odev postáv, súvisí s detabuizáciou tela, no tiež s izoláciou Kompaníkovej zvláštnych, samotárskych postáv. Obdobne prirodzene ako Kompaníková tematizuje telesnosť a intimitu Petra Hůlová v debute *Paměť mojí babičce* (2002), pričom akceptovanie pohlavného aktu je tu podmienené témou: odlišnými podmienkami v Mongolsku (pars pro toto silnou patriarchálnou tradíciou), magickou spätosťou človeka s prírodou a motívom prostitúcie. Vzťah muža a ženy, a to aj incestný, stvárnjuje Hůlová ako subordináčny, no jej hrdinky (akokoľvek vidíme medzi nimi generačné rozdiely) prijímajú svoje pozície pomerne pasívne. Na druhej strane, prirovnanie prvého pohlavného styku protagonistky k zarezaniu ovce naznačuje nielen spojenie personálneho a prírodného bytia, ale tiež necitlivosť až brutalitu aktu – čitateľ vie, že sa stalo veľa:

Myslela jsem, že poprvý to strašlivě bolí. Říkala to Dulma, holka, co měla na internátu postel vedle mě a o těhle věcech dost věděla, ale nic to nebylo. Na

desítek rodu *Homo sapiens* skončí to dopoledne svůj život v kýblu pod stolem. Ženy si chvíličku pospí a ještě téhož dne si napudrují nos a jdou domů nebo do kina, nestojí to ani za řeč. [...] Mohli by nám do kolínek zamíchat ta embrya, aby se vysoce humánní bezplatný zákrok rentoval“ (Boučková 2007: 48).

kalhotkách jsem měla mrňavou krvavou skvrnu, jako když se tátovi úplně nepovede zaříznout ovci, a v guanzu jsem chvílema cejtila, že si musím sednout nebo se poškrábat, takový to bylo divný řezání mezi nohama. Jinak nic. (Hůlová 2009: 48–49)

Iným spôsobom tematizuje telesnosť Jana Juráňová, ktorá vo viacerých textoch poukazuje na zväzovanie ženy do pomyselných sietí konvencií.⁴ Na ilustráciách z *Kroniky kobiet* v próze s dievčenskou hrdinkou *Iba baba* (1999) je oblečenie i obuv prezentované ako ťaživé, sťahujúce, stiesňujúce, obmedzujúce, podobne ako v texte: „A čo ten šlachtic s tými deťmi potom robil, keď mu ich porodila? [...] Potom mu ich vychovala, ak neumrela pri nejakom ďalšom pôrode, to sa vraj často stávalo, lebo tie princezné boli vtedy celé postláčané v korzetoch a pásoch cudnosti, no hrôza“ (Juráňová 1999: 18). Predmetom kritiky sú tu dievčatá, ktoré sa podriaďujú „mýtu krásy“, t. j. nosia vysoké podpätky, maľujú sa, lakujú si nechty a sú vychudnuté. Sojka, protagonistka *Iba baby* sa od nich dištancuje: Chce nosiť tenisky, napcháva sa koláčmi, nemaľuje sa, neholí si nohy a je strapatá. Prostredníctvom nej vytvára autorka typ nekonvenčnej hrdinky, demýtizuje zaužívaný obraz dievčaťa v slovenskej literatúre pre deti a mládež.

Uvažovanie o arachnologickej koncepcii textu nepriamo podmieňuje aj ilustrácia na obálke prózy Jany Juráňovej *Utrpenie starého kocúra* s podtitulom *Mor(t)alítka* (2000). Vidíme na nej dámu odetú v čiernom, v šatách evokujúcich minulé storočie, zajatú v symbolicky červenej pavučine, v sieti. Spútanosť ženy na ilustrácii je pozorovateľná vo viacerých rovinách: Čierno-červeno-biela farebnosť vyvoláva negatívne sémantické asociácie prijímateľa, žena je na vozíčku (okrem siete jej v pohybe bráni telesný handicap) a stiesnenosť ženy naznačuje tiež jej nepohodlné, hocako elegantné oblečenie. Zuzana, protagonistka prózy *Utrpenie starého kocúra*, je spútaná vlastným telom ochrnutým od pása nadol, čo možno interpretovať metaforicky. Akt znásilnenia protagonistky sa jej telesným handicapom spochybňuje a zľahčuje; fyzická necitlivosť hrdinky je pre vyšetrovateľov zločinu či iných

4 V druhej knihe J. Juráňovej *Siete* (1996) možno pozorovať čiastočnú nadväznosť textu na tzv. arachnologickú koncepciu, ovplyvnenú i Barthesovou hypológiou (bližšie Borkowska 1997). Protagonistka novely „Do siete odetá“ Šeba sa usiluje vymaniť zo siete konvencií (motív predpokladaného vydaja dievčat či nemožnosti vystupovať v role poradkyne kráľa), hoci sémantika siete je viazaná tiež na rozprávkovú predlohu o múdrej rybárovej dcére. Aj v tvorbe Jany Bodnárovej sú prezentované motívy ženského tela a incipit prózy „Popříběhy“ z knihy *Insomnia* (2005) – „Š/žijem z maličkostí“ – naznačuje (arachnologickú) prepojenosť medzi elementárnou ženskou činnosťou a písaním.

ľudí smerodajná. Zuzana sa rozhodne vziať spravodlivosť do vlastných rúk – nepomstí sa však páchatelovi ani redaktorovi, ktorý uverejnil text o jej necitní aktu, ale spisovateľovi, ktorý si vybral čiernokronikovou správu ako námet na poviedku (alúzia na text Pavla Vilikovského „Eskalácia citu I“ z knihy *Eskalácia citu*, 1989).⁵ Prostredníctvom motívu poviedky napísanej mužom sa v Juráňovej novele zdôrazňuje rozdiel medzi ženským a mužským písaním, pričom autori nemôžu podľa hlavnej postavy presvedčivo zachytiť pocity ženy:

Keď sa jej stala tá vec v parku, znovu si prečítala poviedku autora, ktorý bol v pavilóne na besede. Potom si prečítala ďalšie jeho poviedky a potom ešte poviedky ďalších autorov. Mnohí boli posadnutí znásilňovaním. Tou – podľa nich – prirodzenou samčou silou. V ich poviedkach to bola oslava samčej potencie, pri ktorej si podľa ich predstavivosti užila vždy aj obeť. Autori týchto poviedok Zuzanu nezaujímal. Po čase prestala s čítaním ich výtvorov, pretože nebolo možné ani únosné v tom pokračovať. (Juráňová 2000: 63–64)

Juráňová sa vyjadrila podobne: „Prečo by som sa mala identifikovať so ženskými postavami napísanými mužmi a cítiť sa pri tom ako v oslej koži, keď mám toľko iných skvelých možností? Okrem toho, ne baví ma čítať o skúsenosti človeka všeobecne, ktorú popisuje muž, tak veľmi určený svojím penisom“ (Juráňová 1999: 52). Uvedené tvrdenie autorky možno vnímať na pozadí gynokritiky, v ktorej je text figúrou tela (bližšie Borkowska 1997: 104).

S konkretizáciou ženskej skúsenosti súvisia sujetové vzťahy medzi mužom a ženou, ženou a ženou či matkou a deťmi. Pre ponovembrovú prózu je príznačná ich deidealizácia až anestezizácia: Postavy si často neuvedomujú, ako veľmi ubližujú ľuďom okolo seba, nie sú schopné komunikovať, frekventované sú motívy neúplnej rodiny, rozvodu či odchodu. Vzhľadom na tému genderu možno v ponovembrovej próze sledovať najmä stvárnenie intímneho aktu. Objavujeme tu preexponovanú sexualitu postáv podobne ako ich frigiditu. Pohlavný akt sa de-tabuizuje, a to i v zmysle nemožnosti dosiahnutia orgazmu, tematizuje sa odpor ženy voči milovaniu s mužom aj telesné násilie. Alexandra Berková v novele *Temná láska* (2000) hyperbolizuje dominanciu muža,

5 Aj na materiáli ďalších textov J. Juráňovej, no tiež U. Kovalyk, I. Ruttkayovej či I. Hrubaničovej by sa dalo uvažovať o „prepísovaní“ mužských textov (bližšie napríklad Součková 2006, 2007).

ktorý svoju partnerku týra fyzicky i psychicky, ak jej odopiera čo i len náznak nehy: „Probudilo mě šmátrání pod dekou: přiklekl a pokouší se mě oplodnit. S funěním se snaží vecpat do mě své ochablé plodidlo, heká, kňučí a vzteká se – pak do mě kopl a odešel“ (Berková 2000: 9). Výber slovíe a iných slovných druhov manifestuje odcudzené, až brutálne necitlivé relácie medzi mužom a ženou, ktorá sa však natoľko bojí zostať sama, že i v takomto vzťahu zostáva „dobrovoľne“ – v závere textu síce odchádza, ale nič dobré ju nečaká. Protagonistky próz Kovalykovej sú buď pasívnymi účastníkami pohlavného aktu, alebo ho precitujú ako ničivý.⁶ Osobne nepoznám v slovenskej próze desivejší obraz telesného aktu ako v poviedke Uršuly Kovalykovej „Samovražda“:

Sedíme na posteli a ty ma bozkávaš. Mám pocit, akoby si mi chcel vyhrýzť z tela všetky znamienka. Nemám chuť sa milovať, ale ty ma chytáš za krk a rukou, ktorá nestrpí odpor, si rozopneš nohavice. Ale áno, povieš, a ja cítim, ako do mňa vrážaš tvrdý, horúci penis. Ležím. Ako bábka. A tvoje boky pumpujú do mojich bokov pohybom, ktorý som videla na otcových pornokazetách. Nevnímaš ma. Snažím sa ti hľadiť do očí. V tejto hre hrám iba vedľajšiu rolu. Tvoj pot ma štípe na stehnách, penis ma krája ako narodeninovú tortu. Niekde v hlave počujem matkin hlas. Musíš dobre vyzerat! Vravíš: krič, ale ja nedokážem zo seba vydať ani najmenší zvuk. (Kovalyk 2004b: 49)

O vzdialenosti medzi postavami svedčí opäť nielen výber slov, ale tiež motív nevnímania a zbytočného úsilia postavy dívať sa partnerovi do očí. Takéto obrazy súvisia so stratifikáciou sveta na, zjednodušene povedané, agresorov a ich obete, ktorá sa objavuje najmä vo feministickej lektúre.⁷

V ponovembrovej próze je málokedy prezentovaný harmonický, rovnocenný vzťah muža a ženy: Výnimkou je napríklad láska Tomáša a Ráchel v románe Hany Andronikovej *Žvuk slunečních hodin* (2001), ktorú však autorka miestami patetizuje a melodramatizuje: „Jak od ní dokáže odejít? Vstal a obešel stůl. Tvář v paprscích světla ve zlatě,

6 Ak aj protagonistka románu U. Kovalyk *Žena zo sekáča* (2008) zažije skvelé milovanie, na konci textu sa dozvedá, že noc strávila s vlastným, dlho hľadaným bratom.

7 Na diferencie medzi feministickým, ženským a feminínnym písaním poukazuje napríklad Elaine Showalterová (bližšie Oates-Indruchová 1995). V českej próze sú feministické texty možno menej ilustratívne, „bojovné“ ako slovenské, avšak zároveň viac tendujú k rekreatívnej lektúre (mám na mysli najmä pokusy Evy Hauserovej a Caroly Biedermanovej prepojiť sci-fi s feminizmom).

bušení ve spáncích. Vkleče se ponořil do záhybů žlutooranžových šatů a strhl ji k sobě. Vzpínal k ní ruce jako při horoucí modlitbě, zoufale a prosebně. Modlitba beze slov. Uváznutí. Kůže a temně rudý mech koberce lemovaný havraními vlasy“ (Andronikova 2008: 16). Navyše, autorka primárne netematizuje ženskú skúsenosť, ale konkretizuje vojnu a holokaust z rôznych pohľadov.

Pri zobrazení vzťahov medzi matkou a dcérou možno v ponovembrovej próze pozorovať jednak demýtizáciu materskej roly, jednak jej idealizáciu v zmysle spojenectva medzi matkou a dcérou. Ženská postava už často nechce byť „iba“ matkou, túži sa realizovať v práci, chce, aby ju muž akceptoval vo viacerých rolách. Kovalyková v poviedke „Selma“ spája ženskú sexualitu s motívom materského mlieka, pričom ako podstatná sa tu javí negatívna skúsenosť s mužovou neschopnosťou prijať ženu ako milenkú i matku: „Alebo keď som dojčila malú,“ ozve sa znova, „mala som veľa mlieka a pri orgazme mi striekalo z prsníkov na všetky svetové strany. Vieš, čo urobil?“ (Kovalyk 2004b: 15). Uršula Kovalyková integruje v postave Pauly nadmerné libido i materstvo, pričom zaujíma kritický postoj k prezentovanému „patriarchálnemu“ modelu matky, v intenciách feministickej teórie: „V súčasné patriarchálne kultúre je ‚mateřství‘ ponechán pouze zúžený smysl. Je mu upírán jakýkoli sociální a ekonomický status a jeho smysl je kromě toho přísně oddělován od okamžiku plodení – od jakékoli sexuality“ (Morrisová 2000: 144). Naturalistickosť, drsnosť scény milovania zosilňuje naliehavosť Paulinej výpovede, no zároveň z nej priamočiaro vyplývajú zámery autorky: Upozorniť čitateľa na netoleranciu muža a ponúknuť riešenie v podobe chápujúceho spoločenstva iných žien. Motívy materstva a sexualitý prelína Kovalyková novátorským, nie však presvedčivým spôsobom aj v poviedke „Tri ženy“ zo zbierky *Travesty šou*, v ktorej sedia tri dcéry pri posteli umierajúcej matky a, čakajúc na smrť, čiastočne rekaptulujú jej život. Šokujúco a nefunkčne zapôsobí v atmosfére nemocničnej izby otázka jednej zo žien týkajúca sa sexualitý matky a nasledujúce uvažovanie dcér o danej téme pri matkinej smrteľnej posteli:

Myslíte, že zažila niekedy orgazmus? nadvihla oči žena s okuliarmi. Pochybujem, ozvala sa najmenšia, náš otec na ňu zvysoka kašlal, prišiel z týždňovky domov, prichystal ju na mlieko, ako vravievala, a odišiel zasa do roboty. Znepokojené, že ich mami asi nezažila orgazmus, si sadli vedľa nej na posteľ. Dávali sa jej do tváre. Blondína nehlučne upravila prikrývku. Myslíte, že niekedy onanovala? nedala pokoj najmenšia. A kedy, prosím ťa, veď v kuse

robila, bola rada, keď sa mohla poriadne vyspať, povedala trocha zlostne žena s okuliarmi. (Kovalyk 2004b: 132)

Motív smrti je v poviedke prirovnaný k pôrodu, čím sa zdôrazňuje súvislosť medzi narodením a umieraním, začiatkom a koncom ľudského života (paralela stará žena – bábätko). V danom smere možno citovať slová feministickej teoretičky Elizabeth Bronfenovej z reflexie o ženskom mŕtvom tele v literatúre:

Reťazec žena–smrť–lono–hrob sa redukuje na ambivalentnosť, v ktorej matkin dar zrodenia je zároveň i darom smrti, objatie milujúcich ľudí značí aj stratu a zánik vlastného ja. [...] Postava matky (lono) nie je len totožná so smrťou v zmysle návratu do stavu nebytia (hrob), ale je to skôr funkcia matky i milenky ako alegória stavu ľudskej smrti, ako fixný obraz ľudského osudu. (Bronfen 1995: 16)

O ženskom písaní svedčí tiež motív vajička vo fiktívnej autobiografii Jany Bodnárovej *Takmer neviditeľná* (2008), predstavujúci zrod i zánik tela, život aj smrť: „Prastará mama sa každú minútu mení na krehký rad živočíchov pred existencie človeka. Napokon sa zavinie do vajička s tenučkou škrupinou“ (Bodnárová 2008: 27). Vzťah medzi matkou a dcérou v tvorbe Jany Bodnárovej, Moniky Kompaníkovej, Inge Hrubaničovej, Petry Soukupovej a Alexandry Berkovej je komplikovaný, a to aj vzhľadom na ich úsilie oslobodiť sa „od matkinej postavy, rozdvojenej na ‚matku‘ a ‚ženu‘, či vyrovnávať sa – povedané so Simone de Beauvoirovou – s bytosťou ‚tej druhej‘“ (Farkašová 2003: 80). Emócie protagonistiek oscilujú medzi láskou a nenávisťou k matke, postavy sa cítia deťmi, no zároveň sa samy stávajú matkami:

Zase udělá tu špatnou ze mě. Nevěnuju se dost svým dětem. Ne jako ona, která s náma seděla každý odpoledne u stolu, a když sme měly všechny úkoly udělaný, tak si vymejšlela podobný, abychom měly co dělat a nemarnily čas čtením nebo čímkoliv zábavným. Ale třeba sem ta špatná. [...] Taková malá osůbka, proč se jí pořád bojím, přemýšlí matka, už sem velká, už na mě nemůže. (Soukupová 2009: 218–219)⁸

8 Aj Inge Hrubaničová v debute *Láska ide cez žalúdok* (2007) tematizuje sujetové vzťahy medzi matkou a dcérou podobným spôsobom, no občas sa pohybuje na krehkej hranici melodrámy: „A plakala, a plakala, a nevedela ešte, koľko dievčatá musia plakať, kým vyrastú, stvrdnú, skamenjú, a kým sa naučia kriviť ústa práve tým spôsobom, aby sa ich každý bál“ (Hrubaničová 2007: 58).

Podobne necitlivá je matka v novele Alexandry Berkovej, pričom jej anestetickosť podčiarkuje motív gravidity: „Môj roční bratr stojí v postýlce s nudlema u nosu a křičí, matka s velikým břichem válí těsto na stole a já chodím kolem, pětiletá, a bubnuju ze všech sil na plechový bubínek – aby si mě všimli – aby mě slyšeli, aby nás někdo zachránil“ (Berková 2000: 21). Protagonistka, ktorá sama vychováva „larvu“, čiastočne v role matky zlyháva, no z textu zaznieva predovšetkým obviňujúci tón voči patriarchálnej výchove nútiacej ženu podriaďovať sa mužovi. Aj v novele M. Kompaníkovej *Biele miesta* je modelovaný ambivalentný vzťah Terezy k čudáckej, až patologickej matke a zároveň inovovaný motív spojenectva matky a dcéry, ktorý objavujeme v textoch Kovalykovej.⁹ Súrodenci v Kompaníkovej novele totiž tušia pravdu o zabití otca matkou, no obaja sa rozhodnú mlčať, ak sa zločin implicitne prezentuje aj ako trest za predchádzajúce činy muža. Presvedčivé modelovanie emócií medzi matkou a dcérou je najmä v textoch, v ktorých je otec prezentovaný ako agresor a pijan¹⁰ alebo z rodiny odchádza. Pars pro toto v debute Terezy Boučkovej *Indiánský běh* meno matky – Alfa – evokuje akýsi začiatok rodu, pričom je evidentné, že napriek všetkým matkiným chybám existuje medzi ňou a deťmi veľká súdržnosť, a to aj vzhľadom na emigráciu otca. Podobné – rodové – spojenectvo nachádzame v textoch J. Bodnárovej či P. Hůlovej. Protagonistka Bodnárovej literarizovanej autobiografie *Takmer neviditeľná* je spojená so všetkými ženami rodu, modelovanými až archetypálne: „Všetky tie staré ženy v našej rodine obratne preberali obrázky smrti. Robili to rečou dedinských žien. Plnou obrazov ako prapôvodná reč“ (Bodnárová 2008: 9). Takéto spojenectvo však nesvedčí o mýtizácii ženského sveta ani o vytváraní ideálneho rodinného súručenstva, naopak, súvisí s prirodzeným svetom hrdinky, jeho poznaním: „Píšem o starých matkách, pramatkách, pretože starých otcov som málo poznala. Zostali kdesi v úzadí, strážení spomienkami svojich žien. Stará mama hovorila: ‚Tvoj starý otec bol prísny, ale spravodlivý. Tvoj starý otec poznal iba prácu‘“ (ibid.: 44). Spätosť medzi ženami jedného rodu podčiarkuje Hůlová aj

9 Spojenectvo dvoch žien (matky a dcéry alebo priateľiek) evokuje feministické koncepty tzv. sisterhood, vzájomnej podpory žien vo svete mužov (bližšie pozri Farkašová – Szapuová 2002: 252).

10 Napríklad v poviedke „Betrix a ja“ z debutu U. Kovalyk *Neverné ženy neznášajú vajíčka* (2002) matka ráno „vyberala zvyšky skla z mojich vychrtlých nôh. Teplými ústami sa dotýkala jemných vankúšikov a spomedzi palcov na mňa žiarili dúhové monokle, ktoré jej otec urobil pod krásnymi smutnými očami. [...] Cítila som sa ako uštvané zviera. Každý večer som dúfala, že otec možno nepríde, alebo si niekde na schodoch vylomí krk“ (Kovalyk 2004a: 7).

prostredníctvom narácie: V debute *Paměť mojí babičce* rozpráva päť postáv, čím sa viaceré udalosti osvetľujú z rôznych uhlov.¹¹

Tematizovaním tela, lesbickej lásky, no i „stelesnievania“ slova sa aj Inge Hrubaničová vo svojom debute *Láska ide cez žalúdok* (2007) približuje tzv. ženskému písaniu: seba-objavovaniu a seba-vyjadreniu ženského subjektu, ktorý sa neustále hľadá a sponchybňuje, osobnosť sa rozkladá, nielen na feminínne a maskulínne v nej, ale problematizuje sa tiež rod prostredníctvom jazyka či narácie. V takmer dramatickom dialógu, ktorým Hrubaničová rámcuje epické časti debutu, sa premieňa rod, žena hovorí ako on a naopak, gender je tu záležitosťou jazyka. Rytmus prózy, refrénovité opakovanie motívov (napríklad komplementárneho mlčania), vytvárajúcich istú skladobnosť, ako aj hudba, ktorú Armina stále počúva, evokujú ženské písanie. Protagonistka debutu Armina (prešmyčka v mene evokuje nielen Sládkovičovú Marínu, ale tiež ženské spracovanie citovosti, podobne ako v Juráňovej *Utrpení starého kocúra*) naliehavo pociťuje potrebu blízkosti a komunikácie. Kým dialóg s okolím nie je zmysluplný, „komplementárne mlčanie“ nastáva vo vzťahu ženy s inou ženou: „[...] a v noci sa budeme milovať na pláži pod palmami, šialene, vášnivo, gýčovo [...] dávaš mi toľko nehy, ešte nikdy nikto v živote ma nezahrnul toľkou nehou“ (Hrubaničová 2007: 95). Dôležité je tu i objavenie svojej sexuality, a to až vo vzťahu Arminy s inou ženou: „[...] chcem ti povedať, že nebyť teba, nikdy sa nedozviem, že vagína ženy je niečo, čo žije, čo je svojbytné, samostatné, čo si vie žiadať, čo prevráva...“ (ibid.: 78).

Ak sa v súvislosti so ženským písaním uvažuje aj o umlčaných hlasoch, v ponovembrovej próze počuť, metaforicky povedané, skôr krik, lamentácie či dlhé hovorenie, našťastie však nie uslzený plač. Inak povedané – autorky po roku 1989 nemožno nepočuť ani nepočuť.

Pramene

ANDRONIKOVA, Hana

2008 *Žvuk slunečních hodin* (Praha: Odeon) [2001]

BERKOVÁ, Alexandra

2000 *Temná láska* (Brno: Petrov)

11 Zatiaľ čo jednoliatosť hlasov v debute P. Hůľovej sa dá odôvodniť práve rodinnými vzťahmi, podobnosť mužskej a ženskej narácie v próze *Pres matný sklo* (2004) považujem za umelecký nedostatok, respektíve sa autorky (podobne ako napríklad H. Andronikovej) nie vždy darí zachytiť reč mužskej postavy.

BIEDERMANNOVÁ, Carola

1992 *Ti, kteří létají* (Plzeň/Bratislava: Laser/Abrakis)

BODNÁROVÁ, Jana

2005 *Insomnia* (Bratislava: Aspekt)

2008 *Takmer neviditelná* (Bratislava: Aspekt)

BOUČKOVÁ, Tereza

2007 *Indiánský běh, Křepelice, Když milujete muže* (Praha: Odeon) [1991, 1993, 1995]

HAUSEROVÁ, Eva

1992 *Cookyně* (Praha: Ivo Železný)

HRUBANIČOVÁ, Inge

2007 *Láska ide cez žalúdok* (Bratislava: Aspekt)

HŮLOVÁ, Petra

2004 *Přes matný sklo* (Praha: Torst)

2009 *Paměť mojí babičce* (Praha: Torst) [2002]

JURÁŇOVÁ, Jana

1996 *Siete* (Bratislava: Aspekt)

1999 *Iba baba* (Bratislava: Aspekt)

2000 *Utrpenie starého kocúra. Mor(t)alítka* (Bratislava: Aspekt)

KOMPANÍKOVÁ, Monika

2003 *Miesto pre samotu* (Levice: L.C.A.)

2006 *Biele miesta* (Levice: L.C.A.)

KOVALYK, Uršula

2004a *Neverné ženy neznášajú vajíčka* (Bratislava: Aspekt) [2002]

2004b *Travesty šou* (Bratislava: Aspekt)

2008 *Žena zo sekáča* (Bratislava: Aspekt)

MOJŽIŠOVÁ, Zuzana

1997 *Afrodithé* (Levice: L.C.A.)

SOUKUPOVÁ, Petra

2009 *Žmizet* (Brno: Host)

Literatúra

BORKOWSKA, Grazyna

1997 „Miltonove dcéry (O subjekte feministickej kritiky)“, *Slovenské pohľady* 107, č. 11, s. 100–109

BRONFEN, Elizabeth

1995 „Nad jej mŕtvym telom“, *Aspekt* 5, č. 1, s. 12–19 [1992]

BUTLER, Judith

2003 *Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity*, preĽ. Jana Juráňová (Bratislava: Aspekt) [1990]

CIXOUS, Hélène

1995 „Smích medúzy“, preĽ. Hana Hájková, *Aspekt* 5, č. 2–3, s. 12–19 [1973]

FARKAŠOVÁ, Etela

2003 „Poetika rozhrania“, *Romboid* 38, č. 1, s. 79–81

FARKAŠOVÁ, Etela – SZAPUOVÁ, Mariana

2002 „Foucault očami feministických filozofiiek“, *Aspekt* 12, č. 1, s. 247–255

JURÁŇOVÁ, Jana

1999 „Dnes ma to už nezaujíma“ [Rozhovor pripravila -sch-], *Romboid* 34, č. 6, s. 42–60

MORRISOVÁ, Pam

2000 *Literatura a feminizmus*, preĽ. Renata Kamenická a Marian Siedloczek (Brno: Host) [1993]

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora

1995 „Elaine Showalter a gynokritika“, *Aspekt* 5, č. 1, s. 91–93

SOUČKOVÁ, Marta

2006 „Feminizmus a próza Jany Juráňovej“, *Romboid* 41, č. 2, s. 24–33

2007 „K tematizácii ženského rodu v prózach Uršule Kovalyk“, in Marta Součková (ed.): *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989* 2 (Prešov: FF PU), s. 212–227

On the problem of gender in Czech and Slovak prose since 1989

The paper focuses on the thematization of gender in the texts of Slovak and Czech women authors, especially the portrayal of the female body (detabooization of sexuality, acceptance of multiple roles of female characters and the so-called aesthetics of suffering) and the modelling of relationships between man and woman, woman and woman or mother and daughter (deidealization of intimacy, lesbian themes and demythization of motherhood). The theoretical background (Pam Morris, Libora Oates-Indruchová, Judith Butler, Hélène Cixous and others) is specified by M. Součková in particular texts by Uršula Kovalyk, Jana Juráňová, Monika Kompaníková, Petra Hůlová, Jana Bodnárová, Inge Hrubaničová, Petra Soukupová, Hana Andronikova, Alexandra Berková and Tereza Boučková.

Keywords

Czech and Slovak prose since 1989, gender, feminism, female writing, female characters

3 × 2 = ?

Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové

– Lubomír Machala –

S jistým údivem, snad i pobavením sleduji, jak se už poměrně dlouhou dobu v české literární vědě prezentují a střetávají dva protichůdné proudy, vymezující se vzájemně vztahem k aplikování gender studies v literárních souvislostech, popřípadě snahou co nejpřesněji definovat (či zcela zpochybnit) fenomén ženského psaní. Nepochybně i tato tenze se podílela na zadání jednoho z problémových bloků našeho kongresového jednání. Jelikož se však nemohu zbavit dojmu, že víc než přesvědčivá argumentace formuje a formuluje závěry a výsledky apriorní rozhodnutí té či oné strany, nehodlám se ve svém příspěvku vyrovnávat s odpůrci gendrového přístupu ke slovesnému umění, opakujícími v podstatě neustále, že literatura je jen jedna a důležité je pouze rozlišení mezi dobrou a špatnou. Nebudu se však ani snažit aplikovat či rozvíjet pokusy Jana Matonohy o revizi nebo případnou aktualizaci definice tzv. ženského psaní, byť s ním zcela souhlasím, konstatuje-li, že „zdejší literární věda [...] postrádá rozvinutější teoretický aparát a vůbec organickou debatu o konceptuálních možnostech reflexe genderu a literatury“ (Matonoha 2010: 80).

Tento referát vychází především ze skutečnosti, že od přelomu století se autorský podíl žen na původní české beletristické tvorbě viditelně

zvětšuje, a to zejména zásluhou spisovatelek mladší a nejmladší generace. Částečně lze zmíněný trend ilustrovat připomínkou laureátek Ceny Jiřího Ortena, která byla od roku 2000 přidělena Věře Rosí, Marii Šťastné, Petře Hůlové, Petře Soukupové či Janě Šrámkové. Nosi-telek nejrůznějších literárních ocenění bychom mezi autorkami v uvedeném období našli mnohem více, a právě mezi ně (respektive mezi nominanty) patří i trojice zmíněná v podtitulu příspěvku, čili Hana Andronikova, Markéta Pilátová a Petra Soukupová. Mým cílem pak bude postihnout jejich autorské poetiky a zvážit, co a v jaké kvalitě přinesly do české literatury tyto nové spisovatelky, z nichž každá má dosud na svém kontě dvě prozaické knihy pro dospělé. Možná se při této příležitosti podaří také identifikovat a charakterizovat některé obecnější rysy či tendence české prózy uplynulé dekády.

Hned na jejím počátku uspěla Hana Andronikova (1967) se svým románem *Žvuk slunečních hodin* (2001) u poroty Literární ceny Knižního klubu, mající za úkol z anonymních románů vybrat ten, který následně pořadatel soutěže vydá na své náklady. Zmíněný úspěch Andronikové byl umocněn následující rok, když byla v rámci cen Magnesia Litera označena za objev roku. Rovněž recenzní ohlasy jejího debutu byly ve své většině víc než příznivé. Čím si Hana Andronikova porotce, kritiky i čtenáře získala? Významnou roli v tom s největší pravděpodobností sehrála skutečnost, že děje svého románu lokalizovala valnou měrou do cizích, až exotických zemí. Tato volba se v následujících letech stala díky prózám Báry Gregorové, Petry Hůlové, Josefa Formánka, Markéty Pilátové, Magdalény Platzové, Martina Ryšavého či Šimona Šafránka jednou z charakteristických tendencí, někdy chápanou až jako módní, ba i únikový trend – v dané souvislosti se začalo hovořit také o spisovatelích-„útěkářích“. (V zájmu přesnosti dodávám, že toto poněkud hanlivě znějící označení poprvé použila Markéta Pilátová ve své stati reflektující právě současné prózy situované mimo Česko, v níž se kromě jiného pokoušela vysvětlit, že nejde o útěky od domácích problémů, ale spíše o snahu získat nad nimi nadhled, vidět je komplexněji a v širších kontextech. Srov. Pilátová 2009b.)

Nicméně počátkem desetiletí neměl ještě o útěkářích nikdo ani potuchy a Haně Andronikové se opakovaně dostávalo uznání, jak zdařile zprostředkovala atmosféru a poměry ve vzdálené Indii, k čemuž využila v neposlední řadě také tamní mýty. Stejně bylo oceňováno autorčino sugestivní vykreslení prostředí koncentračního tábora – i tam totiž situovala část své prozaické rekonstrukce vztahu mezi jedním z Baťo-

vých „mladých mužů“ a eruptivní židovkou. Spisovatelka se s danou látkou seznamovala už výhradně studiem historických pramenů, případně prostřednictvím svědectví jiných, a tento návrat k holokaustu, ke druhé světové válce a jejím dopadům předznamenává další obecnější trend – viz knihy Anny Zonové *Za trest a za odměnu* (2004), Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2006), Evity Naušové *Jízvy* (2007), Jakuby Katalpy *Hořké moře* (2008) či Kateřiny Tučkové *Vyhánání Gerty Schnirch* (2009). U Denemarkové a Tučkové nakonec snaha o neschematické a objektivnější ztvárnění válečných a těsně poválečných událostí vyústila ve schémata nová, založená na takřka flagelantském „odhalování“ českých provinění a zhůvěřilostí za současného upozodování až přehlížení těch německých.

Hana Andronikova se představila také jako autorka schopná epickou přítažlivost umocňovat poměrně složitou časovou výstavbou i makrokompozicí textu, působícího též svou jazykovou kultivovaností. Schopnost funkčně aplikovat jazykové bohatství, detailně prokomponovat text s využitím rafinovaného prolínání časových rovin Andronikova uplatnila zvýšenou měrou ve své druhé knize, povídkovém cyklu *Srdce na udíci* (2002). Vzájemná provázanost osmi povídek cyklu není příliš zjevná, ale je velmi důležitá pro významové obohacení výpovědního celku. Postavy se vyznačují jistou osamělostí, postrádáním někoho či něčeho. Autorka k jejich charakteristice využívá též jazyka, přesněji promluvy realizovaných mimo jiné v obecné češtině nebo i dětskou mluvou. Vazby mezi protagonisty jednotlivých povídek jsou odhalovány postupně prostřednictvím jakoby mimochodem pronášených poznámek a dodatečných informací. Autorka tak s odstupem posouvá témata vytěžovaná především sladkobolnými producenty pop-kultu (vztah mezi mladou ženou a starším mužem, návrat invalidy do života) ke zcela jiným vyzněním, do jiných souřadnic než v povídkách, kde postava (její příběh) zaujímaly ústřední postavení. Například se takto dozvíme, že vozíčkářovo manželství se brzo rozpadá a on se ke svému synovi dostává jen velmi málo, stejně tak odhalíme, že Lena byla svému staršímu a nemocnému muži nevěrná s mladým atletem. Tyto deziluzivní dovětky a jejich zakomponování do textu představují Andronikovou jako mnohem důmyslnější a nápaditější tvůrkyni, než jak se jevila většině recenzentů knihy (za všechny viz Chuchma 2003). Podařilo se jí totiž prozaicky konkretizovat myšlenku z incipitu povídky Rovnice o jedné neznámé: „Jedním z nejvýznamnějších rysů tohoto světa je skutečnost, že jeho zákony vyjadřují prostě, zatímco bezpočet stavů a situací, v nichž se projevuje, se vyznačují mimořádnou složitostí“ (Andronikova 2002: 191).

V souvislosti s povídkovým cyklem Hany Andronikové *Srdce na udi-ci* ještě možno připomenout, že zřetězení povídek, jejich provázání do komponovaného celku se stalo v první dekádě nového století v české próze velmi oblíbeným, jak dokládají díla Jana Balabána, Ireny Douskové, Edgara Dutky, Lubomíra Martínka a dalších.

Dosavadní prozaická tvorba hispanistky, pedagožky a publicistky Markéty Pilátové (1973) je evidentně spjata s její autopsií, respektive je inspirována zážitky, informacemi, poznatky, které Pilátové přináší novinářská praxe anebo výuka krajanů v Latinské Americe. Spleť příběhů poměrně značného počtu postav v její románové prvotině *Žluté oči vedou domů* (2007) především krouží kolem pojmu domova, variuje jeho hledání, opouštění, vyhánění z něj, ale též jeho nacházení, a to i v ne-tradičních podobách – podle Pilátové (respektive jejích postav) totiž nemusí jít pokaždé o určitou lokalitu, vymezený ukotvující prostor, ale také o různé aktivity přinášející člověku pocity seberealizace a uspokojení. Domov tak může mít rovněž procesuální povahu, může se jím stát třeba i pouť, putování. Pilátová ovšem pendlování až těkání svých postav mezi Českem (popřípadě střední Evropou) a Brazílií využívá také k pohrávání si s relativností exotiky, čehož dokladem může být například povzdech dcery jedné z českých exulantek: „Moje rodná hrouda je São Paulo a jejich zase byla Praha, nebo Zlín, nebo Brno, nebo Plzeň nebo jak se všechna ta mytická místa jmenují“ (Pilátová 2007: 10).

Dvojdmost postav Pilátové umožňuje srovnávat české a brazilské prostředí či poměry. Autorka tak nečiní prvoplánově a sáhodlouze, své postřehy spíše příležitostně jen trousí v poznámkách typu „Spiritismus, candombé, koktejl afrických bůžků namíchaných s tarotem, na to Brazílie užije“ (Pilátová 2007: 28). Tyto poznámky pod pomyslnou epickou čarou také připomínají jeden z paradoxů exulantského života: utíkající z totality levicové, ocitli se v totalitě pravicové. V případě židovských uprchlíků pak navíc rozporuplnost vytouženého azylu zvyrazňovala zdaleka ne výjimečná přítomnost původců holokaustu. Autorčin antiiluzivní přístup lze ilustrovat dalším citátem: „Neznám moc šťastných emigrantů, ani těch, co se dobře uchytili. Nejsou to lidé, kteří si mohli vybrat. Neodcházeli za nějakou novou zkušeností a dobrovolně. Zůstal v nich pocit křivdy a jejich běsy jsou někdy tak pokroucené, že si člověk říká, jestli neměli raději zůstat tam, kde byli“ (ibid.: 92–93). Informační nasycenost dává prózám Pilátové do jisté míry publicistický ráz, jehož protipólem však autorka učinila magicko-mystické prvky, čímž cíleně rozmyšívá sémantické hranice svého sdělení.

Ještě výrazněji si v tomto směru Markéta Pilátová počínala ve svém druhém románě *Má nejmilejší kniha* (2009), jehož recenze dokonce nejdnou zmiňují magický realismus. *Má nejmilejší kniha* ovšem vyrůstá hlavně na pohádkovém podloží. Signalizuje to už název vztahující se ke Knize slovanských pohádek, která spojuje několik příběhů jednak jako předmětný motiv, jednak jsou mnohé románové děje či zápletky pojaty jako parafráze jednotlivých pohádek. (Přede všemi pohádka o Jiříkovi, který pozřením hadího masa začne rozumět zvířecí řeči.) Pohádkovou předlohu má i základní narační řešení románu Pilátové. S tím rozdílem, že vyprávěním příběhů (nejednou vyčtených právě z knihy pohádek) si život zachraňuje nikoliv mladá a krásná Šeherezáda, ale starý podivínský tatér, skrývající se ve slumu jihoamerického Velkého města. Za výraznou aktualizaci pohádkových zákonitostí pak lze považovat autorčinu rezignaci na axiomatické vítězství dobra nad zlem, její preferenci epických vyústění realistických, až naturalistických (a to nikoliv pouze ve smyslu detailního popisování drastických výjevů). Obeznamenost s praktikami „narcos“ a poměry ve slumech snad ani nedovoluje jinak. Ale pozor: nenamlouvejme si, že ty největší hrůzy se odehrávaly(-ají) kdesi v divoké Jižní Americe. To by totiž nedaleko nesměla existovat polská vesnice Jedwabne. I do ní nás zavedou románové postavy, aby připomněly, že židovské pogromy zdaleka nebyly pořádné pouze německými fašisty, a navíc, že příznání vlastní viny není vůbec samozřejmostí a někdy k němu nepomáhá ani časový odstup.

Takto končí svůj ohlas *Mé nejmilejší knihy* básnířka Viola Fischerová a já se s jejími slovy plně ztotožňuji:

Zbývá tedy doslovit, proč stojí zato román Markéty Pilátové číst. Nejde jen o podivuhodné a hluboké prolínání pohádky, mýtu, ságy a chcete-li, pokud jde o napětí, i detektivky. Jde především o styl románu, o jeho přesný, čistý a bohatý jazyk, s jakým se v současné próze už skoro nesetkáváme. O to, jak každý, i sebestřednější detail, je tu viděn očima rozeného básníka. O vyprávění, s kterým by, podle mne, musela před náročným králem obstat i Šeherezáda.

(Fischerová 2010)

U Petry Soukupové (1982), podobně jako u Markéty Pilátové, je prozaická tvorba zřetelně ovlivněna autorčinou profesí. Soukupová je totiž scenáristka a její filmové vzdělání i praxe se zjevně projektují v dosud vydaných dvou knižních titulech *K moři* (2007) a *Žmizet*

(2009). Jednak v popisně-zaznamenávajícím způsobu narace, jenž bývá přirovnáván ke snímání okem kamery, jednak v lapidárně-věcné jazykové stylizaci – z neúčastného naladění vybočují toliko promluvy postav. Vyprávění vévodí vypravěč znalý veškerého minulého, přítomného i budoucího dění, hojně využívající anticipace a vysloveně si libující v podrobném líčení všeho, co už sdělenému předcházelo. Ke zvýšení emfatického potenciálu textu pak onen vypravěčský dominátor používá narační reflektory, tedy postavy, jejichž vnímání a prožívání tvoří sdělovací základ té které sekvence. Zcela ojediněle pak přepustí svou pozici postavě aplikující vyprávění v ich-formě. Soukupové se výše zmíněnými prostředky daří dosáhnout kýženého cool efektu: text působí chladně, místy až mrazivě, a přitom žhne naléhavostí. Je však pravdou, že ne všichni recenzenti byli popsáním scénaristickým přesahelem v prózách Soukupové nadšeni stejně jako například Ivana Srbová. Jiří Peňás v něm naopak spatřoval především ulehčení si spisovatelské role a poukazyval na rozdílné přístupy ke stejnému problému u Soukupové a dalšího scenáristy-prozaika Vladimíra Körnera.

Soukupové pak budiž přičteno k dobru, že úsečně až minimalistické scénaristické provedení jejích próz ladí s tématem, na něž se soustředí. Tím je sourozenecká rivalita, respektive komunikační bariéry uvnitř (mnohdy neúplných či rozvrácených) rodin. Řečeno s autoritou, jde o jakési hužvy (nerozkousnutelná či nerozkrojitelná masová sousta). Soukupová své postavy zásobuje citovými, zdravotními a jinými traumaty či hendikepy vskutku vydatně, její antiidyličnost působí programově. Nabízí se však otázka, kdy začne působit křečovitě a zda monotematicnost provázená výrazovou unifikací nehrozí v budoucnu utonutím v totální monotónnosti.

Výpovědními reflektory bývají u Soukupové často dětské postavy, což může připomenout dřívější počínání Michala Viewegha, Ireny Douskové a dalších, kteří využívali dětský pohled k působivějšímu zachycení (odhalení) typických, nebo naopak zvláštních rysů předlistopadové společnosti. Obdobný princip využil ve své alternativně historické kreaci *Kloktat dehet* (2005) i Jáchym Topol, ovšem s tím, že podtrhl ozvláštňující tvůrčí gesto zafixováním dětské optiky hrdiny, který prakticky nestárne. Soukupová pak na společenském perspektivu rezignuje zcela, její dětské (ale i dospělé) figury si všímají pouze privátního mikrosvěta, přičemž lze konstatovat, že všechny bez výjimky sdílejí názor protagonisty úvodní povídky cyklu *Žmizet*: „Nějak žijeme. Není to vždycky špatný, ale málokdy je to dobrý“ (Soukupová 2009: 96).

Je na čase malý exkurz současnou českou prózou uzavřít. Zopakují tedy, že v novém století lze zaregistrovat zvýšenou tvůrčí aktivitu českých literátek, která se nejednou dočkala nejrůznějších ocenění. Naposledy bylo možno takovouto ofenzivu českých spisovatelek zaznamenat v první polovině osmdesátých let minulého století, kdy se ve stopách předčasně zesnulé Zuzany Trojanové vyrojila generace básnířek (namátkou Zdena Bratřovská, Dagmar Sedlická, Jitka Stehlíková, Lenka Chytilová ad.), v jejichž tvorbě zaznívaly mimo jiné emancipační myšlenky a cíle.

V uplynulé dekádě si pak o pozornost výrazně řekly hlavně prozaičky (kromě naší trojice též Radka Denemarková, Petra Hůlová, Jakuba Katalpa, Magdaléna Platzová, ze starších pak Tereza Brdečková, Tereza Boučková, Věra Nosková, Anna Zonová, neměli bychom zapomenout ani na Květu Legátovou), jejichž díla zaujala v hodnotové hierarchii současné české literatury nejednou a plným právem výsadní postavení, mnohdy se i podílely na konstituování obecnějších tvůrčích tendencí.

Teď už je snad jasný též malý rébus z titulu tohoto příspěvku, který se řečí čísel tázal po přínosu tří autorek a jejich dosud vydaných prozaických knih pro českou literaturu. Jelikož však čísla v literární rozpravě mají obvykle omezenou výpovědní hodnotu, bylo nutno výsledek rozvést výše uvedenými slovy. Finální sumarizace pak zní: Kvalitativní přínos próz Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové není nikterak zanedbatelný a lze se nadít, že v budoucnu uvedené autorky nabídnou české literatuře ještě mnohem více.

Prameny

ANDRONIKOVA, Hana

2001 *Žvuk slunečních hodin* (Knižní klub: Praha)

2002 *Srdce na udici* (Petrov: Brno)

PILÁTOVÁ, Markéta

2007 *Žluté oči vedou domů* (Praha: Torst)

2009a *Má nejmilejší kniha* (Praha: Torst)

SOUKUPOVÁ, Petra

2007 *K moři* (Brno: Host)

2009 *Žmizet* (Brno: Host)

Literatura

FISCHEROVÁ, Viola

2010 „Moje [sic] nejmilejší kniha“, *Respekt.cz*, 29. 6., <http://respekt.ihned.cz/spisovatele-o-knihach/c1-44054270-marketa-pilatova-moje-nejmilejsi-kniha> [přístup 31. 10. 2010]

CHUCHMA, Josef

2003 „Horší autorské já slibné Hany Andronikové“, *MF Dnes* 14, č. 3, 16. 1., s. C/9

MATONOHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text* (Praha: Academia)

2010 in „Anketa o ‚bílých místech‘ současné literárněvědné bohemistiky“, *Česká literatura* 58, č. 1, s. 79–83

MYSLIVEČKOVÁ, Radka

2003 „Srdce na udici“, *Tvar* 14, č. 5, s. 2

NOVOTNÝ, Vladimír

2002 „Ó, té všehochuti: holocaust, Baťa, sex, nostalgie a tak dál...“, *Dobrá adresa* 3, č. 7, s. 27–29

PEŇÁS, Jiří

2010 „Namaluj to černě“, *Lidové noviny – Orientace/Kritika*, 24. 4., s. 25

PILÁTOVÁ, Markéta

2009b „Spisovatelé na útěku“, *Respekt* 20, č. 18, s. 36–41

SRBKOVÁ, Ivana

2010 „Petra Soukupová: Zmizet“, *Host nakladatelství*, <http://www.nakladatelstvi.hostbrno.cz/cs/ohlasy/zmizet/petra-soukupova-zmizet> [přístup 31. 10. 2010]

3 × 2 = ? (The prose works of Hana Andronikova, Markéta Pilátová and Petra Soukupová)

This introduction to the study registers the increasing creative activity among contemporary Czech female writers and their being awarded various literary prizes. This attempt to characterize the poetics of three prose writers from the young generation (Hana Andronikova, Markéta Pilátová and Petra Soukupová) and to identify their contribution to Czech literature is accompanied by

an effort to register at least some of the distinct tendencies in the literary life of the latest decade (i.e. the holocaust and transfer of the Germans after the Second World War are reflected, while the authors' liking for cycles of short stories is also evident). Analytical-interpretational reflexion of the prose written so far by the above writers stresses certain particularities in their styles (Andronikova can deal with thematic clichés in unusual ways, Pilátová uses functional fusion of the fairy tale and modern prose, for Soukupová, an almost non-committed style mixed with the presentation of personal horrors and traumas) and finds their contribution to be indispensable and hard to overlook.

Keywords

gender, female Czech writers, trends in contemporary Czech literature, literary style, female characters

O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě

– Bronislava Volková –

Nedávno mě upoutal komentář mého vlastního díla ve *Slovníku českých spisovatelů*, kde moje novější sbírky byly charakterizovány přívlastkem „ženská emocionalita“. Přiznám se, že tento termín považuji téměř za pejorativní, jelikož jeho protějšek se v charakteristikách básnického díla mužů nevyskytuje. Chci se ve svém příspěvku zamyslet nad obsahem těchto kategorií na příkladě prózy několika současných autorů a autorů.

Vzhledem k tomu, že emocionalita sama je kategorie značně vágní, chci se zamyslet nad spektrem, které v této oblasti zahrnuje, a rovněž nad protiklady, pomocí nichž by bylo možno obsah kategorie „ženská emocionalita“ upřesnit. Intuitivně se jeví, že autorky typu Boučková a Procházková by bylo možno takto charakterizovat, vzhledem k zesílenému důrazu na sexuální vztahy z ženského pohledu v jejich díle. Kundera by pak spadal do kategorie opačné, tj. „mužské emocionality“. Obvykle však u něj k takovému označení nedochází. Snad je to proto, že Kundera vyjadřuje prostřednictvím sexuálních vztahů především realitu politickou, kdežto zmíněným ženským autorkám jde primárně o vyjádření vztahů samotných. Je ovšem známo, že Kundera

sám s tímto hodnocením svých románů jako politických nesouhlasí. Jde tedy patrně spíše o rozdíl v přístupu k zobrazení vztahů samotných. Metodologicky není tato otázka dobře řešitelná. Ledaže bychom pracovali s kategorií centrum a periferie důrazu na sexuální otázky v literárním díle. Je rovněž třeba vzít v úvahu otázku citové intenzity. Avšak tuto kategorii definovat globálně je ještě obtížnější. Rozhodně nemůžeme mužskou literaturu charakterizovat jako citově vlašnou per se. Myslím, že autoři používající těchto charakteristik se tedy příliš nezamýšlejí nad jejich významem a vzhledem k jednostrannosti takového použití jde spíše o vyprázdněný pojem, jenž do jisté míry znehodnocuje popisovanou poetiku a spadá tak chtě nechtě do oblasti literárního mizogynismu. Myslím, že bychom se měli více zabývat hodnotou či obsahem literatury jako takové než ji pouze vkládat do škatulek podle genderu. Ocenila bych, kdyby ti, kdo charakterizují literární dílo v těchto termínech, řekli přesně, co jimi míní, tj. co je konkrétně na jistém díle výrazem ženské senzibility a také jaký je její přínos. Jen potom by použití tohoto termínu mohlo mít význam. Prozatím jde spíše o to, že ženská literatura je stále ještě mnohem častěji marginalizována než mužská. Dokud termín *ženská emocionální* nebude přesněji vymezen, bude znít pejorativně: něco jako „přemrštěná či ufnukaná citovost“, nebo naopak „nemístná a přehnaná agresivita“. Hodnota literatury je hledána v šíři a obecnosti jejího dosahu. Když označíme něco jako „ženskou literaturu“, dáváme tím najevo drastické zúžení tohoto dosahu, zhruba na polovinu. Haškův *Švejk* je například v zásadě „mužská literatura“, ale nikdo by ji takto neoznačil, přestože *Švejk* promlouvá spíše o mužském světě a k mužskému čtenáři, neupíráme mu obecnou hodnotu. Jinak je tomu s literaturou psanou ženami.

Zamysleme se proto hlouběji, odkud pochází tato asymetrie a z ní vzešlá feministická literární věda, jakož i stále ještě časté podceňování literatury psané ženami. Tolik jsme si zvykli na odvěký sexistický idiom „slabé pohlaví“, sám o sobě velmi zavádějící, jelikož ženy jsou de facto obvykle silnější než muži, pokud pomineme čistě fyzickou sílu. Je obtížné odpoutat se od odvěkých subliminálních stereotypů, které jsou přítomné v evropské kultuře již pojetím Boha, tj. primární tvůrčí síly jako síly nadosobní a v zásadě mužské. Vzhledem k tomu pak, že historicky muži v zásadě měli až do nedávna téměř úplný monopol na umělecké užití pera a definovali, co je kulturně či literárně přijatelné a esteticky hodnotné, nemůžeme se divit, že vstup ženy do této domény a její narušení „jinou“ senzibilitou nebylo snadné.

Zatímco mužské archetypy zahrnovaly takové pojmy jako je Bůh, král, dobyvatel, rytíř, kněz, později tvůrčí intelektuál či umělec, tedy vesměs archetypy představující aktivní a obdivuhodné (příp. obdivované) tvůrčí účasti na životě v pozici vůdce, ženy byly nejčastěji zobrazovány jako panny, matky, fúrie, čarodějnice, prostitutky, inspirátorky (múzy), staré panny či jeptišky. Podíváme-li se podrobněji na implikace ženských typů, jde v zásadě o čtyři různé kategorie.

1. *Panny a múzy* jsou archetypem pozitivním a nereálným, protože zcela odtělesněným. Obě implikují, byť to není explicitně specifikováno, kategorii mládí, fyzické krásy a nevinnosti, jež jsou výsostně krátkodobé. Obě ovšem zároveň implikují pasivitu, s níž se mužská psychika cítí v bezpečí.

2. *Fúrie, čarodějnice a prostitutky* jsou archetypy buď úplně, nebo částečně negativní. Prostitutky jsou obvykle v mužské literatuře sice idealizovány, protože reprezentují stav těla a mysli ochotný kdykoliv uspokojit mužské libido, zároveň však je jejich status společensky a objektivně znehodnocený a ženy se s nimi obvykle jen těžko ztotožňují. Čarodějnice a fúrie implikují jistou moc, kterou žena může příležitostně vlastnit, a proto jsou marginalizovány, trestány a často ztotožňovány se zosobněním zla. Ženská moc v podstatě není přijatelná, žena ji vlastnicí je odsexualizována a uložena do kategorie buď podřadné (prostitutka) nebo neúnosné (čarodějnice, fúrie).

3. *Staré panny a jeptišky* na rozdíl od starých mládenců a kněží jsou archetypy s nízkou atraktivností a sníženou mocí.

4. Nakonec *matky* jsou dalším odsexualizovaným archetypem, obvykle vysoko mužskými autory vynášeným, protože představují typ vyživující a z hlediska sexuálního bezpečný. (Srovnej poměr básní o matkách s básněmi o milenkách v české poezii.) Milenky se v mužské literatuře sice vyskytují rovněž a jsou kategorií komplexnější, avšak musí být obvykle mladé.

Tolik k převážným archetypům a stereotypům. Proto když vstupují do literatury ženy, první archetyp, který vytvářejí, je *archetyp oběti* mužského zneužití, necitlivosti, či dokonce násilí. Ženy takto v zásadě staré mužské archetypy stále odvážněji narušují a problematizují. Na dlouhou dobu tak dochází k polarizaci přístupu k zobrazování především sebe samých. Ženy byly odjakživa častým objektem mužského umění, jak výtvarného, tak literárního, a byly nutně takto zobjektivizovány. Vstupem žen do literatury dochází k *subjektivizování* ženských obrazů a zmírnění této literární mizogynie, byť ze začátku ženy mužské hodnoty samy internalizovaly.

Tzv. „falická kritika“ je však nadále dominantní. Falická kritika je definována Cheri Registerovou (1989: 8) jako kritika, která 1. nediskutuje ženské spisovatelky jako spisovatelky, aniž by se zmiňovala o jejich pohlaví; 2. úplně pomíjí mnohé ženské spisovatelky; 3. má myopickou tendenci dělat univerzální závěry na základě mužské zkušenosti.

Proto původní feminismus znamená jistý pseudomarxistický směr bádání, jenž se soustřeďuje na třídní rozlišení mezi mužskou a ženskou senzibilitou a na situaci ženy jako literárního občana druhé (potlačené) třídy. Přechnodně je vskutku třeba upozorňovat na skryté předsudky mužské kritiky. Mužská kritika podléhá často stereotypům, jež se projevují velmi podobně jako stereotypy rasové. Stereotypy genderové jsou však paradoxně přijatelnější, ba jeví se dosud mnohdy dokonce jako žádoucí. Je to proto, že metafyzický esencialismus je podkladem patriarchální ideologie, která se v zásadě klaní Bohu otci, tj. muži, a obdivuje falickou vitalitu jako dominující faktor života. V katolické podobě se snaží toto zaujetí vyrovnat kultem panny a matky, která však stále zaujímá sekundární postavení vůči Otci a Synu a jejímž úkolem je obětovat svou identitu v péči o ně.

Lidé mají evidentně potřebu symbolického řádu, bez něhož nejsou schopni úspěšně navigovat svět. Takovým řádem je jazyk sám a sekundární sémiotické systémy, jež modelují tento základní metafyzický sémiotický předsudek. Vzbouření proti těmto systémům vytváří typ mentálního narušení, jelikož musí operovat na základě absence jakožto převažující komponenty významu na rozdíl od presence.

Co je obzvláště problematické pro ženy, je fakt, na který již dávno upozornily Sandra M. Gilbertová a Susan Gubarová ve své knize *The Mad Woman in the Attic*, a totiž, že „dominantní patriarchální ideologie prezentuje uměleckou aktivitu jako zásadně mužskou kvalitu. Spisovatel „plodí“ svůj text; podle obrazu Božského Tvůrce se stává Autorem – jedinečným pramenem a významem svého díla“¹ (Gilbert – Gubar 1979: 7; přel. B. V.). Z toho plyne, že dominantní obrazy žen jsou *mužské fantazie*, které nutí ženy, aby se těmto patriarchálním standardům podrobily místo toho, aby vytvářely své vlastní obrazy (podobně Toril Moiová v *Sexual Textual Politics*, 1985: 57). Žena, která odmítá svou andělskou, tj. nezištně obětavou a submisivní roli, žena, která má co říct a jedná z vlastní iniciativy, se stává strašidlem mužů. Žena, která

1 The dominant patriarchal ideology presents artistic creativity as a fundamentally male quality. The writer “fathers” his text; in the image of Divine Creator he becomes the Author – the sole origin and meaning of his work.

se opovažuje stát autorkou pak podle Gilbertové a Gubarové podléhá úzkosti z autorství, jelikož je už sama „jeho bytostí“ (objektem). Proto obvykle vyjadřuje své city spíše nepřímou.

Zatímco v předešlých stoletích byl obraz ženy v umění často idealizován, v souvislosti s freudovskou revolucí v pohledu na svět začala být žena vnímána méně idealizovaně a více chladně analyticky, a to jako bytost postrádající to, co muže činí mužem, a proto dvojnásobně jako tvor jaksi sekundární, nikoli primární a stejně hodnotný. Tento přístup, který se odráží v ženském podvědomí, ji nutně musí činit bytostí, jež má-li být autentická, musí situaci buď ignorovat, nebo se proti ní bouřit.

Důležitou otázkou, která je ve feministické kritice kladena, je otázka, zda se ženské psaní má soustředit na problematiku ženské emotivity jakožto rozdílné od mužské, nebo zda má usilovat o vytvoření obrazu androgynního a tudíž syntetizujícího mužství se ženstvím. Konečným cílem feministické kritiky i moderního umění je podle mého názoru dosažení mentální *androgynie* odstraněním arbitrárních omezení mužského a ženského chování. Virginia Woolfová byla často pro svůj androgynní přístup kritizována, byť je tento přístup ve skutečnosti mnohem revolučnější než zdůrazňování rozdílu v mužské a ženské senzibilitě. Androgynní emotivita se může jevit sice jako únik z problematiky ženské utlačení, avšak je zároveň i vizí, jež de facto pomůže tuto polaritu překonat. (O takovou emotivitu usilují ve svém básnickém díle i já osobně.) Hranice mezi únikem a vizí je vždy fluidní. Androgynní bytost je bytost de facto svobodná, bytost netrpící nedostatkem jinosti, bytost úplná a sjednocená.

S touto charakteristikou ženské emotivity souvisí pak *mystický a sjednocující přístup* ke světu, jemuž je ženská emotivita v určitém smyslu bližší než mužská, pro niž je snazší a přirozenější asertivita a dualismus. Mezi androgynním přístupem a přístupem mystickým je plynulá hranice, jelikož v obou případech jde o překonání dualisticky budovaných protikladů, jež jsou pro analyticky inklinující autory tak příznačné a jež se historicky jeví tak nebezpečné, a až příliš často dokonce destruktivní. Ponižování ženy či jiné bytosti, celého národa nebo rasy má rovněž kořeny v binárním pohledu na svět, tj. ve zdůrazňování jinosti způsobem, jež je obvykle výhodný pro srovnávacího a nevýhodný pro srovnávaného.

Zatímco v minulosti ženy vyjadřovaly své city co nejjemněji a nejopatrněji, jelikož byly vždy nabádány ke zdvořilosti a totální sebecenzuře, aby náhodou neurazily či neznejistily přílišnou přímostí své mužské

protějšky, v době feministické revoluce zejména druhé poloviny dvacátého století se stále více množí ženské texty, jež jsou charakterizovány šokujícími výrazy bolesti, smutku či hněvu, ba zuřivosti. Není to dávno, co na sebe v této souvislosti přivolaly pozornost romány Alexandry Berkové a Zuzany Brabcové *Temná láska* a *Rok perel* (oba 2000). Texty tohoto typu jsou obvykle kritikou považovány za vzbouření proti patriarchálnímu řádu. V čem však patriarchální řád v této souvislosti spočívá? Oba romány vyústují jaksi v neuspokojivé řešení citové krize hrdinek. V prvním případě se vypravěčka navrácí jakýmsi zkratem do patriarchálně vyrobeného iluzivního světa, v druhém případě se noří do chaosu. Texty tohoto typu jsou jakýmsi voláním o pomoc ze zdánlivě bezvýchodných situací.

V čem zde spočívá ženská emotivita a co je na těchto textech napak univerzálního? Nenaplněná láska k druhému (či eventuálně stejnému) pohlaví není pouze ženským problémem. Tato zvýšená a v poslední době obzvláště rozjitřená citovost může přispět k řešení. Zdá se však, že autorky jsou spíše touto zjitřenou citovostí přemoženy či uvedeny v zoufalství. Jedním z důvodů může být, že současná společnost, patriarchálně formulovaná, chcete-li, vychovala nejen ženy, ale i muže (byť pravděpodobně ženy obzvláště) k hrůze ze samoty a k absolutní skepsi vůči existenci vyšší duchovní energie. Strach ze samoty, která může být řešením jistých situací a rovněž jejich zhojením, nedovoluje autorkám kvalitativně nový přístup ke světu. Ženská emocionalita se pak jeví někdy téměř jako záležitost negativní a hysterická. Ozvláštěné metafory psychické bolesti unavují a uvádějí do rozpaků. Samota je považována zejména pro ženu za situaci nesnesitelnou nebo nepřijatelnou, nikoli za dar a prostor k růstu a klidu, který autorky obvykle postrádají. Obzory duchovního života a obzory širokého citového záberu života nezávislého a otevřeného jiným dimenzím proto chybí. Ko-dependenční společnost ne příliš duchovně zaměřená, jakou je společnost česká, není ovšem takovému vnímání světa nakloněná. Závislostní rodinné a milostné vztahy jsou zde typické, takže kdokoli takový vztah postrádá, musí se buď do něho násilně vměstnat jako do svěrací kazajky, nebo se cítit na okraji společnosti a vyloučen z řady aktivit a zájmů. Žít sama je prozatím pro ženu stále málo přijatelné. Přitom nedostatek emocionálně vhodných mužských protějšků, jež ženy často obracejí samy proti sobě, nebo jejich vlastní citová nezralost způsobují zoufalství, charakteristické pro rozpad stávajícího vztahu. Odtud snaha zachovat vztah za každou cenu, i když je zřejmě nefunkční. Příkladů moderních ženských románů odrážejících tuto situaci je mnoho. Je proto

nutné vytvořit nový a společensky vysoko hodnocený ideál, na který by ženy mohly aspirovat, který by jim nabízel hlubší naplnění a uzavíral je do jediného možného způsobu naplnění, tj. skrze fungující rodinu.

Jinými slovy, řešení jsou, ale literatura, feministická či nikoli, je málokdy ukazuje. Zabývá se prozatím nejčastěji otázkami jako je nevěra, úsilím vytrvat v manželství za každou cenu a nověji identitou lesbickou. Homosexualita a bisexualita jsou dosud dostatečně tabuizované záležitosti, takže jejich otevřené pojednání v literatuře se jeví jako revoluční. Drama feministických románů by však získalo jiný charakter, kdyby bylo více pozornosti věnováno hledání specificky ženských i univerzálních konstruktivních způsobů bytí a kdyby mužská struktura hodnot ztratila svou veledůležitost.

Teresa de Lauretisová ve své knize *Alice Doesn't* (1984) mluví o tom, že je třeba přestrukturovat touhu v narativních textech (de Lauretis 1984). Touha je přitom emoce univerzální, která je pouze sexualizována podle pohlaví vypravěče. Sexualizování touhy a typizování její sémantizace v jistém směru rovněž vede k popření směru opačného, či jeho zneprítomnění. V tomto smyslu mužské texty převažují čisté kvantitativně nad ženskými a vytvářejí zřejmou nerovnováhu.

Narativní texty samy o sobě vytvářejí struktury převážně dichotomické. Pokud bychom převrátili *hierarchii hodnot*, mohlo by dojít i ke změně narativního impulsu. Při silném duchovním soustředění se například potřeba příběhu zcela vytrácí, jelikož ohnisko se přesunuje do polohy, v níž touha může být vyplněna a příběh se stává nadbytečným, jelikož subjekt se přibližuje absolutnu. Ženská emocionalita často může tlačit čtenáře k tomu, aby se s touto situací hlouběji potýkal.

V české literatuře se zjevují dva extrémní typy ženské emotivity: kromě výše popsaného typu charakterizovaného zesílenou emotivitou a důrazem na sexuální vztahy (Berková, Brabcová, Boučková aj.) je tu i intelektualizující typ (Fischerová, Linhartová, Hodrová aj.), jenž se snaží o zjemnění postřehu a indirektní přístup. Pro oba typy je příznačná zvýšená senzibilita a pozornost udělovaná detailu. Ty způsobují charakteristický rozpad narativní linie a jistou horizontální intenzivnost oproti převážnému mužskému důrazu na vertikální linii. Pro druhý typ je charakteristický princip avantgardní, tj. rozpad zápletky a lineárního rozvoje, silná asociativnost a subjektivnost, důraz na lyrický princip atd.

Při četbě většiny české literatury, jak mužské, tak ženské, však záráží nízké vědomí ženské důstojnosti, běžnost popisování sexuálních

vztahů založených na trojúhelnících a nevěrách, přičemž vždy typicky jde o dvě ženy ochotné dělit se o jednoho muže. V některých případech jde o situace téměř nevyslovené (Daniela Fischerová), v jiných o situace rozbírané do detailů (Lenka Procházková), jindy jde o mužské pojetí, tj. krizi způsobující trojúhelník (Ivan Klíma, Milan Kundera), ale ve všech zmíněných případech se tato situace považuje vcelku za přijatelnou. Literaturu jak ženskou, tak mužskou prolíná zásadní *pocit strachu a úzkosti*, který u žen je obvykle silnější, avšak zdá se, že jde o charakteristiku obecnou. Tento strach zpomaluje citový vývoj. V české literatuře je citová závislost žen na mužích prozatím velmi silná a strach ze stigmatu feminismu či staropanenství odrazující. Ženy se sice bouří, ale jejich vzbouření zůstává na úrovni zoufalství, oběti a ukřivdnosti. Je to proto, že společnost se tváří, jako by mužská struktura stále ještě fungovala a byla jaksi férová a normální. Ženy, jež se dostávají do sporu s touto strukturou na jakékoli úrovni (soukromé či veřejné), jsou stále ještě dostatečně zatlačovány do pozadí a tím se v nich vytváří jistá zahořklost, jež se odráží často v ženském psaní a tvoří součást ženské emotivity. Často je v literatuře tento rys kamuflován abstrakcemi. Mnohé autorky si ho často nejsou plně vědomy. Hrdost je vlastně ženám nepřístupná, vzhledem k tomu, že se stále ještě od nich očekává submisivnost, jež s ní není dobře slučitelná.

V kanonizované literatuře tzv. známých autorů a autorek jde obvykle o jisté zkratky v řešení, a tak řešení nejsou zvláště zajímavá. Například nevěrný muž se rozhoduje přestat být nevěrný obvykle z vnějších důvodů, a nikoli proto, že si uvědomuje svou zásadní neférovost a nedůstojnost svého jednání. V mužském pojetí se obvykle takovýto vývoj jeví jako heroický a superiorní (Kundera, Klíma). Žena se rozhodne nakonec opustit muže, jenž udržuje vztah s další ženou a chová se k ní nezávazně, nikoli proto, že je to situace v zásadě nepřijatelná a nemůže vést k pozitivnímu spolužití, ale proto, že muž jaksi překročí snesitelnou dávku utrpení a zoufalství, které jí způsobuje (Procházková). Žena je stále v zásadě ochotna ponížovat se a nevidět to jako ponížování. Takováto emotivita, tj. emotivita ztotožňující se do velké míry s emotivitou mužskou, dosud v české próze převažuje. Extrémním příkladem jsou romány Lenky Procházkové (např. *Smolná kniha*, 1992), v níž žena je ochotna přistoupit na dlouhodobý sexuální vztah s ženatým mužem a vytvořit s ním jakousi polorodinu. Manželka daného mužského subjektu se vyskytuje pouze jako jakýsi polostín, jemuž hrdinka občas zavolá, například když se muž dostane do nemocnice. Muž ženu nakonec absurdně opustí, protože se doví o jejím jednooč-

ním přestupku s alternativním partnerem. Dvojí standard zde tedy panuje zcela neomezeně. Hrdinka je zcela závislá na erotické pozornosti muže vůči ní, což jí úplně vymazává jakékoli jiné úvahy. Libuje si rovněž v iluzi, že je silnější než její milenec (snad proto, že je ochotna jeho dvojženství trpět). Muž ji něžně oslovuje „gejšínko“, což jí zastírá pravý charakter vztahu. Román je smutným svědectvím, kam až mladá žena může zajít ve své potřebě mužské pozornosti a něžnosti.

Analogickým, avšak zcela jinak stavěným dílem je *Lust* (1989) nositelky Nobelovy ceny Elfriede Jelinekové. Zde sice nejde o typickou duplicitní situaci, avšak představuje se zde extrémní ochota ženy ponížovat se a přijímat ponižující vztah s mužem jako status quo, z něhož se nesnaží odejít. Jelineková si libuje v popisu vztahu, který je sice monogamní, avšak v zásadě násilnický. Mužská něha zdá se být záležitostí tak úzkoprofilovou, že ženy po ní toužící jsou přiváděny v čiré zoufalství. Ženská hrdinka u Elfriede Jelinek je na rozdíl od hrdinky Procházkové popisována i z hlediska čistě fyzického v negativních termínech. Hrdinka Procházkové se sobě v zásadě líbí. Jelineková je brutální a pornografická ve svém popisu manželského soužití z hlediska ženy. Zatímco Procházková neustále dělá dojem, že její vyprávění je úzce autobiografické a citové, Jelineková naopak přes dotěrnou fyzičnost popisu jako by vytvářela vyprávění o tezi, jíž je postavení ženy v patriarchálním manželství. Přímo si přitom libuje v popisech násilného sexu a líčení ženy jako zcela zvěcněné mužem. Jako by náhorně ilustrovala sociologickou studii Pierra Bourdieu *Nadoláda mužů* (1998), jež vyjadřuje přesvědčení, že subordinace a vyvlastnění žen v patriarchální společnosti je všudypřítomné, nevymazatelné a prolínající všechny roviny společenského i osobního života, a tudíž i literatury. Snad pro tento šokující styl a zobecňující přesah do oblastí tolik aktuálních pro současnou civilizaci jí byla udělena Nobelova cena. V této souvislosti se nabízí rovněž otázka, zda se jedná o ženskou senzibilitu specificky středoevropskou.

Prameny

BERKOVÁ, Alexandra

2000 *Temná láska* (Brno: Petrov)

BRABCOVÁ, Zuzana

2000 *Rok perel* (Praha: Garamond)

FISCHEROVÁ, Daniela

1996 „Daleko a blízko“, in eadem: *Prst, který se nikdy nedotkne* (Praha: Hynek), s. 59–75

JELINEK, Elfriede

1992 *Lust*, přel. Michael Hulse (London: Serpent's Tail) [1989]

KLÍMA, Ivan

1996 *Poslední stupeň důvěrnosti* (Praha: Hynek)

1999 *Ani svatí, ani andělé* (Praha: Hynek)

PROCHÁZKOVÁ, Lenka

1991 *Smolná kniha* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

Literatura

BOURDIEU, Pierre

2000 *Nadoláda mužů*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Karolinum) [1998]

BRONFEN, Elisabeth – KAVKA, Misha (eds.)

2001 *Feminist Consequences* (New York: Columbia University Press)

GILBERT, Sandra – GUBAR, Susan

1979 *The Madwoman in the Attic* (New Haven/London: Yale University Press)

1987 *No Man's Land* (New Haven/London: Yale University Press)

GILBERT, Sandra – GUBAR, Susan (eds.)

1986 *The Female Imagination & the Modernist Aesthetic* (New York: Gordon and Breach Science Publishers)

GUBAR, Susan

2000 *Critical Condition* (New York: Columbia University Press)

LAURETIS, Teresa de

1984 *Alice Doesn't* (Bloomington, IN: Indiana University Press)

MOI, Toril

1985 *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (London/New York: Methuen)

REGISTER, Cheri

1989 „American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction“, in Josephine Donovan (ed.): *Feminist Literary Criticism. Explorations of Theory* (Lexington: University Press of Kentucky), s. 1–28

SOKOL, Elena

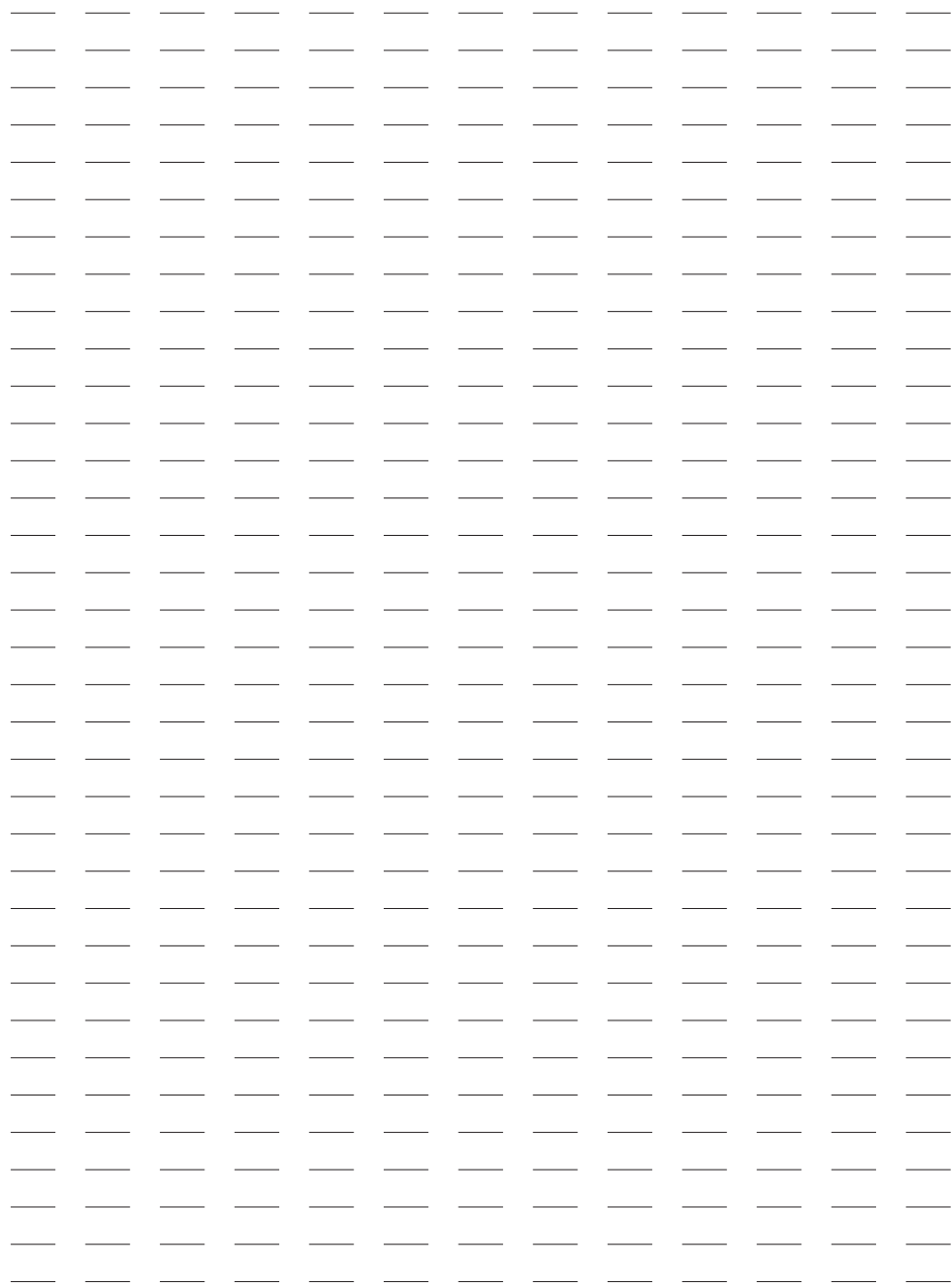
2008 „Womens’ Confessional’ Novels in Czech Culture: Recent Works by Alexandra Berková and Zuzana Brabcová“, in Craig Cravens, Masako U. Fidler, Susan Cresin (eds.): *Between Texts, Languages, and Cultures* (Bloomington, IN: Slavica), s. 181–188

About so-called female (and male) emotivity

“Female emotivity” is a term used in Czech literary studies to characterize the contents of literary works, as if this were a term with specific content. In reality, this term is very vague, lacking any specific meaning and it is not even defined negatively, i.e. in opposition to “male emotivity”. Thus an unbalanced semantic situation arises, where “male emotivity” is considered implicitly to be emotivity as such and thus does not require specification, while “female emotivity” is marked and thus implicitly less important. In my paper, I describe some historical reasons for this imbalance and I pose questions about the boundaries and usefulness of this term with examples from modern Czech literature. I also attempt a characterization of some female (and male) writing in contemporary Czech society, and pose questions about its axiological underpinnings.

Keywords

female emotivity, male emotivity, feminism, fallic criticism, archetypes, androgyny



Gender, kultura,
společnost: problémy
intersekcionality
a intermediality

Ženská romská próza jako zápas o sebevyjádření

– Alena Scheinostová –

Téměř současně se vznikem psané literatury Romů v České republice, který se obvykle datuje do počátku sedmdesátých let 20. století,¹ se v romské autorské tvorbě rozvíjí také téma hledání, artikulace a přehodnocování romské identity. To je do značné míry zákonitě už vzhledem k sociokulturní situaci romských komunit na území tehdejší ČSSR. Během druhé poloviny 20. století totiž Romy zasáhla celá řada zásadních zvrátů, počínaje perzekucemi během druhé světové války a rozvratem sousedského soužití s neromskou většinou, pokračuje organizovaným přesídlováním ze Slovenska do Čech a cíleným rozbíjením a dezintegrací romských rodů v období komunistického režimu²

-
- 1 V československém prostředí se zrod romského písemnictví spojuje s činností organizace Svaz Cikánů-Romů a s jejím zpravodajem *Romano lál* (srov. též Scheinostová 2005b). V téže době se rozvíjí také celosvětové romské etnoemancipační hnutí, jehož pomyslné kulturní a politické centrum, organizace International Romani Union (IRU), vzniká v roce 1971 v Londýně. Emancipační aktivity ovšem v Česku dostávají – vzhledem k protiromské orientaci komunistického státu – otevřenější prostor a podporu až po roce 1989.
 - 2 Čeští a moravští Romové byli během druhé světové války v podstatě vyhlazeni; Romové žijící dnes na území Česka jsou převážně příchozí ze Slovenska, resp. jejich potomci. K přesídlování slovenských Romů do Čech docházelo v padesátých letech 20. století

a konče víceméně bezradnými integračními pokusy režimu nového spolu s obnovenou zkušeností rasové diskriminace a ohrožení. Atomizace romských rodin zároveň znamenala též rozpad tradičních forem soužití, kdy mizí zavedená dělba práce či sociální kontrola i její mechanismy, a zvýznamňuje se tudíž role jednotlivce, jenž je vystaven nejen novým možnostem, ale též novým povinnostem a dilematům, a kromě osobní svobody stoupá i jeho odpovědnost. Je obecně platným postřehem politické filozofie, že otázka osobní identity se dostává na pořad dne současně s rozpadem dosavadního společenského uspořádání, které každému jednotlivci určovalo jeho pevně vymezenou roli; kromě snah o reflexi a nové vyslovení kolektivního sebeurčení Romů vzhledem k neromské většině tudíž romským hnutím prolíná též návratné tázání po identitě individuální.

Romská literární tvorba doposud osciluje na pomezí orality a psanosti, a to jak volbou žánru či způsobem vyprávění, tak také funkčním zatížením, jež prozatím nejednou převažuje nad uměleckou hodnotou textů (srov. Scheinostová 2005b: 54–55). Velmi zjednodušeně lze romskou literární produkci rozdělit do dvou proudů. První z nich představují především rodová vyprávění a pohádkové ohlasy přímo navazující na tradiční orální formy. V těchto narácích obvykle vystupuje idealizovaný protagonista, jenž spíše než postavou je typem nesoucím některou ze zobecněných charakteristik tradičního romství (srov. Ryvolová 2005: 32). Bývají zasazeny do chronotopu, jež lze chápat jako svého druhu topos idylické pravlasti či zlatého dávnověku a který nejčastěji přijímá podobu předválečné romské osady na Slovensku integrované tradičním kánónem hodnot. Někdy též deklarovaným cílem narácí tohoto druhu (k autorům můžeme přiřadit námátkou Andreje Giňu, Vlada Oláha, Gejzu Horvátha či Olgu Giňovou) je udržet a předat tradici v ryzí formě; nelze však přehlédnout, že spíše než o konzervování původní kultury se tu vzhledem k okolnostem jedná o vytváření pevného referenčního rámce pro nově budovanou „národní“ identitu.³

Na druhé straně se v korpusu romských autorských textů objevují žánrově neurčitější volná vyprávění s vyšším autorským vkladem, jež

prostřednictvím náborů na práci v průmyslovém odvětví a na dosídlení pohraničí, a zvláště pak po roce 1967, kdy komunistický režim zahájil politiku tzv. organizovaného rozptylu, jehož smyslem bylo asimilovat Romy mezi většinovou populací likvidací slovenských romských osad a záměrným rozstěhováním romských velkorodin po nukleárních rodinách do různých zvláště příhraničních měst v Čechách.

3 Tento cíl též řada autorů při různých příležitostech výslovně uvádí a směřuje k němu také mezinárodní romské hnutí, s romskou literární produkcí úzce propojené (srov. též Gellner 1993: 59 a Scheinostová 2006).

tematizují momenty, kdy tradiční systém přestává postačovat, a dilemata, na něž tradice nenabízí odpověď. Jejich protagonistou je obvykle jednotlivec v konfliktní situaci, která jej nutí hledat osobitá a bezprecedentní východiska. Je příznačné, že texty tohoto typu vznikají především v rukou žen: Ernest Gellner svou tezí o zákoně akce a reakce jako základní hnací síle emancipačních procesů upozorňuje, že subjekt, jemuž jsou upírána práva a výsady, jimž se těší jeho utlačovatelé, se časem bude o to důrazněji těchto práv a výsad dožadovat (srov. Gellner 1993: 12). Ženy, a zvláště mladé, jsou v přísně hierarchizované tradiční romské skupině nejslabším článkem, mnohonásobně poddaným rodičům, bratrům, tchyni a manželovi. Že je sebeuvědomění žen v kontextu romského hnutí předním tématem, se projevuje už v tom, že ženy vůbec píší; jeho naléhavost podtrhuje i skutečnost, že fejeton zaměřený na podporu sebevědomí romských žen z pera průkopnice psané romštiny Tery Fabiánové se stal vůbec prvním romsky tištěným autorským textem v ČSSR (a to na stránkách zpravodaje *Romano lil* v roce 1970). A potřeba reflektovat roli romské ženy se odráží též v motivace a zápletkách autorských narací, jež lze následně chápat jako pokusné světy pro promyšlení různých řešení a životních scénářů.

Moment, který po reflexi a přehodnocení identity volá téměř explicitně, je kontakt s neromským prostředím. Texty, jež tento motiv zpracovávají, jsou zastoupeny především příběhy o smíšených manželstvích Romky a Čecha, eventuálně Romky z tradičního a Roma z moderního městského prostředí. Jejich autorky (reprezentativním příkladem je povídka zmíněné Tery Fabiánové „Ačhilom Romňi“, tedy „Zůstala jsem Romkou“, poprvé publikovaná v romistickém časopise *Romano džaniben* 1–2/2000, k tématu se opakovaně vrací též rokycanská prozaička Ilona Ferková) nechávají svá vyprávění vyústit nejrozličnějšími způsoby od idylicky smířlivých, podmíněných pouze základní akceptací některého z reprezentativních prvků romské tradice a přijetím hybridní identity na pomezí obou komunit, až po řešení tragická, vymykající se pravidlům toho i onoho společenství (bývá jím např. sebevražda hrdinky, s níž se setkáváme mj. v próze Ilony Ferkové „Muľa anglo romipen“, tedy „Zemřela pro romství“, publikované ve sbírce Ferkové *Čorde čhave / Ukradené děti*, 1995).⁴ Určující konflikt však může eskalovat i z pouhého rozporu mezi tradičním řádem a individuální tužbou jednotlivce, který si buď svou seberealizaci představuje jinak, nebo jsou pro něj stá-

4 Srov. též Scheinostová 2005a. Protagonisty takto laděných příběhů ovšem bývají též romské děti, zvláště ve školním prostředí.

vající situace a dostupná řešení neúnosná. Pro postavy svobodných žen je tradice zosobněna především jejich matkami – to je případ již zmíněné prózy „Ačhilom Romňi“ či povídky Emilie Noskové „Miro bijav“ („Moje svatba“, vyšlo v antologii romské prózy *Čalo vodi / Sytá duše*, 2007, s. 225–231), ale i dalších rozmanitě variovaných textů, jejichž hrdinky utíkají z domova před sňatkem, do nějž je jejich matky proti jejich vůli nutí. Texty, jimž dominují postavy žen vdaných, ovšem nabízejí vícestrannější materiál: postavení provdané ženy v tradiční romské komunitě je totiž komplikovanější a potenciálně konfliktnější, neboť její existence je vázána hned ze dvou stran – poprvé je limitována jako příslušnice marginalizované minority, podruhé jako žena podřízená manželovi a snacha poddaná tchyni.⁵ Tera Fabiánová se už v krátké moraliťe „Zor nane savoro“ („Síla není všechno“) z roku 1972 dotýká situace mladých snach, přesněji otázky násilí, jemuž tyto ženy bývají vystaveny ze strany svých manželů. Protagonistka přichází pro radu za starší tetou⁶, která se jí ujme, jejímu muži domluví a oba manžele usmíří. Povídka „Eržika“, založená na běžném folklorním motivu nevinně trpící krasavice, se odvíjí méně harmonicky: titulní hrdinkou je krásná mladá žena, která přichází žít se svým mužem Bugem k jeho matce do jejich osady. Tchyni se ale Eržika nelíbí, nechává ji dřít, nasazuje na ni, muž ji bije. Mladá žena vše trpělivě snáší, jak také odpovídá tradičnímu požadavku na dobrou manželku a snachu – její nejdůležitější vzpourou je postesknutí: „Savo hin man tuha dživipen! [...] Te man elas kaj te džal, takoj bi džás, ale kaj le pereha man te thovav?“⁷ (Fabiánová 2006: 212). Ze samé dřiny Eržika potratí a její muž následně odejde pracovat do Čech. Eržika se mezitím na brigádě seznámí s romským kombajnistou Petrem a zamilují se do sebe. Její tchyně ji ale prozradí navrátilivšímu se Bugovi, ten ženu surově zbije a jejího milence pobodá. Petr si však pro Eržiku přijde do osady a odvede si ji se slibem, že spolu zůstanou žít.

Eržika je na několika místech charakterizována (a to ústy postav starých žen v osadě, tedy reálných autorit v komunitě) jako „the šukar the šikovno, džanel te tavel, žuži, lachi manušni, so odkanastar hiňi

5 Více o uspořádání romské rodiny a o tradičních romských hodnotách viz Hübschmannová 1999.

6 Ženy po menopauze jsou v romských komunitách přirozenou autoritou, a to i pro muže (srov. Hübschmannová 1999).

7 „Jaký já mám s tebou život! Kdybych měla kam jít, tak bych šla, ale kam se vrtnu s břichem?“

adaj, ta mek pes ňikaha na dokerďas“⁸ (ibid.: 209, 213) – je tedy vyličená jako ideální romská žena a snacha (ženy v povídce přetřásají i to, že Eržika své zlé tchyni nikdy neodporuje a snaží se jí ve všem vyhovět). Ovšem také Eržičin muž Bugo je v intencích romské tradice vlastně ideálním mužem: ctí svoji matku, jak žádá tradiční étos, a to do té míry, že dokonce peníze z Čech posílá jí, zatímco svou ženu nechává hladovět; je až extrémně pracovitý, dokonce si postaví dům „sar gadžo“⁹ (ibid.: 221). Skutečnost, že bije svoji ženu, s tím nijak nekoliduje: jak připomíná Hübschmannová, romský muž na to má v rámci tradičních etických pravidel právo (Hübschmannová 1999: 54–55), a Bugo později tím spíš, že mu Eržika byla nevěrná. Ostatně v textech jiných autorů bývá muž, který bije manželku, bez zaváhání hodnocen jako jednoznačně kladný hrdina (např. postava Feriho v próze Ilony Ferkové „Kečeň/Půjčka“ z antologie *Čalo vodí*), i když autorčin odsudek Buga v „Eržice“ je patrný už z úvodních řádků povídky.¹⁰ Charakteristiky obou manželů jsou tedy dotaženy až do záměrné karikatury, a tím ostřeji pak vynikají kontroverzní aspekty tradice. Je příznačné, že ke zlomu, kdy se Eržika rozhoduje pro nedovolený vztah, dochází poté, co hrdinka přijde o dítě (svou roli v patriarchálním prostředí zajiště hraje i to, že se nejedná o dceru, ale o syna). Skrze ni a Buga tedy již tradice nemůže pokračovat, v jejích případech se její možnosti vyčerpaly. Napětí mezi Eržičinými přirozenými nároky a řádem tradice se řeší překročením tohoto řádu – útekem vdané ženy s milencem. Nedořadivost starých schémat je v závěru povídky umocněna ještě tím, že násilnického Buga odvede „gadžovská“ policie, tedy činitel nikoliv zevnitř systému, ale zvenčí.

Na příbězím pŕodorysu staví svůj příběh nazvaný „Beznaděj“ též Erika Olahová. Tato relativně známá autorka hrůzostrašných próz zde se sugestivní silou líčí „v přímém přenosu“ týrání mladé Romky Evy jejím manželem Jurou. Eva během týrání potratí. Její život poté, co se z napadení uzdraví, popisuje Olahová takto: „Všechno bylo zdánlivě jako dřív, prala, vařila a snažela bití, nadávky a hrubé, násilné milování, které jí ubližovalo nejvíce, zatínala zuby nenávisťi a jediné, na

8 „jak hezká, tak šikovná, umí vařit, je čistotná, hodná žena, co je tady, ještě se s nikým nepohádala“

9 „jako Nerom“. Většinová kultura se v kontextu romského sebepjetí profiluje jako nejvyšší ideál. Zároveň však představuje i špatnou a zavrženímhodnou protiváhu romství, vůči níž je třeba se ostře vymezit (srov. Scheinostová 2006).

10 Samotné jméno Bugo může ovšem konotovat romský výraz „te bugazinel“ – surově někoho bít, a předznačovat tak hrdinovu násilnickou povahu, resp. to, že ji autorka reflektovala.

co myslela, bylo její ztracené dítě, o které jí připravil. Pro ni jako by život skončil. [...] Do srdce se jí vkrádala černá nenávisť“ (Olahová 2004: 6). Tato nenávisť hrdinku dovede až k tomu, že spícího opilého manžela zabije. Následně však není schopná se se svým činem vyrovnat. „Ne, to přeci není možné, všechno v ní křičelo, Cikánky své muže vždy poslouchaly, neměly žádné právo ani odporovat, když byly bity, a ona svého muže zabila jako prašivého psa“ (ibid.). Podaří se jí mrtvolu úspěšně ukrýt a pokouší se žít, jako by se nic nestalo; svůj čin ale neunes – zešlší a zemře. Povídka nedává jednoznačnou odpověď, zda rudé květiny, jež vyrostou na Jurově hrobě, či čerstvá krev, jež se každou noc znovu objevuje v Evině domku, jsou plody hrdinčiny halucinace nebo dílem mrtvého, který se mstí, a nedozvíme se s jistotou ani to, zda mladá žena umírá přirozenou smrtí, nebo zda si pro ni přišel „mulo“ – její mrtvý manžel. Narativní příčinou jejího konce je ovšem právě překročení rádu.

V tomto případě Olahová především prozkoumávala a vytěžila potenciál hrůzostrašnosti, jež dané téma skýtá; k domácímu násilí se ale až nutkavě vrací v řadě dalších próz. V její následující knižní sbírce *Matné zrcadlo* (2007) najdeme tematických textů hned několik. V povídce „Černá prázdnota“ řeší mladá krásná (!) Monika traplivý život po boku autoritativního a násilnického manžela Bely zabitím jejich tří dětí a následnou sebevraždou:

Ne, takhle už žít nemohu a vy také ne, vezmu vás s sebou, daleko! Nůž klouzal lehoučce po hrdlech malých neviňátek a žena zbavená smyslů neviděla spoustu krve, která barvila postel i podlahu dočervena. Neviděla jejich tvářičky, neslyšela ani pípnutí. Jako by to nebyla ona, ale anděl smrti, zhoubce, který je chce zachránit před světem.

(Olahová 2007a: 29)

V okamžiku smrti pak na manžela uvalí kletbu, aby se mu každou noc chvíle jejich smrti vracela před oči. Také tupému alkoholikovi Belovi (jenž je v až černobílém rozvržení popisován jako „tmavý, hubený, vyžilý, skoro plešatý a nehezký muž se zestárlou, zachmuřenou tváří“ – ibid.: 28) se zdaří mrtvolu úspěšně schovat (přičemž je pro dokreslení jeho portrétu připomenuto, že Bela „nepanikařil, jen se bál o sebe, co bude s ním“ – ibid.: 31). Kletba jeho ženy se však naplní a Bela se nakonec oběsí. Stejnou „virtuální mstu“ koná Olahová na násilnickém muži v povídce „Nešťastná Elvíra“. Její hrdinkou je starší týraná žena, jež se už několikrát pokusila svůj osud řešit sebevraždou, avšak

nikdy se jí ji nepovedlo dokonat: „Bud' prášky vyzvrátila, nebo spala celý den [...], dokonce ani ten hloupý provaz neuměla uvázat, přetrhl se!“ (Olahová 2007b: 56). Poté, co ji manžel brutálně umučí k smrti, Elvíra vystupuje ze svého těla a další dění pozoruje z meziprostoru mezi světem živých a záhrobím. „Elvíra netušila, co se s ní děje a proč už její duše není tam, kam patří, proč zůstala tady. Viděla, jak byla surově umučena, svou vlastní smrt, vznášela se nad zemí jako jarní vánek, a jako by jí někdo našeptával, aby se vydala domů za ním. Necítila ani nenávisť, ani bolest či lítost, jen tušila, že musí jít“ (ibid.: 59). Také ona se pak každou noc vrací ke svému muži a ukazuje mu vše, co spolu prožili i jak jí ublížoval, a též on se nakonec oběsí; teprve potom Elvířina duše odchází do „jasného světla, které ji přitahovalo“ (ibid.: 60). Pomsta však už zde, na rozdíl od msty Moničiny, není dílem hrdinčina aktivního rozhodnutí: Elvíra neví, proč rovnou neodešla do záhrobí, někdo jí našeptává, aby svého muže pronásledovala, a činí ji tak nástrojem jakési vyšší odplaty. Zatímco v „Černé prázdnotě“ lze poměrně snadno stopovat prvky romské tradice – pomsta „mula“, mrtvého, který se vrací k tomu, jenž mu ublížil, a „pouští na něj hrůzu“ (srov. Hübschmannová 1999: 43–44), či magická síla slova, respektive kletby – z „Nešťastné Elvíře“ lze abstrahovat v podstatě prvek jediný (navíc jen s výhradami označitelný za charakteristicky romský), a tím je násilí muže proti pasivní manželce. Ostatní aspekty jsou už zjevně čistě autorským vkladem. V první povídce situaci způsobují i řeší mechanismy tradičního světa: dominantní manžel a naproti němu mstící se „mulo“. Odklon od reality v druhé próze (Elvířin duch řízený „někým“ ze zásvětí) je ovšem jiného řádu než působení mstivého Moničina revenanta: odklon od tradice totiž aktivně „mula“ neponechává prostor, avšak sama potřeba pomsty je natolik silná, že donutí světy se prolnout a najít zastání ve „vyšším řádu“. Na rozdíl od předchozích analyzovaných próz zde pasivita hrdinky nakonec ve výsledku není na škodu, naopak umožní vykonat spravedlivý ortel.

K tématu týrání se Olahová vrací ještě v miniatuře „Matné zrcadlo“ z téže sbírky, v krátkém vhledu do mysli starší ženy (stejně jako v „Nešťastné Elvíře“ se zde Olahová již vzdává motivu nevinně trpící krasavice a naopak zdůrazňuje šedost, řadovost, bezvýznamnost oběti – o to více tím, že protagonistku nepoznáme jménem: „Schovávám se za popelnicí, jsem nic, nula, odpad, špína cigánská“ – Olahová 2007c: 45), jež před titulním matným zrcadlem reflektuje svůj osud po boku krutého manžela. Svůj monolog žena uzavírá slovy: „Pak mě napadla jedna jediná věc, jediné východisko. Už nebudu nějakou věcí, už se nebudu

klanět a poslouchat na slovo, už nechci, aby mě někdo mlátil jako chlapa. Chci žít, ano, já chci žít!“ (ibid.: 45). Toto zdánlivě banální, přímočaré řešení je ve skutečnosti aktem velkého vnitřního úsilí, předznačeného i v několikavěté epizodě, v níž se žena odhodlá manžela v sebeobraně udeřit ulomenou anténou: popírá to, v čem byl doposud ukotven její život, odvrhuje stávající řád s jeho jistotou, a toto řetězení je tedy skokem do prázdna. O dalším osudu hrdinky se nedozvíme nic, povídka končí; a připomeňme si též, že zrcadlo, před nímž žena svůj život bilancuje, nezobrazuje: je matné. Přesto právě tato prázdnota – ještě v první analyzované povídce Olahové „černá“ – je nikoli prostorem hrůzy, ale prostorem naděje.

Tvorba Olahové je artikulací bezmocné hrůzy jako prožitku nezávislého na genderu či etnické příslušnosti; romská tradice je zde zdeformována a zkoncentrována do rigidního, krutého řádu, jenž své příznačně osamělé postavy (či postavy obkroužené bezhlasou soudicí komunitou, nikoliv fyzickou, ale internalizovanou právě v řádu) utiskuje, oněmjuje a znehybňuje. Postavy Olahové spolu téměř – obvykle dokonce vůbec – nemluví (například když Evin manžel Jura přijede pro svou ženu do nemocnice, kde se léčila z jeho napadení, pouze jí „očíma přikázal, aby nasedla, a ani jediným slůvkem se neoptal, jak je jí nebo dítěti“ – Olahová 2004: 6; a minimum přímé řeči je pro hororové povídky Olahové charakteristické obecně) – jako by násilí ze strany mužů a trpné přijímání bolesti na straně žen byly jedinými možnými komunikačními prostředky. V těchto intencích lze extrémním činům ženských postav u Olahové (vražda, sebevražda, pomsta, ale i útok na manžela hrdinky „Matného zrcadla“ a její následné „vzbouření“) rozumět jako propůjčenému „hlasu“ – pokusu o jediné možné sebevyjádření, jež jim stávající pravidla umožňují v úzkých limitech, do kterých je sama zatlačila. Zdůrazněme, že až do okamžiku, kdy sáhnou k těmto mezním prostředkům, se ženy nebrání, zůstávají pasivní (a jsou navíc líčeny jako nevinné, manželovu agresi nijak nevyvolávající), to ostatně až po její milostný skandál platí i pro Eržiku z povídky Fabiánové, o níž se též opakovaně dozvídáme, že se s nikým, ani s tchyní či mužem, nehádá a s nikým ani nemluví – a tedy jsou v intencích našich úvah vlastně „němé“.¹¹

Kanadský filozof Charles Taylor chápe identitu jako dialogický fakt odvislý od uznání signifikantními druhými, tedy těmi, s nimiž jsme

11 Pro toto čtení je volnou inspirací studie Gayatri Chakravorty Spivakové „Can the Subaltern Speak?“ (Spivak 1988).

angažování v určujícím vztahu a s nimiž své sebeurčení vyjednáваме (srov. Taylor 2001: 36). Jeho pokračovatel Anthony Kwame Appiah dále prokazuje, že tento vztah často nebývá rovnocenný a že role dominantního signifikantního druhého je v tomto dialogu nutně rozhodující (Appiah 2004: 164). Chceme-li od něj totiž dosáhnout uznání toho, čím se cítíme být, musíme jít k tomuto vyjednávání s jím uznatelnými, komunikovatelnými požadavky přizpůsobenými jeho horizontu (což vyžaduje také výběr signifikantních aspektů sebeurčení) a vyjadřovat se „jazykem“¹², který mu bude srozumitelný.¹³ To, že romské ženy nemluví, respektive to, jakým jazykem promluví, je tak určeno postojem dvojích signifikantních druhých: vztahem romských mužů k nim jako k ženám a neromské většiny jako k Romkám. Činí-li tedy postavy v analyzovaných prózách extrémní, zoufalé věci, nutno to přičítat limitům, jež jim nastavili jejich signifikantní druzí. Úniky Olahové mimo hmatatelnou realitu naznačují, že toto hřiště je pro jejich dilemata vykolikované příliš těsně. Smírné řešení Fabiánové můžeme pak chápat jako jakýsi provizorní klíč poodemykající mřížce; a „Matné zrcadlo“ rozevírá otevřený bezhraniční prostor. Nastoluje tím ovšem novou otázku – a nejen akademickou – čím tento prostor může být za stávajících podmínek naplněn.

Prameny

FABIÁNOVÁ, Tera

1970 „Zadáno pro Teru“, *Romano líl* 2, s. 33–34

1972 „Zor nane savoro“, *Romano líl* 2, s. 28

2006 „Eržika“, přel. Milena Hübschmannová, in Jana Kramářová, Helena Sadílková (eds.): *Čalo vodi / Sytá duše* (Brno: Muzeum romské kultury), s. 208–224

OLAHOVÁ, Erika

2004 „Beznděj“, in eadem: *Nechci se vrátit mezi mrtvé* (Praha: Triáda), s. 5–10

2007a „Černá prázdnota“, in eadem: *Matné zrcadlo* (Praha: Triáda), s. 28–32

2007b „Nešťastná Elvíra“, *ibid.*, s. 56–60

2007c „Matné zrcadlo“, *ibid.*, s. 43–45

12 Taylor termínem „jazyk“ označuje v podstatě to, čemu teorie komunikace říká „kód“, přičemž jeho chápání je dost široké a zahrnovalo by patrně též domácí násilí, jak je interpretuje tato studie (Taylor 2001: 36).

13 Už Taylor v obdobném smyslu podotýká, že určit sebe sama znamená „nalézt, co je na mě odlišnosti od ostatních smysluplné“ (*ibid.*: 39).

Literatura

APPIAH, Kwame Anthony

2004 „Identita, autenticita, přežití: Multikulturní společnosti a sociální reprodukce“, in Charles Taylor (ed.): *Multikulturalismus. Žkouvání politiky uznání*, přel. Alena Bakešová, Marek Hrubec, Josef Velek (Praha: Epocha/Filosofický ústav AV ČR), s. 159–174 [1994]

GELLNER, Ernest

1993 *Národy a nacionalismus*, přel. Jiří Markus (Praha: Josef Hříbal) [1983]

HÜBSCHMANNOVÁ, Milena

1999 „Několik poznámek k hodnotám Romů“, in Helena Lisá (ed.): *Romové v České republice (1945–1998)* (Praha: Socioklub), s. 16–66

RYVOLOVÁ, Karolína

2005 „Jinakost, perzekuce, diaspora“, *Svět literatury* 31, s. 31–49

SCHEINOSTOVÁ, Alena

2005a „Proměny identity v současné romské próze“, in Oldřich Uličný (ed.): *Eurolitteraria a eurolingua 3. Sborník z konference* (Liberec: PedF TU), s. 99–105

2005b „Význam časopisectví v romské literatuře (Romano lil, 1970–1973)“, *Svět literatury* 31, s. 50–55

2006 „Čí Bůh je lepší? Kanonizace hodnot v obrozenské literatuře“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 1. Otázky českého kánonu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 614–621

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

1988 „Can the Subaltern Speak?“, in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture* (Basingstoke: Macmillan), s. 217–313

TAYLOR, Charles

2001 *Etika autenticity*, přel. Marek Hrubec (Praha: Filosofia) [1992]

2004 „Politika uznání“, in idem (ed.): *Multikulturalismus. Žkouvání politiky uznání*, přel. Alena Bakešová, Marek Hrubec, Josef Velek (Praha: Epocha/Filosofický ústav AV ČR), s. 44–91 [1994]

Romany women's prose as a struggle for self-expression

This article surveys the theme of the search for identity as depicted in the literary output of Czech Romanies, focusing particularly on the opportunities for the articulation of identity in fiction by female Romany authors. It comes to the conclusion that the Romany woman, confined as she is from two sides – as a member of a marginalized group and as a woman in the patriarchal order – is, in fact, dumb, and, within her present limits, she can communicate only through extreme acts.

Keywords

Romanies, emancipation, marginalization, women, violence, identity

Jsou romány Michala Viewegha „pro ženy“, nebo „pro muže“?

– Jana Hoffmannová –

„Nešetrně o mužích i o ženách“: kategorie, pozice, „glazury“

Názvy některých próz Michala Viewegha, zvláště *Román pro ženy* (2001) a *Román pro muže* (2008), navozují otázku jejich genderové profilace a místa v procesu současné literární komunikace: jsou spíše „pro ženy“, nebo „pro muže“? Tuto otázku si zde nebudu klást z hlediska čtenářství a čtenářských průzkumů; budu vycházet z výstavby právě zmíněných textů, z vnitrotextových subjektivních konstelací, z toho, jak jsou jazykově a stylově exponovány; a pokusím se vidět tyto texty na pozadí celého, stále se vydatně rozvíjejícího vieweghovského diskurzu.

Zdálo by se, že Michal Viewegh píše především pro ženy; vždyť také byl v souvislosti s *Románem pro ženy* označen (v názvu recenze, Lukeš 2001) za „nejlepší z českých spisovatelek“. Ostatně i sám Viewegh v publikovaných rozhovorech připouští: „ženský svět mi není cizí“ a shodně se svými ženskými hrdinkami konstatuje, že „českým mužům toho chybí hodně“.

Také u *Románu pro muže* soudí jedna z recenzentek (Kubová 2008), že Viewegh píše o „nemožných mužích“ a že tato jeho dvacátá kniha je

„feministicky laděná“. Píše tedy autor opravdu pro ženy, ze ženských, dokonce feministických pozic? Tak jednoduché to asi není. Relativizace tohoto názoru lze ve vieweghovském diskurzu rovněž najít: například jeden z recenzentů *Románu pro muže* nazval svou recenzi „Román pro muže je i pro ženy“ (Sulovský 2009); naopak režisér filmu *Román pro ženy* Filip Renč prohlásil, že jeho „film o ženách je pro muže“; a dokonce i Viewegh říká v jednom nedávném rozhovoru, že „neexistuje On či Ona“. Mužsko-ženská polarita se tedy začíná – jak se dalo čekat – značně komplikovat.

V jiném rozhovoru Viewegh prohlásil o *Románu pro muže*: „Moje kniha chlapy nijak nešetří“ (Kubíčková 2008: 10). Píše tedy – v této i jiných knihách – opravdu nemilosrdně o „nemožných mužích“? Ale už v *Románu pro ženy* nám názorně předvedl, že nešetří ani ženy. Na rozdíl od Jana Čulíka (2007: 695) nejsem přesvědčena, že „vyznění tohoto románu je překvapivě na straně žen“. Viewegh je zsměšnil jako kosmopolitní snobky obklopené nezbytnými rekvizitami kultovních pražských barů, drinků, značkové módy či kosmetiky a luxusních exotických dovolených: čtou *Cosmopolitan* nebo *Elle*, „ujíždějí na drahých parfémec“ (značky *Gucci* či *Estée Lauder*), kufr musí být značky *Samsonite*, nábytek z prodejny *The Art of Living*, atd. (Veškerá zvýraznění jsou převzata z textů M. Viewegha.) Tyto „zvláštní bytosti“ (vzpomeňme už na Pamelu z *Účastníků zájezdu* a další Vieweghovy ženské postavy) představují podle Jiřího Peňáse (2009) „vylepšený svět“.

Dámy z *Románu pro ženy*, zejména Laura a její supersnobská matka, sdílejí stejný názor na české muže a jsou neúnavné ve výčtu jejich negativních atributů: jsou to „zamindrákovaní slaboši nebo domácí tyrani; trapní šetřílkové; vulgární primitivové a beznadějní křupani; mizerné oblečení a ostříhaní“ (Viewegh 2001: 34n). Lauřina matka navíc „nesnáší už i češtinu [...] už myslí anglicky“ (ibid.: 34, 36). „Značně rezervovaný vztah má i k české historii“ (ibid.: 34) a skepsi vůči češtině i českým dějinám spojuje s pohrdáním českými muži: „Masaryk vydal české ženy napospas nejrůznějším Kondelíkům, Švejkům, Jakešům, Milošům Zemanům a Pažoutům, nebo v lepším případě neurotickým impotentům typu Kafky či Karla Čapka“ (ibid.: 35).

Působí to jako takzvaná *členská kategorizační analýza* (srov. Nekvapil 2000): nejen mužské, ale i ženské postavy Michala Viewegha jsou touto nadsázkou důsledně zařazovány do určitého schématu, do velmi nelichotivé kategorie. Připočteme k tomu ještě skutečnost, že všechny ženy neustále sní o „ideálním, dokonalém muži“, který „je úžasný, má styl/šmrnc“; vlastní „jachtu, elegantní drahé hodinky, nádherně vykroje-

né smyslné rty; brýle značky *Ray Ban*, parfém *Eternity* od Calvina Kleina, oblek *Gianfranco Ferré*...“. Marně se Oliver posmívá Lauře, paroduje tento „ideál“ a varuje ji před virtuálním světem ženských románů.

V *Románu pro muže* ovšem úlohu snobů přebírají mužské postavy, hlavně Spisovatel a Cyril. Pro oba je příznačné *gourmetství* („zmlsanost“, „požitkářství“ – *ibid.*: 85, 87); oba mají „převahu nad lůzry, jezdí Volvem, nejí v KFC“. Některé emblémy snobského náhledu na svět jsou v obou knihách identické (sako *Hugo Boss*, brýle *Ray Ban*, švýcarské hodinky, šampaňské ve stříbrném kbelíku s ledem...).

Pokud bychom se inspirovali kromě členské kategorizační analýzy ještě dalším aktuálním přístupem z oblasti analýzy diskurzu, tzv. *positioning* (Harré – van Langenhove 1999), narazili jsme právě na smíšení dvou diskurzů (ženy se posmívají mužům + samy jsou vysmívány a ironizovány) a na oscilaci ženských postav z Vieweghových románů mezi dvěma pozicemi. Jedna z nich je konvenční červenoknihovní pozice žen zasněných a sentimentálních; druhá je pozice emancipované a snobské racionality dnešních žen, která je přibližuje světu současných mužů. Pro toto poziční rozpolcení je příznačná Aneta z *Románu pro muže*: emancipovaná intelektuálka, investigativní žurnalistka, kterou bratři považují za „chlapa s kozama, protože mluvíš jako my, chlastáš jako my“ (Viewegh 2008: 18) – ale přitom i ona sní svůj sen o „dokonalém muži“. Lze na ní předvést jev, který teoretik neverbální komunikace Vlastimil Vávra (1990) označuje jako „glazury“. Ve vztahu ke svému „ideálnímu“ milenci se staví na prototypicky ženskou pozici, „vklouzne do přihrádky“ příznačně ženského komunikačního chování. Ve vztahu k bratrům (hlavně k Cyrilovi) se Aneta chová jinak – uchyluje se převážně k mužské „glazuře“, přízpůsobuje se jim, užívá slova jako „kokot“, „hovno“, „zasranej čurák“, „kecy prdy“.

Rozporuplné *positioning* je však ve Vieweghových knihách spojeno i s postavami mužskými. V *Románu pro muže* cituje autor (Viewegh 2008: 131) názor socioložky Hany Librové, že muži dnes nechtějí setrvat pouze u machistické glazury svých předchůdců; že chtějí být nejen silní, dominantní, mužní, ale i empatictí, citliví, vnímaví. To plně platí pro Olivera – mužského protagonistu *Románu pro ženy*. Tento „český muž“ je nesentimentální a nekonvenční; odmítá při navazování kontaktu s potenciální partnerkou lhát, předstírat, „okázale rezignuje na zavedenou sváděcí taktiku“: „Tyhle hry mě už dávno nebaví [...] Odmitám [...] všechn ten obvyklej pokryteckej krám! [...] Já *nebudu* taktizovat [...]“ (*ibid.*: 91–92). Není to však typický macho – vždyť píše Lauře milostné dopisy, cituplná, naléhavá vyznání! Ale další paradox: je

to reklamní kreativec, takže svou intimní korespondenci nabídne adresátce – a veškeré cestující veřejnosti – ve vagonech pražského metra. A sám v jednom z dopisů (ibid.:124) charakterizuje tuto svou akci jako „reklamní kampaň“, při níž se snaží (on jako *firma*) pomocí „vlezlé reklamy *prodat cílové skupině* [tj. Lauře] svůj *výrobek* [tj. svou lásku]“. Podobně postava Spisovatele v *Románu pro muže* je nositelem svrchované sebeironie, sebereflexe; a rovněž v této postavě se prostupují obě uvedené pozice. Muž citlivý, jemný, jemuž „ženský svět není cizí“ – téměř feminista. Ale i muž šovinista, macho, sexista – chápající lásku jako „povrchní, spotřební kontrakt založený na sexu a společenské konverzaci u skleničky“ (Jungmannová 2001); „vulgární v líčení sexu“, zaměřující „erotiku a sex, vášeň a chtíč“ (Kořená 2001).

V této pozici Spisovatel užívá i „sprostá slova“. Podle *Románu pro muže* by se zdálo, že takové vyjadřování organicky patří k mužství – napovídají to i iniciálová *s*; vždyť jako témata této knihy Spisovatel uvádí: *sex*, *smrt*, *spisovatelství*, *spravedlnost*, *srandu* a *sebevědomí* (Viewegh 2008: 47). Vulgarismy jsou ještě více příznačné pro řeč Cyrila, který „nesnáší romantický ženský“ (ibid.: 125). Problematika užívání vulgarismů je tu rozhodně zajímavá – internetový recenzent Petr Kukul neváhal napsat, že kniha je sprostá, protože „my (muži) jsme (taky) sprostí“ (cit. dle Trávníček 2009: 53). V reakci na něj Jiří Trávníček (ibid.) konstatuje, že to, jak Viewegh v tomto románu „přitvrdil ve svém slovníku, jak je často až brutálně explicitní“, koresponduje s jeho líčením tvrdého, krutého, pragmatického, mocí peněz ovládaného světa; a ten je přece jen především světem mužů. Na druhé straně Cyrilova sestra Aneta ví, že „o skutečných mužských citech nebo vlastnostech slovní vulgarity mnoho nevyovídají“ (Viewegh 2008: 43). A „sprostá slova“ v obou knihách nejsou jen atributem mužského světa; Laura a Ingrid z *Románu pro ženy* ani Aneta z *Románu pro muže* se nijak nevyhýbají expresivitě a vulgarismům. Paradoxem ovšem je, že „sprostá slova“ nesnáší v *Románu pro muže* striptérka Tali; tento podivuhodný úkaz komentuje Cyril: „To mě poser!“ zvolá Cyril. „Pohoršená striptérka! Zborcené harfy tón! Mrtvé milenky cit!“ (ibid.: 100).

Muži i ženy tedy ve Vieweghových románech zaujímají snobské postoje; muži i ženy jsou emocionální, sentimentální – i racionální a vulgární. Snad jediný zásadní rozdíl představuje mužská (a Vieweghova – viz některé předchozí knihy, např. *Báječná léta s Klausem*, 2002, aj.) posedlost politikou. I Pavel Janoušek (2008) v recenzi soudí, že sexuální provokativnost je u Viewegha něco jako *simulacrum* – tím, co ho zajímá a co vášnivě prožívá, je spíše politika.

Hra se žánrem; intertextovost, interdiskurzivita, vícejazyčnost

Lenka Jungmannová (2001) v recenzi *Románu pro ženy* píše, že nelze populární žánr zároveň napodobit a (nedůsledně) zparodovat. Přesto snad lze do jisté míry ocenit Vieweghovu vícevrstevnou hru se žánrem v tomto románu. Podílí se na ní

1. ironické napodobování stylu románů pro ženy – především při líčení prostředí a romantických scenerií, ale také ženských milostných výlevů: „Noc byla jasná a stále teplá; hvězdy tiše zářily“ (Viewegh 2001: 74). „Vzpomínám na jeho smích, jeho hlas, jeho dech, jeho gesta, jeho chůzi, jeho únavu, jeho polibky“ (ibid.: 252);

2. výsměšné parodování s explicitním poukazem na žánr – ze strany ženských hrdinek, například Laury, i ze strany mužů, například Oliverova kamaráda Huberta; ústy tohoto „intoše“ se autor posmívá jménům, která sám zvolil pro hrdinky svého „románu pro ženy“: „Laura?! To už je ale vážně děsivě blízko k *Emanuelle* [...] Panebože, *Laura!* [...] Mám v bytě *Ingrid a Lauru*... Mám doma oživlou červenou knihovnu!“ (ibid.: 132n).

V *Románu pro muže* odpovídá Spisovatel, toto autorovo alter ego, na otázku „Proč tolik používáte citáty?“ Odpovídá v dnešní době už nikterak originálně: „Protože si uvědomuješ, že i sebevíc originální kniha je chtě nechtě jakýmsi volným pokračováním milionů jiných knih. Protože všechno už bylo napsáno, a navíc často přesněji nebo vtípněji [...]“ (Viewegh 2008: 73). A Vieweghovy knihy – to je opravdu jeden velký intertext či transtext, plný metatextů, architextů, paratextů, citátů, parafrází, aluzí, parodií... V kulisách žánru ženského románu se odehrávají nejrůznější doteky, návaznosti, kolize, střety dobově příznačných diskurzů jako

a. reklama (*kreativec* Oliver *vymýšlí reklamní spoty a slogany*; jeho partnerky, ženské postavy, naopak podle reklam žijí – i když se jim někdy posmívají);

b. časopisy pro ženy – reálné, jako *Elle* či *Cosmopolitan*, i fiktivní, jako Lauřina *Vyrovaná žena*. (Ke stylu časopisů pro ženy a dívky srov. Čmejrková 1996, 1997, Hoffmannová 2004a, 2004b, Saicová Římalová 2002 aj.);

c. „praktické“ příručky s radami pro různé životní situace (*Když partner odchází*), které výrazně zasahují hlavně do výstavby *Románu pro muže*: podílejí se na exponování tématu spisovatelství (*Jak napsat best-seller*), smrti (*Jak být nablízku. Provázení posledními týdny a dny života*)

i tématu mužského sebevědomí (*Mužství. Jak zvládat všechny mužské role*);

d. horoskopy, testy apod. (v *Románu pro ženy* prověřuje Laura svého partnera tím, že ho donutí vyplnit test *Jste alkoholik?*);

e. samozřejmě dopisy – ony ústřední Oliverovy milostné dopisy z metra („Drahá Lauro“), ale i dopisy čtenářek o různých pseudoprobémeh do redakce *Vyrovnané ženy* (Lauřina rubrika *Příběhy, které psal život*);

f. oblíbené filmy: Ingrid se podobá *Julii Roberts*; máma zhubla a vypadala jako „ty krásné štíhlé vdovy z amerických westernů“ (Viewegh 2001: 80).

S intertextovostí a interdiskurzivitou je nedílně spojena i interjazykovost, vícejazyčnost. O snobské závislosti Lauřiny matky na angličtině tu už byla řeč; a protože do pozice snobů se v *Románu pro muže* dostávají i muži, hlavně Cyril, je tu angličtina, respektive některé emblematické přejímky, připsána hlavně jemu: „Sure, honey. To je jenom marketing [...] píárko všech, co chtěj moc“ (ibid.: 124). Naproti tomu Bruno se od tohoto režimu řeči, Cyrilům tak přirozeného, distancuje:

„Oukej,“ hlesne Bruno [...] Tím *oukej* přísně vzato zrazuje sám sebe [...] Tím jediným *oukej* se právě podepsal pod všechny ty přibližlé rozhlasové stanice, pod ty nevkusné televizní show. A tak dále. Snad ještě nikdy v životě neřekl *oukej*.

(ibid.: 82; zvýraznil M. V.)

Úplným koncentrátem intertextovosti, aluzí na ženské romány a časopisy, reklamy, populární příručky i filmy jsou pak ironické podtitulky kapitol (včetně angličtiny), například

- Vysněný muž; Tajuplně osamělý muž; Nečekané doznání nejlepší přítelkyně
- Jak zahnat podzimní depresi?; Když partner odchází
- Dala si Sissa Sklowská zvětšit prsa?; Zaručená dieta
- A loď pluje; I wish I could fly; Meet my parents

Konverzace, zkonverzacionalizovaný svět

Vieweghovy prózy jsou tedy do značné míry texty o textech, komunikaci o komunikaci, zauzlením diskurzů a jazyků hojně využívajícím

metajazyk (autor zvýrazňuje příznakové jazykové prostředky někdy tučně, jindy kurzivou). Jako v současném světě se tu projevuje až hypertrofie komunikace, je tu „překomunikováno“, je to svět „zkonverzacionalizovaný“. Martin Pilař (2001) soudí, že Laura je americky zrychlená a věčná, vyznačuje se těkavým životním tempem a telegrafickým jazykem, proto je její svět i milostný diskurz prosycen jazykem reklamy a „esemesek“; a že v tomto informačním věku není prostor pro spočínutí ani pro „plkání jen tak, aby řeč nestála“. Domnívám se však, že i esemesky jsou „plkáním, aby řeč nestála“ – čili konverzací (spíše než sdělováním věcných informací). A nositelkami konverzace (samoučelné, vyprázdněné, povrchní...) jsou v tomto světě přece jen asi hlavně ženy; vzpomeňme na Deborah Tannenovou, úspěšnou popularizátorku genderové problematiky, která však přinesla i řadu pronikavých postřehů o „konverzačním stylu“ (srov. např. Tannen 1984, 1986, český 1995, aj.)

Jak je tedy prostoupen konverzací například *Román pro ženy*? Laura konverzuje se svými mužskými partnery (Jeff, Rickie, Oliver, Robert, případně bezejmenný ON), což je názorně předvedeno hlavně na „kontaktáži“ Olivera v příznačných situacích – na dovolené u moře, v restauraci: „Začala jsem konverzačně [...] Překvapilo mě, jak snadno se naše konverzace rozběhla“ (Viewegh 2001: 67); „Vymezme si hned na začátku konverzační okruhy, říkám“ (ibid.: 89). Hrdinka explicitně konstatuje i dodržování „fatické maximy“ Geoffreyho N. Leech (1983): „Nastalé ticho bylo trapné [...] navrhla jsem *bezstarostně* [...]“ (ibid.: 73). O konverzaci s muži (hlavně s Oliverem) pak Laura dále konverzuje se ženami – s přítelkyní Ingrid, kolegyněmi v redakci *Vyrovnané ženy* a hlavně s kadeřnicí Sandrou, i když tento obligatorní ženský konverzační diskurz (u kadeřnice) dokonce sama považuje za poněkud trapný a zbytečný: „musím pořád vymýšlet nějaká křečovitá konverzační témata“ (ibid.: 60). Je to ale rituál, který se mezi ženami musí dodržet. Dále Laura konverzuje a komunikuje nejen s jinými postavami prostřednictvím mobilu a SMS, ale i s personifikovaným mobilem samotným, reaguje na jeho otázky a návrhy: „*Vymazat zprávu?* Ano. *Mažu zprávy.* Tak dělej! *Žádné přijaté zprávy.* Uf“ (ibid.: 20). A konečně: o všech svých konverzacích Laura stále konverzuje, vede fiktivní dialog s implikovanými čtenářkami. V této konverzaci, která do sebe vtahuje celé solidární ženské společenství, používá kromě 1. osoby sg. i 2. osobu pl. a 1. osobu pl., tzv. inkluzivní plurál; a oslovuje většinou „milé dámy“, někdy „milé sestry“:

Milé dámy, tohle je můj milostný román (ibid., s. 11) – A víte, milé dámy, co jsem jí odpověděla? (s. 15) – Víím, co chcete říct, milé dámy (s. 151) – Nevím – a věřte mi, milé dámy, že to říkám upřímně (s. 28) – A nyní vám, milé dámy, budu vyprávět [...] (s. 39) – Neptejte se mě, nedokážu vám to vysvětlit (s. 111) – Vydržte, za chvíli se to dozvíte (s. 39) – Nic neříkejte, prosím vás (s. 53).

Víte, milé sestry, co je to láska? (s. 194) – Zanechme, milé sestry, neúčinného snění. Skutečný život vypadá takhle (s. 207) – Asi nám, milé sestry, opravdu není pomoci (s. 79).

Znáte to: v půl druhé v noci otevřete oči [...] pípnutí, ohlašující příchod textové zprávy [...] Myslím, milé sestry, že si to dokážete představit – mobil přece dneska máme každá. Vsadím se, že moc dobře víte... (s. 18)

V *Románu pro ženy* autor marnotratně nabízí i další konverzační domény či situační scénáře. Prostřednictvím Laury se podaří dokonale zesměšnit „moderní“, „alternativní“ metody výuky anglické konverzace (Viewegh 2001: 42–44), ale i spíše mužskou konverzaci jako „intelektuální peklo“, v němž nemůže obstát účastník neznalý Thomase Bernharda či hudby A. P. Borodina (ibid.: 133n). Je však zdvořilá, uhlašená, ale povrchní a pokrytecká konverzace Vieweghových Laur a dalších ženských postav cennější sociální hodnotou? V parodickém metakonverzačním diskurzu nám Hubert přesvědčivě předvádí, že o tom lze s úspěchem pochybovat: „Ahoj Lauro! Moc rád tě vidím. Vypadáš úžasně, vážně! [...] Jak se vůbec máš? [...] Pojd a posad se přece [...] Prosím. Co si dáš k pití? [...] Ale proboha počkej – jedlas vůbec něco? Nemáš prokristapána *hlad*?“ (ibid.: 139).

Závěr – s Umbertem Ecem

Intertextové hrátky, pseudodialogy, konverzační přetvářka, metatexty, vše navrstveno na sebe, vzájemně do sebe prostoupeno a umocněno jedno druhým – to se Michalu Vieweghovi nesporně daří. Je poučen i distancovanou sebereflexí à la Umberto Eco (1986: 238): „[...] někdo miluje velice vzdělanou ženu a ví, že jí nesmí říci: ‚Miluju tě zoufale,‘ protože ví, že ona ví (a že ona ví, že on ví), že takové věty byly už napsány v Červené knihovně. Řešení se však najde. Může říci: ‚Miluju tě zoufale, jak by to stálo v Červené knihovně.‘ [...] Jestliže dotyčná žena na jeho hru přistoupí, pak se jí stejně dostane vyznání lásky. Nikdo z těch dvou se nebude cítit nevinný [...] oba budou vědomě a s radostí hrát hru na ironii [...]“. Stejnou hru na ironii, „metalingvistickou

hru“ provozují i Vieweghovy mužské postavy při svých milostných vyznáních. Tak pronáší „výrok na druhou“ třeba Alan v *Románu pro muže*:

„Bude se mi stýskat,“ říká potom a hned se zamračí: „Bude se mi stýskat je odporný klišé – ale jde to říct jinak? Tahle jazyková omezenost mě vážně štve. Odmítám češtině dovolit, aby náš nádherný vztah infikovala banalitou! Počkat. Není nádherný vztah taky klišé?“
(Viewegh 2008: 52)

Také Oliver v oněch dopisech z metra, které Viewegh této postavě dodatečně připsal, si dává pozor, aby nevyznával lásku „postaru“ a konvenčně: „Líbám tě vroucně (*vroucně* je možná trapně knižní slovo, ale neumím najít žádné výstižnější)“ (ibid.: 9).

Tady už se ale vracíme od Eca k Vieweghovi. Muži jako nekonformní odpůrci banalit a „ženské“ romantiky jsou sice v jeho románech schopni „být nad věcí“ a ironicky zkonstatovat, že něco je pouze trapné *klišé* či demagogický reklamní slogan; ale nakonec tento svůj intelektuální odstup odhodí, vzdají a vrhnou se za svými ženskými partnery, za milovanými Laurami zpět do konvenčního, nevzrušivého vztahu „po česku“. „Drahá Lauro, jediné, co mi po Tobě zbylo, jsou vzpomínky. Když to takhle napíšu, zní to jako text nějakého hloupého amerického hitu, kterým jsme se spolu občas vysmívali – a najednou je pro mě v tom klišé hluboká pravda“ (ibid.: 7).

Tak to přece má posléze být; tak to Vieweghovy čtenářky (a možná i čtenáři) chtějí. Adresování je vícenásobné: některý/á čtenář/ka si víc užije ironii, intertextualitu a interdiskurzivitu, suverénní hru s jazykem i problematizaci žánru; jiného/ou čtenáře/ku uspokojí „šestákové zápletky“ (Schmarc 2008) a happyendy směřující k zakotvení postav ve zcela konvenčním soužití, které se klidně může odehrávat i v českém paneláku.

A když už jsme u toho ecovského převrácení – jistě má pravdu Trávníček (2009), že projevit pozitivní názor na tvorbu M. Viewegha „chce jistou kuráž“. A podle Štěpána Kučery (2009) nejdřív bylo módou mít rád Viewegha; pak ho rád nemít; a teď je módní říkat: „Dneska je móda nemít rád Viewegha, ale já jdu proti proudu, takže ho rád mám.“ To bych považovala za docela dobrý závěr. Ne že bych měla Viewegha vyloženě ráda; ne že bych uměla rozhodnout, zda píše spíše pro muže nebo pro ženy; a už vůbec nehodlám zvažovat, zda jde o uměleckou literaturu, nebo o pouhý komerční produkt, zboží, předmět konzumu (k tomu srov. Kovtunová 2001). V každém případě se ale domnívám,

že při nepředpojatém, nikoli aprioristickém a nikoli moralizátorském přístupu se lze jeho texty nejen bavit. Lze v nich ocenit onu svrchovanou znalost řemesla, kterou mu ani kritika většinou neupírá; nadprůměrný smysl tohoto autora-bohemisty pro všechny „valéry“ a vývojové proměny češtiny; dovednosti týkající se stylizace, výstavby textu, jeho prokomponování, které nás nemohou nezaujmout. Snad to není tak málo. A při četbě nejsilnějších míst *Románu pro muže* nebo některých povídek z posledního souboru bych si troufla nesměle tvrdit, že i ono „rozeznění temné a žalostné struny v srdci“, které po autorovi požaduje Markéta Kořená (2001), tu tak úplně nechybí.

Prameny

VIEWEGH, Michal

2001 *Román pro ženy* (Brno: Petrov)

2008 *Román pro muže* (Brno: Druhé město)

Literatura

ČMEJRKOVÁ, Světlá

1996 „Kdo je Ty? Jazyk pro dívčí časopis aneb syntetizovaná čtenářka“, in Iva Nebeská, Alena Macurová (eds.): *Jazyk a jeho užívání* (Praha: FF UK), s. 265–274

1997 „Jazyk pro druhé pohlaví“, in František Daneš a kol.: *Český jazyk na přelomu tisíciletí* (Praha: Academia), s. 146–158

ČULÍK, Jan

2007 „Hakl a Viewegh: jak se vyrovnat s banalitou života“, *Česká literatura* 55, č. 5, s. 669–706

ECO, Umberto

1986 „Poznámky ke ‚Jménu růže‘“, *Světová literatura* 31, č. 2, s. 227–241 [1983]

HARRÉ, Rom – VAN LANGENHOVE, Luk (eds.)

1999 *Positioning Theory. Moral Contexts of Intentional Action* (Oxford: Blackwell)

HOFFMANNOVÁ, Jana

2004a „‘Outfit‘ a ‚look‘ českých magazínů pro ženy – je jejich jazyk a styl dost ‚trendy‘?“, in: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií* (Praha: FF UK), s. 63–74

2004b „Ženy a muži v časopisech pro ženy: role, perspektivy, výrazové stereotypy“, *Stylistyka* 13, s. 27–34

JANOŮŠEK, Pavel

2008 „Michal Viewegh: Román pro muže“, *Tvar* 19, č. 18, s. 3

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2001 „Který námět je stvořený na román pro ženy?“, *Literární noviny* 12, č. 23, s. 9

KOŘENÁ, Markéta

2001 „Michal v metru“, *Lidové noviny* 14, 12. 5., s. 24

KOVTUNOVÁ, Jelena

2001 „Michal Viewegh – literatura umělecká, nebo populární?“, in Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí 2. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 801–806

KUBÍČKOVÁ, Klára

2008 „Moje kniha chlapy nijak nešetří. Rozhovor s Michalem Vieweghem“, *Mladá fronta DNES* 19, č. 232, s. C/10

KUBOVÁ, Kateřina

2008 „Pro muže o nemožných mužích: aneb feministicky laděná dvacátá kniha Michala Viewegha“, *LitENky* 5, č. 2/3 (34/35), s. 13

KUČERA, Štěpán

2009 „Povídky o lásce (Michal Viewegh nikam neodešel)“, *Právo* 19, 8. 10., *Salon* č. 639, s. 3

LEECH, Geoffrey N.

1983 *Principles of Pragmatics* (London: Longman)

LUKEŠ, Jan

2001 „Nejlepší z českých spisovatelek“, *Týden* 8, 28. 5., s. 79

NEKVAPIL, Jiří

2000 „Sociální kategorizace v interkulturním kontaktu“, *Češtinář* 11, s. 38–52

PEŇÁS, Jiří

2009 „Boccaccio '09 aneb Lásky znalec“, *Lidové noviny* 22, 21. 10., s. 8

PILAŘ, Martin

2001 „Fenomény úspěchu“, *Host* 17, č. 9, s. 12–15

SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ, Lucie

2002 „Vyznavačkám chic stylu (Dnešní čeština podle časopisu Style)“, *Čeština doma a ve světě* 10, č. 1, s. 22–25

SCHMARC, Vítek

2008 „Michal Viewegh: Román pro muže“, *A2* 48, 26. 11., s. 29

SULOVSÝ, Jan

2009 „Román pro muže je i pro ženy“, *Týdeník Rozhlas* 20, č. 1, 28. 12., s. 6

TANNEN, Deborah

1984 *Conversational Style. Analyzing Talk among Friends* (Norwood, N.J.: Ablex)

1986 *That's Not What I Meant! How Conversational Style Makes or Breaks our Relations with Others* (New York: Ballantine Books)

1995 *Ty mi prostě nerozumíš, aneb jak spolu mluví ženy a muži*, přel. Stanislava Pošustová (Praha: Mladá fronta) [1990]

TRÁVNÍČEK, Jiří

2009 „Michal Viewegh, náš problém“, *Host* 25, č. 1, s. 53–54

VÁVRA, Vlastimil

2000 *Mluvíme beze slov* (Praha: Panorama)

Are Michal Viewegh's novels “for women”, or “for men”?

The titles of some of Viewegh's prose works (*Román pro ženy*, A Novel for Women, 2001 – *Román pro muže*, A Novel for Men, 2008) inspire the question of how they are profiled and positioned in terms of gender in the process of contemporary literary communication: are they more for women or for men? This paper does not approach this question from the perspective of the reader or of research on reading habits, but rather from the perspective of intratextual subject constellations and the distribution of gendered identities. It captures the particular discourse in which Viewegh's characters operate: the discourse of advertising and magazines for women (the combination of pragmatism and pseudo-romance); the discourse of short text messages (SMS) and love letters; the conversationalization of contemporary life and situational conversation scenarios (English conversation classes, intellectual debates among men, beau-

ty salons, etc.). Various dimensions of dialogism are also examined from the perspective of the representation of special levels of the lexicon (fashionable borrowings from English and vulgarisms used by male and female characters).

Keywords

gendered identities and positioning, intertextuality, discourse of letters and SMS, advertising, magazines for women, borrowings from English, vulgarisms

Chick lit a česká populární četba pro ženy

– Suzana Kos –

V rámci porevolučního vývoje postmodernistických tendencí v českém prostředí prošla populární literatura jakýmsi vzkříšením. Nová doba způsobila přesun čtenářských preferencí, změnilo se čtenářské publikum, což vedlo ke změně žánrového systému. Když mluvíme o populární četbě pro ženy, česká nakladatelství usilovala o obnovu romantické četby z období první republiky. Ve své tvorbě pokračovaly autorky normalizačních let a objevuje se i čím dál více bestsellerů zahraničních autorek (Mocná 2004a: 88 a 2004b: 507). Právě v této době se v západním (angloamerickém) literárním prostředí formoval nový typ četby pro ženy – jde o transformaci milostného románu, který měl nahradit klasickou romanci, jež pro novou generaci čtenářek ztratila přitažlivost. Jak to jednoduše definovala jedna z českých autorek, jde o jakési „popisování vlastního dne [...], literaturu, o které nic výstižnějšího není možné říct“ (Obermannová 2007: 64).

V rovině formální *chick lit* funguje podle modelového principu – příběh je dán z perspektivy protagonistky, která je většinou emancipovaná mladá žena, jež hledá lásku nebo ideální kariéru, lepší život. Na rozdíl od klasického milostného románu hrdinka není ideální (někdy

je totiž schopná řešit každodenní problémy i méně než sama čtenářka) a musí projít několika vztahy, než najde správného muže, přičemž často otevřeně zkoumá vlastní sexualitu. Subverze tradičních rodových rolí a negace imperativu monogamie způsobily, že se role sexu změnila – sex už není jen částí milostného vztahu, stal se jedním ze způsobů hledání ženského místa ve společnosti. Pro „úspěšnou“ produkci a recepci *chick litu* se zpravidla předpokládá identifikace čtenářky s postavou a autorkou (proto neformální ich-forma psaní), a zároveň i ironický odstup (Zlatar 2005). Zákony knižního trhu a propojenost s ženskými časopisy nastolují v mnoha románech tendenci k otevřeným koncům příběhu.

V jaké míře a v jaké podobě se prvky tohoto žánru objevují v produkci populárních českých autorek? Lubomír Machala v *Literárním bludišti* upozornil na výskyt nového modelu červené knihovny, který je výrazněji vázán na autobiografii autorek (Machala 2001: 97). Podle popisu Drahomíry Vlašínové je pro tento model typická hlavní hrdinka – intelektuálka mezi třiceti a čtyřiceti, která je po rozvodu, má děti, je obklopená kamarádkami a touží znovu navázat milostný vztah (Vlašínová 2000, cit. in Machala 2001: 97). K takovému typu prózy patří velká část děl Ireny Obermannové a do jisté míry i prózy Hali-ny Pawlowské.

Obermannová často balancuje mezi er- a ich-formou, nicméně její vyprávění je velice neformální a slova jako například *deník*, použitá v titulech, poukazují na zařazení textů do intimní prózy. Pocit, že se jedná o osobní zkušenosti autorky, vychází z typu hrdinek – jsou to většinou, jak bylo zmíněno, třicetileté/čtyřicetileté ženy s dětmi (jako např. Xénie z volné trilogie *Deník šílené manželky*, 1998; *Divnovlásky*, 2000 a *Deník šílené milenky*, 2006), scenáristky nebo redaktorky ženských časopisů, které prožívají rozpad vlastního manželství nebo hledají novou lásku atp. Autorka se ve svých knížkách nevyhýbá ani provokativním tématům, jako je například láska mezi dospělou ženou a teenagerem (*Matky to chtěj taky*, 2000). Hrdinka nám, jak se příběh rozvíjí, více a více připomíná skutečnou postavu, se kterou je lehké se ztotožnit: v příběhu vystupují dcery, s nimiž si protagonistka neví rady, neví jak zvládnout vlastní život, jednoduše, podle slov autorky – jde o perspektivní mladou ženu bez muže, bez peněz a bez naděje. Že to není jen její problém, autorka naznačuje posunem do obecné roviny, jedná se totiž o celý ženský rod – v *Deníku šílené manželky* stejnou „havárii“ prožila její matka a prožívá ji i její malá dcerka, když ji opus- tí láska ze školky. Ve scéně, kde zklamaná holčička hladí a líbá svou

Barbie panenku a potom jí utrhne hlavu, autorka jako by dekapitovala ideální hrdinku milostného románu, ale i stereotypní představu ideální ženy. Příběhy knížek Obermannové nejčastěji končí happy endem, a to znovu objevenou láskou, neznamená to ale také vůli znovu se vázat k muži. Její hrdinky většinou volí otevřený konec – ženy, které na začátku věřily v pohádky, ve kterých je všechno jednoznačné, ve kterých se nevysvětlitelné věci nevysvětlují, buď jsou, anebo nejsou, se mění v Popelku, která stojí oběma nohama v lodičkách pevně na zemi a utíká od šťastného konce. Tímto způsobem jim autorka umožňuje cestu k dalšímu románu, kde budou prožívat víceméně stejné trapasy a milostné průšvihy.

Knihy Haliny Pawlowské často nemívají centrální romantický příběh a klasickou lineární zápletku, mnohdy se jedná o vzpomínky z dětství a mládí, zkušenosti kamarádů a kamarádek, vždy s vtipnou pointou na konci. Milostný příběh není středobodem jejich řádků, přestože je většina myšlenek věnována právě manželům a milencům – hledání ideálního muže se jako u Obermannové odehrává v rámci hledání vlastní existence. Sexualita, která v životě protagonistek hraje velkou roli, stejně jako kariéra, děti, kamarádi a rodina, se zde objevuje ve funkci formování ženské identity. Autorka se snaží vymknout autobiografickému pojetí vlastních textů, někdy až příliš otevřeně proklamující, že se nejedná o příběhy z vlastního života, jakkoli se s postavou potřebuje ztotožnit, vdechnout jí „své pocity, vzpomínky, myšlenky“ (Pawlowská 1994: 66). Pawlowská se s ironickým odstupem dívá na způsoby, jak si ženy chtějí dát život do pořádku, zvláště na různé příručky a self-help knížky: s kamarádkou například sepisuje kapitoly fiktivní knihy *Konečně devadesát* s radami jako: „čím hlubší vráska, tím hlubší duše [...] invalidní vozík v rytmu života [...] Pohřeb? Ještě nikdy jste nedostala tolik květin“ (Pawlowská 2008b: 89–90).¹ Nicméně je to její kritika společnosti silně zažitých stereotypů, jež jsou propojené se všemi sférami života dospívající a zralé ženy, bez ohledu na to, zda se jedná o kariéru, manželství nebo sexualitu. Už v první knize (*Zoufalé ženy dělají zoufalé věci*, 1993) se autorka pokusila analyzo-

1 Posedlost příručkami a ženskými časopisy patří do základních motivů *chick litu*, poskytují subverzivní potenciál kritizovat současné ideály krásy, partnerské vztahy a konzumní společnost. Tak např. v *Příručce pro neposlušné ženy* (2003) Ireny Obermannové vypravěčka přímo oslovuje své sestry, kterým poskytuje rady o lásce, mužích a vztazích, stejně se ale pořád vrací k myšlence, že by jim radit neměla, čímž naznačuje, že v dnešním světě pravidla nejsou, a z toho hlediska též kritizuje i současnou kulturu příruček, self-help knížek a moderních pravidel chování.

vat typy ženského subjektu – „klasickou“ manželku alias prostě „normální ženskou“, jejímž smyslem života jsou (jak prohlásil její manžel při rozvodu) děti, rodina a hezký vztah. Přes všechno úsilí dosáhnout stejných pracovních příček jako muži, které potkává a s nimiž se snaží vybudovat vztah, jí vždy něco chybí nebo (častěji) něco přebývá – ať jde o vzdělání, věk nebo kilogramy. Zdá se, že ženský subjekt, jenž se snaží najít svou identitu a nabýt sebevědomí, prostě nemá v boji se společenskými zvyky, nastavením a hodnotami patriarchálního řádu šanci vyhrát. I když se vypravěčka snaží své úvahy o trapasech silné, vzdělané a soběstačné ženy zabalit do ironického celofánu, scéna ve které jako málem čtyřicetiletá žena od vlastní matky dostane facku, protože si našla o něco mladšího milence, upozorňuje na trvalost stereotypů. Na konci před těmito stereotypy kapituluje i hrdinka, když si bere muže, který má z emancipovaných žen „úplně posvátnou hrůzu“ a pro kterého znovu bude „jemná, oblá, plná ženskosti, tak nějak bezradná“ (Pawłowska 2008a: 122). Na rozdíl od hrdinek Obermannové si protagonistka Pawłowské vždy na konci uvědomí, jak důležité jsou muži pro její život a život jejích kamarádek. Všechny nevěry mužů budou zapomenuty, všechny hříchy odpuštěny. Podle těchto románů zdá se platit, že i když je žena mocná, sebevědomá a úspěšná, bez jakéhos takého prince se v životě neobejde. Tím pádem autorka jen podporuje tradiční očekávání, jemuž čelí i sebejistější a sebevíc odvážné ženy. Emancipace tady proběhla jediné ve smyslu, že si ženy osvojily možnost rezignovat na monogamickou lásku – „když je něco dobrý, tak ať je toho hodně“ (Pawłowska 2007: 86). Všechny vypravěččiny kamarádky (rozvedené, nespokojené se svým manželstvím a svou postavou) stejně ale pořád mluví jen o mužích. Dokonce všechno, co ženy dělají, vlastně i autorkou tak oceňovaná seberealizace je nakonec ve funkci vytvořit ne sebe samu jako nový, autonomní subjekt, ale sebe samu jako takovou ženu, jež by se líbila druhému pohlaví. Tím se i jakž takž přesvědčivá image úspěšné, sebevědomé ženy odhaluje jako relativní:

Proč na mne ze zadních stran obálek suverénně pokukují usměvavé ženy a proč právě ony teď píší své příběhy o intrikách v šoubyznysu, o seberealizaci, o zhoubných chorobách a milostném vítězství? Je mi konečně všechno jasné. Ženy dnešní doby píšou své romány proto, aby byly úspěšné a bohaté. A aby ten jejich konečně pochopil, že ony jsou pro něj ty jediné pravé. A byl jejich. Tak co? Jdu psát knihu.

(Pawłowska 2008b: 123)

Barbara Nesvadbová nepopírá, že její romány a fejetony vycházejí z osobní zkušenosti. Protagonistkou jejích románů (*Řízkaři*, 1997; *Bes-tiář*, 1999; *Život nanečisto*, 2000) je městská mladá intelektuálka Kar-la. Když je jí smutno, čte si poezii, často uvažuje o literatuře a umění (Montaignovi, Nietzschevi, Goyovi, Picassovi, ale také o románech Ericy Jongové a klasických feministických textech Woolfové a Frieda-nové). Přestože čte ráda Platona, přiznává se i ke čtení *Cosmopolita-nu* a místo dokumentů na ČT2 raději sleduje detektivky na Nově. Je nadprůměrně inteligentní, zároveň však stále pije, hodně kouří, poly-ká prášky na spaní a má strach, že se stane starou čtyřicátnicí s koč-kou. Velmi otevřené popisy Karliných často povrchních sexuálních zá-žitků dominují nad uvažováním o mužsko-ženských vztazích. O sobě mluví jako o prsaté blondýně, jejímž problémem je, že až příliš přita-huje muže, i když se svým tělem spokojená není. Svou láskou zklama-nou duši léčí sérií krátkodobých vztahů založených na banální při-tažlivosti, Milka čokoládou a Rohypnolem. Po čase jí vlastní život začne připomínat televizní seriály, kterými se živí. Ke kompromisní-mu manželství, kterým si zabezpečí existenci, ale kde nebude existo-vat opravdová, oboustranná láska, se nikdy neodváží, i když občas o tom uvažuje. Nejdůležitější osobou jejího života je kamarádka Sabi-na, která funguje jako korektiv Karliných často sebevražedných myš-lenek a upozorňuje na to, jak jsou právě letmé věci, jako sex, důležité pro lidskou existenci – jejími slovy, nejlepší je zkonsumovat je a za-pomenout. Takhle Sabina vlastně upozorňuje na změnu v tradičním romantickém systému subjektu a objektu – žena je sama zodpověd-ná za svou budoucnost, jak v sexuálním životě, tak i v jiných sférách. Podle Sabiny jsou muži většinou jen dospělými dětmi, které touží po snad nezávislých, ale současně ne příliš samostatných ženách, které jsou skvělé v posteli, ale když je třeba, fungují též jako náhradní matky. Skepse vůči mužskému pohlaví, které si neví rady s novou, moder-ní ženou, se zde objevuje ve formě transformovaných mužských po-stav (závislých na matce nebo na manželce, homosexuálech, kteří se obávají přiznat, či přímo popírají svou sexuální identitu). Tyto muž-ské postavy samy hledají své místo ve společnosti, která už zdaleka není tak jednoduchá a jednoznačná, jak si představují, a v níž se zcela proměnila pravidla hry.

Nakonec ale stejně žádná kariéra, večírky a možnost svobodně nakládat se svým životem Karlu neuspokojí. Navzdory emancipaci, sexu-ální moci a ekonomické nezávislosti hrdinka potřebuje v těchto romá-nech najít své místo v mužském objetí. Také Sabina, mluvčí feminismu

a nového ženství, trvá na tom, že není možné vychovávat dítě bez otce, protože ono potřebuje „archetyp“ muže. Takto vlastně obě postavy vposled potvrzují převahu stereotypního očekávání. A když na začátku *Života nanečisto* hlavní hrdinka hledá odpověď na vážnou životní otázku – nechat si nebo nenechat dítě počaté v jednom z mnoha bezvýznamných vztahů – rozhodne se, neschopná pokazit předepsanou světlou budoucnost a zklamat své okolí, pro interrupci. Nerozhoduje se tak však díky svému právu volit, volí prostě to, co je považováno za „správné“, volí tak, aby nezklamala své rodiče a nepokazila si perspektivní kariéru. Skutečnost, že v žádném případě nejde o nějaké autonomní feministické rozhodnutí, Karla potvrzuje přiznáním, že je pouhá žena, která se přiklání k rodinným tradicím, chce žehlit košile, vařit večere, kojit děti a spát v silném mužském objetí:

Kdysi šlo o rovnoprávnost. Dnes už jde o moc. Svět se poženštjuje, jenže „ženskost“ začíná být kapku maskulinní [...] Skončila éra štrúdlů. Nastoupila éra seberealizace. A to, že bych byla ráda něčím přívěskem, slabším pohlavím, domácí puťkou se sny paní Bovaryové, to si s vysokoškolským diplomem netroufám ani verbalizovat. K čertu s Woolfovou, Atkinsonovou a Friedanovou, myslely to dobře. Myslely. Ale nedomyslely – prostě typický ženský – trpíme přece přirozenou nedostatečností. Nevím, jak by musel vypadat chlap, který by nás zahnal zpátky do kuchyně. Nevím, jak by měl vypadat, ale vím, jsem si stoprocentně jistá, že i ta nejradikálnější bojovnice za ženská práva po něm doma v noci touží.

(Nesvadbová 2008: 61)

I když tímto způsobem autorka možná chce upozornit na aktuální problém žen ve dnešní společnosti (obtížné hledání rovnováhy mezi osobním a profesionálním životem), takovýmto názorem také podporuje tradiční patriarchální vzorce a negativní vztah vůči *single* životu a identitě samostatné ženy.

Nějak se k feminismu vyjádřit nezapomněly ve svých prózách ani Obermannová a Pawlowská. Od samého začátku své *Příručky pro neposlušné ženy* Obermannová trvá na nekonformitě a autonomii, vlastní, ale také svých sester, které oslovuje. Když pak zdůrazňuje, proč ale feminismu není, používá velice zjednodušené a stereotypní úvahy o feminismu a feministkách, zaprvé – „všechny ženy nejsou automaticky lepší“ a zadruhé – „vždy byla křehká, blbá, blondýna, na niž se lepili ti nejzajímavější, leč nejfalešnější hráči“ (Obermannová 2003: 49). Větou

„Jsem jenom ženská a nechce se mi dělat hrubou práci“ (ibid.: 50) relativizuje politický a společenský význam ženské otázky. Jestli je feminismus dle úvah vypravěčky jen „další škorpení mezi děvčaty a chlapci nebo ještě jedna z nekonečných manželských hádek, kterou holky vyhrají“ (ibid.), tak je řešení problému vráceno zpátky do osobního, neviditelného prostoru. Na druhou stranu Pawlowská projevuje jisté porozumění problému, se kterým se ženská otázka v českém prostředí potkala. Její odsouzení krátkozrakosti společnosti v kontextu jejích próz však zní čistě deklarativně.

Angela McRobbieová v práci *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change* (2009) chápe takovou *distanci od feminismu* jako imperativ nového, postfeministického kulturního prostoru, ve kterém se zformovala nová generace ženských subjektů, jež výsledky feminismu uznávala a těžší z nich, ale uvažovat o rovnoprávnosti a politice se jim ve srovnání s pojmy *svoboda* [*freedom*] a *výběr* [*choice*] zdá zbytečné. Takový postoj byl v médiích velice podporován – časopisy, reklamou ale i televizními seriály a novou ženskou literaturou. Tady se ale jedná i o problém postkomunistické společnosti obecně. Feminismus v ní byl často považován za element komunistické myšlenky a jakýsi ženami vnucený problém. Skutečnosti, které by k němu vedly, se proto považují za neexistující, což má za důsledek návrat k tradičnímu pojetí žen a ženské identity (Séllei 2006: 184).

Pokud jde o zkoumání tradičních genderových rolí, *chick lit* romány v sobě nesou subverzivní potenciál, protože daly hlas aktuálním ženským postavám, se kterými se současné čtenářské publikum může identifikovat. Tento potenciál ale není v daných textech využit naplno – jejich autorky odmítají feminismus jako staromódní hnutí, které nemůže oslovit potřeby moderní ženy. Zároveň neposkytují žádnou odpověď na to, jak zacházet s vlastním životem i možnostmi volby, které jsou však často zdánlivé a stále v mnoha faktorech omezené. Ano, hrdinky probíraných románů nepochybně svým způsobem zkoumají vlastní místo ve společnosti, to se ale omezuje především na reflexi pozice v nově definovaných sexuálních vztazích. A odtud je k osvojení autonomie ještě dlouhá cesta.

Prameny

NESVADBOVÁ, Barbara

- 2005 *Řízkaři* (Praha: Motto) [1997]
2007 *Bestiář* (Praha: Motto) [1999]
2008 *Život nanečisto* (Praha: Motto) [2000]

OBERMANNOVÁ, Irena

- 2003 *Příručka pro neposlušné ženy* (Praha: Eroika)
2004a *Deník šílené manželky* (Praha: Eroika) [1998]
2004b *Matky to chtěj taky* (Praha: Eroika) [2000]
2005 *Divnovlásky* (Praha: Eroika) [2000]
2006 *Deník šílené milenky* (Praha: Motto)
2007 *V pěně* (Praha: Motto)

PAWLOWSKÁ, Halina

- 1994 *Proč jsem se neoběsila* (Praha: Motto)
2007 *Hroši nepláčou* (Praha: Motto) [1996]
2008a *Žoufalé ženy dělají zoufalé věci* (Praha: Motto) [1993]
2008b *Ať zešílí láskou* (Praha: Motto) [1995]
2009 *Charakter mlčel a mluvilo tělo* (Praha: Motto) [1997]

Literatura

HARZEWSKI, Stephanie

- 2006 „Tradition and Displacement in the New Novel of Manners“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women's Fiction* (New York/London: Routledge), s. 29–46

KIERNAN, Anna

- 2006 „No Satisfaction: Sex and the City, Run Catch Kiss, and the Conflict of Desire in Chick Lit's New Heroines“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women's Fiction* (New York/London: Routledge), s. 207–218

MABRY, A. Rochelle

- 2006 „About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary Chick Culture“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women's Fiction* (New York/London: Routledge), s. 191–206

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy* (Praha: Brána)

MAZZA, Chris

2006 „Who’s Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women’s Fiction* (New York/London: Routledge), s. 17–28

McROBBIE, Angela

2009 *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change* (London: Sage)

MOCNÁ, Dagmar

1996 *Červená knihovna* (Praha/Litomyšl: Paseka)

2004a „Červená knihovna“, in eadem, Josef Peterka (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 86–89

2004b „Populární literatura“, *ibid.*, s. 501–509

SÉLLEI, Nóra

2006 „Bridget Jones and Hungarian Chick Lit“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women’s Fiction* (New York/London: Routledge), s. 173–188

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra

2000 „Tzv. ženská próza deset let poté (Od žen, o ženách, pro ženy)“, in Michal Jareš (ed.): *Deset let poté. Česká a slovenská literatura po roce 1989* (Praha/Opava: ÚČL AV ČR/FPF Slezské univerzity), s. 59–63

WELLS, Juliette

2006 „Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History“, in Suzanne Ferriss, Chris Mazza (eds.): *Chick Lit. The New Women’s Fiction* (New York/London: Routledge), s. 47–70

ZLATAR, Andrea

2005 „Tendencije chicklita u suvremenoj hrvatskoj književnosti“, http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Zlatar_Tendencije.pdf, s. 183–190 [přístup 31. 10. 2010]

Chick Lit and popular Czech women's fiction

This article deals with women's genres, specifically that of chick lit. It focuses on the analysis of its relationship to feminism and post-feminism, with emphasis on the specific situation in Czech literature and culture in the post-revolutionary period, and chick lit's transformation of the classic romance novel, which leads to questioning gender, sexuality, identity and new femininity. The main part of the article comprises the analysis of the selected popular women's fiction written by Czech authors (e.g. Halina Pawlowská, Irena Obermannová and Barbara Nesvadbová) from the point of view of the features characteristic of chick lit and the relationship of writers to feminism and post-feminism. The analysis of specific texts shows to what extent the chick lit phenomenon has influenced Czech popular women's fiction and which features have been transformed by the specific cultural situation.

Keywords

chick lit, feminism, postfeminism, gender, identity

Gender z pohledu dětské literatury

– Andrea Balázs –

Tento referát se zabývá otázkou gender studies z pohledu dětské literatury a kultury v Čechách a v Maďarsku. Lze si klást otázku, kde se v této souvislosti bere dětská literatura? Gender studies je spíše téma s hvězdičkou. Ale tam, kde se interdisciplinárně setkávají genderová studia a psychologie, jsou vybrané otázky raného dětství již dávno zpracované (srov. například práce Sigmunda Freuda). Přibližujeme-li téma rolí a vztahů žen a mužů, dívek a chlapců ve společnosti, nelze přehlédnout, že literatura pro děti a mládež se už odedávna hemží těmito základními problémy. Vzpomeňme si na krásné panny a prince, macechy či vlky a netvory. Problémem genderu, jímž se má zabývat nejen psychologie, ale i literatura pro děti a mládež, je to, že dospělé prostředí nevyhnutelně zprostředkuje diskutabilní pojednávání genderových jevů. Média často zapomínají na dětské zájmy a citlivost: předčasná působení na děti může působit opačně, třeba i škodlivě.

Gender v dětské literatuře v Čechách a v Maďarsku

Vědecky strukturovaný genderový pohled na teorii dětské literatury v našich zemích je celkem nový. Zatím se objevuje ve formě kratších

článků a rozborů, které se zabývají spíše dílčími otázkami nového hlediska. Feminizace je u dětské literatury celkem „přirozená“, stejně jako ve výuce – přichází z tradičních povolání nebo úkolů matek: starat se o děti. Proto není divu, že kromě pedagožek je mnoho spisovatelek, redaktorek, ilustrátorek, knihovnic, ale i literárních vědkyní či filozofek.

Gender ve výuce

Výzkum problémů genderu ve spojitosti s dětmi a mládeží je do určité míry zpracován na poli výuky a výchovy. Střední a základní školy, ale i mateřské školy mají oficiálně určené výchovné plány pro genderové otázky. Vždyť v naší době je již přirozené, že k vývoji osobnosti dítěte a mladého člověka patří i uvědomování si sexuality, dále výchova k mentální hygieně, k pohlavní dospělosti atp. Přehnané uvedení nových požadavků ale hrozí nebezpečím: proces a pochopení genderových jevů je proměnlivý, proto nelze definitivně určovat dětem nové genderové normy. Domnívám se, že výchovou lze formovat pouze to, aby děti a mladí lidé měli na sociální a genderové rozlišnosti tolerantní a otevřený pohled a aby jim byla dána možnost rozvíjet se ve vlastním tempu. Není též jednoznačné, je-li třeba rázem změnit jazyk – propojit gramatický a biologický rod – v předpokládaném zájmu genderové vyrovnanosti.

Jazykové rozdíly genderu v češtině a v maďarštině

Jako překladatelka bych obrátila pozornost na jeden ze základních rozdílů českého a maďarského jazyka: maďarština nemá gramatické rody. Při převodu českého textu do maďarštiny tedy nastupuje mírná, podvědomá asociace biologického rodu. Další zajímavostí je, že při používání zájmen z češtiny přeloženého textu se v maďarštině příjematel nedozví, o jakém „genderu“ se hovoří. V maďarském překladu se tedy k určitému rodu používá místo zájmena podstatné jméno či přívlastek nebo se rod nevyjadřuje přímo, vyvozujeme ho pouze z kontextu. Pro Maďary je nezvyklé i to, že čeština – jako i jiné slovanské a další jazyky – pro označování mládat a dětí používá střední čili neutrální (z pohlavního hlediska „nezralý“) rod. Ale srovnáním gramatického a biologického rodu se jednak už věda zabývá, jednak je to i gramaticko-filozofická otázka, tedy přesahuje rozměry tohoto pojednání.

Rozdílná společensko-historická východiska

Rozdíly české a maďarské společnosti z genderového hlediska se projevují i v dějinách literatury pro děti a mládež. Struktura české společnosti se svým historickým charakterem tíhnoucím k měšťanství vedla k vytvoření tradice demokracie dříve než v Maďarsku, kde až do rozpadu habsburské monarchie panovala vlastně feudální hierarchie. Tím bylo zapříčiněno, že emancipace a vzdělávání širokých vrstev v Čechách a na Moravě začaly mnohem dříve než v Maďarsku. Pozdějším důsledkem toho také je, že dětská literatura a ilustrace v Maďarsku se staly rovnoprávnými až na přelomu nového tisíciletí.

Návrh klasifikace literatury pro děti a mládež z hlediska genderu

Literatura pro děti a mládež už svou charakteristikou, totiž tím, že je tvořena pro recipienty v období rozvoje celkové osobnosti, přirozeně nabízí určitou systematizaci. Výskyt genderových jevů lze seřazovat, typizovat i podle obdoby morfologické kategorizace V. J. Proppa (1995). Kromě základního Proppova díla bych zmínila Bruna Bettelheima (1985), který ve své knize zpracovává pohádky z psychologického hlediska. Jeho dílo, odhalující též rodové problémy až defekty, poskytne určitou orientaci i v době, která přináší nespočetné nepřehlédnutelné konflikty kvůli střetávání, otvírání i rozpadu uzavřených hodnotových systémů, v éře změny paradigmat. Jako další autorku zde lze zmínit Marii-Louisu von Franzovou, která napsala celou knihu o ženských postavách v pohádkách (Franz 1992). V říši maďarských lidových pohádek se klasifikace chopila Ildikó Boldizsárová, která zároveň píše a rediguje kvalitní knížky pro děti a mládež soustředěné také na rodové aspekty (Boldizsár 1997). K této problematice ale přistupuje z hlediska typologie pohádky, nepřibližuje se k ní z genderového hlediska; kdyby to udělala, její všeobecná oblíbenost by asi značně poklesla – hlavně kvůli časté, v Maďarsku převažující averzi vůči genderové problematice. Vyjmenuji nyní několik hlavních bodů, podle kterých by se dala z genderového hlediska klasifikovat literatura pro děti a mládež:

1. Dělení literatury podle autorů: otázka, jak se mění během dějin poměr žen a mužů písařích pro děti a mládež.

2. Dělení literatury podle žánrů. Hlavně u literatury pro mládež je toto typické: také edice jsou rozděleny, například dívčí romány, dobrodružná literatura atd.

3. Dělení literatury podle hrdinů a hrdinek. Zde hrají velkou roli i z gramatického rodového hlediska neutrální osoby, tedy malé děti, zvířátka či mláďata zvířat (např. Krtek se může pocitově vrátit do stadia plodu tím, že se schová do svého podzemního pecechu, nebo pro sebe kdykoliv vytvoří novou ochranu, která se podobá mateřské děložce – možná proto je také podvědomě Krtkova postava tak přitažlivá pro děti). Zde lze zmínit i emancipaci hrdinek, která se objevuje například ve svěžím dívčím románu Melity Denkové *Smutná holka hledá kluka*. (Rozvedená žena se snaží splnit své mateřské i pracovní úkoly. Přitom její dcera, která je nespokojená, protože nemá takové možnosti jako její vrstevnice, postupně přijímá svou totožnost, když přijde na to, že její první láska preferuje místo módních Barbie modelek právě její elementární osobnost; Denková 2006.)

4. Dělení literatury podle typografie, například knížky v párech, které jsou zformované obsahově i zevnějšku jednak pro chlapce, jednak pro děvčata (nebo opačně, abych byla spravedlivá) – a to hlavně pro menší děti s cílem poznávání rodových rozdílů i podobností. O narození sourozence vytvořila vtípné dvojité knížky i v Čechách známá spisovatelka Eva Janikovszky pod názvem *Bud' rád/a, že je chlapeček a Bud' rád/a, že je holčička*, 1991 (v maďarštině ve výrazu „bud' rád/a“ není gramatický rod – zkrátka: „örülj“).

5. Dělení literatury podle věku příjemce – díla adresovaná dospělým, ale vhodná pro děti. Z prvních klasiků lze připomínat z maďarské literatury i v češtině vydaný román Ference Molnára *Kluci z Pavelské ulice* (1906) a z české literatury diskutovanou *Babičku* (1853) Boženy Němcové. Zmínit zde lze i tzv. „tatínkovské“ pohádky. V české literatuře se objevuje tento žánr pohádek ve větším množství. (Naděžda Siegllová typologizuje a analyzuje knihu Zdeňka Svěráka *Tatínku, ta se ti povedla*, 1991, i jiné pohádkové knížky; Siegllová 2005.) Z hlediska vyprávěče je zdůrazňována až symbolická role tatínka, který vypravuje dětem před usnutím pohádku. Lze to hodnotit i jako deklaraci změny společensky fixovaných genderových rolí. Ostatně můžeme jakoby ústně vyprávěná pohádka má v české literatuře svou tradici. Vzpomeňme na Werichovo *Fimfárum* (1960) či na pohádky bratří Čapků nebo Ludvíka Aškenazyho. Z hlediska genderu je zajímavá – již typograficky – knížka Michala Viewegha *Krátké pohádky pro unavené rodiče* (2007), charakteristická pro kontext současné české literatury. Je to sice na jedné straně tatínkův hlas, který vypravuje pohádku o sobě a o své rodi-

ně, na straně druhé ale tento až hudebně komponovaný text obsahuje vlastně hlasy dva, jež jsou i typograficky rozdělené: vyprávění je určeno jednak pro děti a jednak sobě samému a své partnerce, mamince dětí. První hlas je tedy pro děti, druhý hlas pro dospělé. V něm je šibalský, rozpustilý a upřímný humor adresovaný ženě, hlas nepomíjí ani konflikty, připomíná je však vždy s láskou. Je ale sporné, je-li tyto pohádky vhodné vypravovat dětem, či spíše tatínkové-spisovatelé našli svou zábavu pro sebe a mezi sebou.

Genderové nejasnosti

Reflexe genderu a literatury přináší jistě stále mnoho neobvyklých překvapení. V tomto referátu jsem pouze načrtla některé otázky genderu z hlediska literatury pro děti a mládež zejména ve spojitosti s kulturou a výchovou. Přesto z pohledu teorie literatury pro děti a mládež je v interdisciplinárním pojetí patrné, že určité otázky genderových studií zatím nebyly jednoznačně objasněny. Například vyžadujeme-li od minulosti, třeba od literárních děl předešlých období, hodnocení podle současných názorů, je dobré mít na vědomí, že se v takovém případě jedná o projekci. Tvorba našich předků platila ve svém časovém kontextu, z hlediska toho, co dokázali vzhledem k tehdejším normám. Hodnotit je lze tedy především v historické perspektivě. Jiná je ale otázka, co z toho dědictví odpovídá našim požadavkům. Co současná osobnost „používá“ z existujících pramenů? Konkrétně: co z vydávaných knížek pro děti a mládež zůstane frekventované? Co „žije dál“ z dějin literatury v době aspoň částečného uskutečnění rovnoprávnosti společenských rodů a menšin?

Genderové zájmy dítěte

Je pravděpodobné, že právě znalosti o rozvoji dítěte upřesňují určité genderové nejasnosti. Při řešení konfliktů muže a ženy (ženy a muže) nelze zapomenout na ohled na zdravé zájmy rozvoje osobnosti dítěte – v našem případě i s pomocí dobrých a krásných knih. Souhlasíme-li s názorem, že nejen výuka, ale i literatura má tzv. socializační, enkulturační funkci, je pak vhodné alespoň rozvíjet bezpředsudečný, otevřený, a přesto kritický přístup při vzdělávání osobnosti; je třeba si připustit, že uvědoměle se zabývat rodovými otázkami je v našich dnech i v oblasti literatury pro děti a mládež nevyhnutelné.

Prameny

DENKOVÁ, Melita

2006 *Smutná holka hledá kluka* (Praha: Knižní klub)

JANIKOVŠZKY, Éva

1991 *Örülj, hogy fiú! Örülj, hogy lány!* (Budapest: Móra Könyvkiadó)

MOLNÁR, Ferenc

1930 *Hoši z Pavelské ulice*, přel. Gustav Narcis Mayerhoffer (Praha: Karel Nošek) [1906]

1963 *Chlapci z Pavelské ulice*, přel. Ladislav Hradský (Praha: SNDK) [1906]

NĚMCOVÁ, Božena

1942 *Babička* (Třebechovice p. O.: Antonín Dědourek) [1856]

SVĚRÁK, Zdeněk

1991 *Tátínku, ta se ti povedla* (Praha: Albatros)

VIEWEGH, Michal

2007 *Krátké pohádky pro unavené rodiče* (Brno: Druhé město)

WERICH, Jan

1987 *Fimfárum* (Praha: Československý spisovatel) [1960]

Literatura

BABANOVÁ, Anna – MIŠKOLCI, Jozef (eds.)

2007 *Genderově citlivá výchova: Kde začít? Příručka* (Praha: Žába na prameni)

BETTELHEIM, Bruno

1985 *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó) [1975; The uses of enchantment]

BOLDIZSÁR, Ildikó

1997 *Varázslás és fogyókúra. Mesék, mesemondók, motívumok* (Szeged: József Attila Kör/Kijárat Kiadó)

BOSWIJK-HUMMEL, Riekje

1997 *Revolutie binnen de relatie* (Haarlem: Uitgeverij De Toorts) [1984]

2007 *A párkapcsolat forradalma*, přel. Ágnes Varnusz (Budapest: Ursus Libris)

CSÁNYI, Vilmos

2006 *Az emberi viselkedés* (Budapest: Sanoma Kiadó)

CVIKOVÁ, Jana – FILADELFIOVÁ, Jarmila

2008 *Rodový pohľad na školstvo* (Bratislava: Aspekt)

FRANZ, Marie-Louise von

1992 *Női mesealakok*, přel. Bodrog Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó)
[Das Weibliche im Märchen]

JAKLOVÁ, Halka

2005 *Vybrané problémy v oblasti rovného postavení žen a mužů pečujících o děti a návrhy na jejich řešení* (Praha: Aperió)

JARKOVSKÁ, Lucie

2004 „Role pohádek a dětské literatury v reprodukci genderových nerovností“, in Igor Nosál: *Obrazy dětství v dnešní české společnosti. Studie ze sociologie dětství* (Brno: Barrister & Principal), s. 42–52

LEARNING FOR TOMORROW'S WORLD

2007 „Learning for Tomorrow's World 2006 Results“, *OECD*, <http://www.pisa.oecd.org> [přístup 31. 10. 2010]

LIŠKOVÁ, Kateřina – JARKOVSKÁ, Lucie

2008 „Genderové aspekty českého školství“, *Sociologický časopis* 44, č. 4, s. 683–702

PROPP, Vlgyimir Jakovlevics

1995 *A mese morfológiáj*, přel. András Soproni (Budapest: Osiris-Századvég) [1928]

SIEGLOVÁ, Naděžda

2005 „Role tatínka v pohádkových knihách na přelomu 20. a 21. století“, in: *Cesty současné literatury pro děti a mládež* (Slavkov u Brna: BM Typo), s. 68–73

SZILÁGYI, Vilmos

2010 *A nemek viszonyának jövője* (Budapest: Háttér Kiadó)

VALDROVÁ, Jana

2005 „Gender a jazyk“, in Irena Smetáčková, Klára Vlková (eds.): *Gender ve škole* (Praha: Otevřená společnost)

Gender from the standpoint of children's literature

This presentation focuses on gender studies from the standpoint of children's literature and culture in the Czech Republic and Hungary. The systematically structured point of view of gender studies applied to the theory of children's literature is new in both countries, but it is already present in education to some extent. However, one must be careful to avoid introducing extreme views on gender issues into children's culture, because these issues have not been clarified by adult society either, and thought-out theories might influence children's development in unfavourable ways.

One of the basic differences between the Czech and Hungarian approach to gender is grammatical: the Hungarian language does not have grammatical genders in contrast to Czech and a lot of other languages. The other basic difference is social: democratic traditions in Czech society are older and more deeply rooted than in Hungary. This is why literature and illustration for children and young people has continuously received more attention in Bohemia for a long time, while in Hungary the emancipation of this area only started at the turn of the new millennium.

The traditional gender phenomena of literature for children and young people can be classified and typologised along various aspects. The presentation offers some possible points of classification, like age, literary genres, the main characters of the pieces, intentionality etc. – this question is to be worked out in my PhD thesis.

From the horizon of the theory on children's literature and its interdisciplinary contact with gender studies it is clear that certain questions of gender studies are not yet unambiguously clarified, for example the changes of gender roles primarily in Western societies. Increasing knowledge of child development will probably cast further light on some uncertain elements of gender studies.

Keywords

children's literature, gender, emancipation, typologisation, child's development

Fúrie a režijní furiantství Petra Lébla

Inscenace divadelní hry Ladislava
Stroupežnického *Naši furianti* v Divadle
Na Zábradlí roku 1994

– Bohuslav Hoffmann –

Na začátku bych se rád zastavil u slova, které je pro tento referát základní, a u jeho derivátů. Tím slovem je *furiant*, respektive jeho plurálová podoba (což není pro Léblovu inscenaci, ale ani pro výchozí text Stroupežnického nepodstatné, ba naopak). „V Stroupežnického hře je napsáno, že návsí je plné lidí: [...] to je myslím vstupní úkol Furiantů. Na Zábradlí je těch lidí plné jeviště [...]“, řekl Petr Lébl v rozhovoru s Karlem Králem v roce 1994 (cit. podle Smoláková 1996: 188). Slovo *furianti* je podle Lébla odvozeno od slova *fúrie*, a proto by správně mělo znít *fúrianti* (cit. ibid.: 187). V programu k inscenaci *Našich Našich furiantů* v Divadle Na Zábradlí (premiéra v únoru 1994) čteme na toto téma několik citátů ze *Slovníku cizích slov a Ilustrovaného encyklopedického slovníku* a také slova samotného autora. *Furiant* je „člověk přemrštěně a okázale projevující své sebevědomí, pýchu, domýšlivost, nadutost, nafoukanost, umíněnost. Vůbec člověk pyšný, umíněný, nazvaný podle Furie, starořímské podsvětní bohyně pomsty. Furie je zobrazována s pochodní v ruce a s hady ve vlasech“ (*Slovník cizích slov*). Druhý význam slova *furiant*, který se ovšem naší hře vůbec netýká, je citován – zřejmě ironicky – z *Ilustrovaného encyklopedického slovníku*: „Furiant je

český, lidový tanec rychlého tempa; střídá tři dvoudobé a dva třídobé takty. Na jevišti byl uveden v opeře *Prodaná nevěsta*. “Stroupežnický sám rozlišuje „furiantství dvojího rázu: *ušlechtilé* s morálním podkladem, které pudí v tvrdošjný zápas o to, kdo vykoná lepší skutek nebo více lepších skutků než soupeř. Toto závodění v konání dobrých skutků jest spojeno s pyšným vystavováním jich na odív, tedy s vychloubáním se, které má účel pokořiti soupeře. *Žlé* furiantství jeví se neústupností, tvrdošjností, vypínavostí a pyšnou vzdorovitostí. Je to překypění pýchy, svévole s účelem uraziti někoho, poškoditi a potom škodolibě u účinku to se těšiti. Tento dvojí ráz furiantství jest základem děje hry mé i povah, které pudí děj v proud a rozvoj“ (Program 1994).

Mám-li se v tomto kontextu zamyslet nad furiantstvím Léblový reжіe, nepochybně se přikloním k prvnímu typu furiantství vymezenému autorem, k furiantství okázalému, ale „ušlechtilému“. Myslím, že vstřícně o tom pojednala Radka Denemarková v knize *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*:

Smělý krok, sáhnutí na domácí klasiku, a to adaptací Našich furiantů Ladislava Stroupežnického pod příznačným názvem *Naši Naši furianti*. Klasickou selskou veseloherní konverzačku protajemní pohádkovým napětím, z bláznivé kompozice vystupuje zamyšlení nad českou národní identitou. Lébl odtradičňuje klasiku, ale nezbavuje ji vlídnosti [...].

(Denemarková 2008: 320)

Lébloví *Naši furianti* už v názvu inscenace zdůrazňují toto přivlastnění si Stroupežnického textu Divadlem Na Zábradlí a také navázání na premiérovou inscenaci v Národním divadle před více než sto lety. Ten název zní: „Národní divadlo Na Zábradlí uvádí inscenaci Petra Lébla Ladislav Stroupežnický *Naši Naši furianti*.“ Odkazem na premiéru v Národním divadle v roce 1887 je pro diváka znalého dějin naší první scény i to, že ve druhém výstupu druhého jednání v slavné scéně dědečkova furiantského monologu o tom, jak vezl ty slavné potentáty Prácheňským krajem a jak dostal čtyři zlaté peníze, které chce věnovat svému vnukovi a jeho nevěstě k chystané svatbě, se několikrát opakuje slovo *mošna*. Právě slavný herec Jindřich Mošna v ní hrál roli dědečka Dubského, otce starosty v Honicích.

PETR: „No tak vidíte, mlčíte všichni. Kde je mošna? (Rozhlíží se kolem dokola.) A kde jsou ty zlatý peníze, co jsem od těch dvou slavných monarchů

dostal? [...] (K VÁCLAVOVI a VERUNCE vřele). A z vás, dětičky, mám dnes takovou radost, – a proto dám tobě (k VÁCLAVOVI), můj vnuku, na památku ten jeden dukát, kterej jsem dostal od našeho císaře pána, a ten jeden ruskej peníz! Kde je mošna? A tobě, Verunko, dám ty druhý dva! Kde je mošna?

(Text Stroupežnického hry upravený Lenkou Lagronovou a Petrem Léblem, strojepis – Stroupežnický 1994: 28)

Kladla-li premiérová inscenace v duchu autorova záměru důraz na důsledně realistické zobrazení života na jihočeské vesnici (příznačný je z tohoto hlediska názor Viléma Mrštíka, který je také citován v programu, že „místo čistých andělů vejdou na jeviště lidé, místo venkovanů se zlatem poezie na rtech vejdou sedláci s fajfkou v zubech“), v textu hry Ladislava Stroupežnického upraveném Lenkou Lagronovou a Petrem Léblem se původní charakteristika hry „pravdivý obraz života v české vesnici“ pozměňuje v obrazy prezentované v duchu kramářské písně. Na titulní straně textu této úpravy čteme: „Všem rozpustilým synům k napravení života vydaný Ladislav Stroupežnický Naši furianti. Pravdivá píseň o jednom strašlivém příběhu. Poslechněte všickni lidé.“ Klíčové slovo realistické poetiky *pravdivost* je zde míněno ve významu „kramářském“. Také v poznámkách k hudbě, která má být v inscenaci použita, se zdůrazňuje kramářská všehochuť: „ústřední melodie NAŠI NAŠI FURIANTI, hudba: divný, uhrančivý rytmus, zamotané v tom nápěvy ze všeho možného (etnograficky), i citát jiné skladby Yo Yo Band [...] Sólo na dudy (?), bubínky, vozembouchy, sborové výkřiky [...]“. V souvislosti s Kristýnou se přímo uvádí: „Hudba: písňaly, bubínky, taková německá, kramářská, ohroublá...“ V souvislosti se slavnou sentimentální dědečkovou písní „Znám já jeden zámek“ se předepisuje „úprava pro flašinet“ atd. V tomto smyslu lze dát za pravdu Radce Denemarkové, že „Lébl první českou realistickou hru zbavuje realismu [...] a míří jen a jen za hodnotami estetickými. Což v jeho případě znamená především hodnoty výtvarné“ (Denemarková 2008: 320–321).

Nový text je opatřen i mottem, pod nímž je podepsán současný německý prozaik Günter Grass. Motto zní: „Byl jednou jeden obchodník hračkami a ten se jmenoval Markus a odnesl s sebou z tohoto světa všechny hračky. Byl jednou jeden muzikant a ten se jmenoval Maya a jestli neumřel, žije dodnes a zase přenádherně troubí na trubku.“ Jaký je smysl tohoto motto, je těžko říct. Snad tento: Markus se jmenuje příjmením Ehrmann a je majitelem hospody v Honicích (u Stroupežnického

se jmenuje počestně Marek); je to člověk praktický a podnikatelský, zatímco kontrastně k tomu evokuje motto také motiv hry, hudby a pohádkovosti, tedy něco, co je charakteristické pro až dětskou múzičnost a tvořivost Léblovu, jak připomněl v jednom rozhovoru Ivan Vyskočil (Vyskočil mluvil v této souvislosti o Léblově „dětštině“ – Smoláková 2005: 215).

V programu k inscenaci nalezneme čtoucí divák ještě jeden citát a dedikaci. Autorem tohoto druhého motta je přední český realistický politik, Stroupežnického současník, T. G. Masaryk: „Mučivá posud malost našeho národního života je jen dočasná a přestane. Přestane poznáním a doznáním našich nedostatků – kdo nedostatky ty poznal a pocítil, bude je odstraňovat.“

Zdánlivě nejkurióznější je ovšem dedikace: „Tuto inscenaci věnuji Ivanu Vyskočilovi, který výběrem literatury a sběrem léčivých bylin naučil mne milovat rodnou zemi.“ Tuto kuriozitu vysvětlil Ivan Vyskočil v jednom rozhovoru zcela smysluplně takto, ve vztahu k Léblovu tvůrčímu naturelu, k jeho režijní metodě: „Jeho záliba ve hře byla zároveň veliká záliba v detailech. To jsem poznal, když jsme spolu šli na léčivé byliny. On si ty detaily situací, ty úločky zbytek dne zaznamenával, kreslil. Dělal si vlastně scénář naší cesty za přesličkou, třezalkou, řebříčkem... Pak jsem zjistil, že právě kvůli těm výpadům za léčivými bylinami mi věnoval Naše Naše furianty [...]“ (ibid.: 215). Tady ještě jednou souhlasně ocituji Radku Denemarkovou z její knihy *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*: „Co když Lébl nic neboří? Nýbrž intuitivně tou svou detailností vrací divadelnost k základům?“ (Denemarková 2008: 325). Tento názor alespoň zčásti dobře koresponduje s tím, co o Léblově řekl Ivan Vyskočil, který také uvedl: „Ta hravá stránka měla ale u Petra reflexi“ (Smoláková 2005: 215). Ano. Je to hyperbolizovaný, zestetizovaný realismus, ale asi nikoli spontánně a intuitivně zestetizovaný, jak píše Denemarková, nýbrž zároveň zestetizovaný racionálně.

Tyto úpravy a doplňky už na samém počátku zneklidňují, ba furiantsky provokují diváky znejasněním, zpluralitněním intence autorské a intence původního textu, potažmo inscenace a samozřejmě i inscenací starších (v živé paměti je zejména nedávná slavná inscenace Macháčkova z konce sedmdesátých let). Ještě více se vše zamotoá, přibereme-li některé výroky režiséra Lébla o Stroupežnického hře, respektive o jeho jejím čtení.

V prvé řadě zpochybňuje Lébl samotný příběh hry, který – jak jsme uvedli už výše – spojoval Stroupežnický s dvojím furiantstvím. Lébl

ovšem tvrdí, že je to špatně napsaná hra, moc se v ní mluví a „příběh? – to je obnošená vesta“ (z poznámek P. Lébla zapsala Radka Prchalová, *Večerník Praha*, 2. 9. 1993; cit. podle Smoláková 1996: 186). Inscenovat *Naše furianty* kvůli příběhu by bylo na počátku devadesátých let 20. století vcelku zbytečné, protože, jak říká Lébl, „lidé už nejsou na příběh zvědaví“ (Prchalová, resp. Smoláková 1996: 186). Navíc příběh této hry, který si Stroupežnický hodně považoval, připadal Léblovi složitě vykonstruovaný, neohrabaný, zamotaný, odřecněný (ibid.). („Já kreslil [...] obraz života té malé vesnice a pro ten život jest otázka ponocenská velmi důležitá. A vznikne-li z té otázky hrozba, že bude vesnice ze čtyř stran zapálena, stane se otázka ta příšernou, ano hroznou“ – Program 1994.) Jak uvedla správně Denemarková: „Každá doba si vyhledává a vybrušuje své zrcadlo.“ Po citátu Jana Mukařovského o tom, že se živá tradice neustále proměňuje (ze studie „Pojem celku v teorii umění“, 1945), píše, že „Lébl včleňuje Stroupežnického [...] do citové a názorové sféry dneška. [...] Lébl je přesvědčen, že mají-li inscenace klasických her být živé a nenudit, musejí být přečteny současnými očima. Musejí být interpretovány očima talentovaného současníka [...]“ (Denemarková 2008: 321).

V duchu citátu masarykovského bylo možno, ba žádoucí několik měsíců po vzniku samostatného českého státu tuto hru inscenovat ne kvůli starodávnému ponocenskému a žhářskému příběhu, ale kvůli něčemu mnohem důležitějšímu a aktuálnějšímu, současnějšímu. „Jakmile začne člověk její text vykládat, [...] začnou z té hry prýštit strašlivé věci,“ říká Lébl v rozhovoru v *Lidové demokracii* 22. 1. 1994 (cit. podle Smoláková 1996: 187). Lébl proto rozbil celistvý děj a příběh na řadu fragmentů, učinil ze hry mozaiku příběhů jednotlivých postav, například groteskně zvýraznil příběh karbaníka Šumbala, který prohrál v kartách se selkami z Malčic (nikoli se Stroupežnického sedláky) peníze utržené na jarmarku za krávu. Do groteskně-absurdní roviny posunul Lébl i pytlácký příběh prvního radního Buška, který měl zastřelit ne zajíce, ale pana Vojtěcha Zajíce, postavu, kterou Lébl s Lagronovou do hry připsali. Znalci životního příběhu Stroupežnického si s tím dozajista podprahově spojí tragickou událost z 11. srpna 1867, kdy Stroupežnický v domnění, že zastřelil zloděje panského jetele, se pokusil o dvojnásobnou sebevraždu. (Tuto příhodu pro neznalé diváky koneckonců otisklo Divadlo Na Zábradlí v programu k inscenaci Stroupežnického hry.)

Lébl tedy položil důraz ne na hlavní příběh, ale na minipříběhy jednotlivých postav. Každá z postav má svůj vlastní příběh, své problémy,

své zájmy. Například Dubská s Buškovou se hádají o věno svých dětí, i „vejboří“ myslí sobecky jen a jen na sebe, ne na obecního ponocného a už vůbec ne na nějakou čest či charakter adeptů funkce obecního ponocného. Explicitně to vyjadřuje obecní oud Šmejkal, kterému je jedno, kdo bude v Honicích ponocným, zda Petr nebo Pavel, jen když mu ohlídá jeho včelíčky.

Lébl inscenoval hru „o tom, co je v nás“ (Smoláková 1996: 187). Důležité jsou v tomto kontextu obě motto, jak „pohádkové“ motto G. Grasse, tak nacionální motto T. G. Masaryka a samozřejmě v první řadě doba, kdy Lébl *Naše furianty* inscenoval. To se stalo základnou pro Léblůvu inscenaci. Ne tedy ponocenství, ale české charaktery, naše česká pýcha, vlastenecké furiantství – dobré i zlé, abychom se drželi základního rozvržení (byť schematického, bipolárního, třebaže právě bipolární svět odešel, jak se zdálo českým vlasteneckým furiantům, na smetiště dějin). Listopadovou „revolucí“ jako by se před Čechy otevřely dějiny, oživily starodávné české mýty a zároveň vyhrězly na povrch i nepěkné naše vlastnosti: sobectví, podvody, které vešly do dějin pod termínem tunelování, namyšlenost v podobě nadutosti (nepotřebujeme být v jednom státě se Slováky, nepotřebujeme Evropu, vystačíme si lépe sami se svým Blaníkem, Řípem a neviditelnou rukou trhu), nevzdělanost, která ve výročí politiků a některých novinářů se směle vyrovná tupému a arogantnímu, agresivnímu furiantství prvního radního Buška aj. Lébl si s těmito vlastnostmi a jejich nositeli fantazijně a furiantsky pohrál. Odrealistčil je, odrealistčil realistickou hru, jak jsme uvedli již výše s pomocí citátu Radky Denemarkové, a povýšil ji na divadelní znakovou mytickou, pohádkovou, jazykově hravou, fantazijně volnou, otevřenou, rizomatickou stavbu.

Tato podoba inscenace šokovala nejednoho kritika i diváka. Za všechny připomeňme, co napsala Jana Machalická v *Lidové demokracii*: „[...] režisér zarputile udržuje tento mechanismus nahodilosti v chodu, [...] režie se zalíbením ulpívá na jednotlivých pasážích, případně je opakuje [...] Léblůvy potíže s udržením řádu inscenace začínají mít chronickou podobu, chybí tu potřebný korektiv, který by usměrnil jeho bezbřehou fantazii“ (cit. podle Smoláková 1996: 184).

Lébl prostě dekonstruoval tradiční (řekněme obrozenecký) český mýtus na počátku nové české státnosti, například mýtus o blanických rytířích, o husitských bojovnících, o hrdinství Čechů na květnových barikádách na úplně samém konci druhé světové války. K tomu mu posloužila postava reprezentanta ušlechtilého furiantství: superkladný hrdina, vysloužilý voják Bláha, který v Léblově inscenaci vystoupí na

jeviště ze šefíkových keřů v brnění za zvuků chorálu Ktož sú boží bojovníci; ve hře je také některými postavami (Buškem) nazýván chrastilem, či husitou jednou nepovedenou (Šumbalka).

Bláhův sok v boji o ponocenství, krejčí Fiala, je podvodník. Proto se díky vtipné Léblově hře se slovem *podvodník* promění ve vodníka; jeho děti, kterých není sedm jako u Stroupežnického, ale *sedumdesát*, nejsou cikáňata, ale vodníčci, stejně jako nejstarší z nich Kristýna je žába. Bláhův kamarád švec Habršperk (oba se vytažují a vyvyšují nad hnické venkovany, protože byli ve světě, a jsou tudíž ve vsi jen oni dva vzdělaní), jehož funkce ve hře je stanovena tak, aby zauzlený velkopříběh i další vedlejší příběhy rozmotal v duchu veseloherním, je člověk opravdu chytrý jako čert, a proto se producíruje po jevišti s atributy pekelníka. V seznamu osob jsou charakterizováni například jako: *Fiala František, její muž, krejčí a vodník; Habršperk Josef, švec a pekelník*. Snad aby se podtrhla nevzdělanost domorodých sedláků a obecních zastupitelů, hraje učitele, tj. intelektuála na vsi opravdový cizinec, herec černé pleti (Paolo Nanque).

Hlupství a nevzdělanost této vesnické pánské společnosti, této podivné namyšleně furiantské ratio, falocentrické rady, pomyslné elity obce se vyjeví in natura tehdy, když do ponocenské kauzy vstoupí rozum ženský, jakýsi zdravý selský rozum selky Dubské, jejíž manžel je v obci starostou. Útok Dubské se snaží obecní zastupitelé a také některé jejich ženy odrazit dvojím způsobem. Nejprimitivněji a zároveň nejtradičněji, falocentricky z pozice nadřazeného mužství odmítá Dubskou u Stroupežnického první radní Bušek tím, že jí do očí řekne, že nemůže mít pravdu, protože je hloupá ženská. U Lébla však tuto repliku přebírá Bušková. Na vyšší úrovni se snaží odmítnout Dubskou u Stroupežnického Kožený, u Lébla Kožená, kteří proti ní vytáhnou paragrafy obecního zákona, v nichž pochopitelně (protože jde o zákon falocentrický) nestojí, že do úředních věcí má co mluvit také starostová. Z této situace je zřejmé, že Lébl nevyhrotil konflikt bipolárně podle klíče pohlavního, tj. ženy proti mužům. Ženy se chovají stejně jako muži. Vstupují do falocentrického světa jako rovnocenné či spíše logocentricky kvalitnější subjekty. A přece, řekl bych, že genderový aspekt je v Léblově inscenaci oproti Stroupežnického textu značně exponován, ba je v ní dominantní. A to už od samého počátku, od seznamu osob děje. Léblův záměr byl Stroupežnického text „zefeminizovat“. Tam, kde jsou ve hře zastoupeny manželské páry, vždy je uvedena na prvním místě žena; její mužský protějšek, ve falocentrickém řádu hlava rodiny, tu má submisivní postavení: *Šumbalová Marie, selka, Šumbal*

Matěj, její muž; taktéž je to u Kožených, Šmejkalů, Kudrličků, Fialů; jen u Dubských a Bušků je to trochu jinak. I tady jsou na prvním místě jmenovány ženy, ale jejich charakteristika je podřízena funkci, kterou jejich protějšky v obci zastávají: *Dubská Marie, starostova žena, Bušková Frantína, žena prvního radního*.

Vrcholu dostupuje „feminizace“ Léblovy (a Lagronové) úpravy Stroupežnického textu u postavy patriarchy Dubského rodu, nejméně osoby v obci, u *Petra Dubského, Filipova otce, výminkáře*, jak píše Stroupežnický. U Lébla se tato postava změnila v *Dubskou Petru, babičku*. Ve scénických poznámkách v 6. výstupu 1. dějství mu ale ponechávají Lébl s Lagronovou atributy maskulinní: „Petr, velice čiperný 75letý stařeček [...]“. Oblečen je také po mužsku. Je to nezbytné, protože na počátku 2. jednání se před Markytkou furiantsky kasá, jak uměl za mlada holky prohánět. Aby však Lébl dostal předznamenání, že dědeček je vlastně babička a Petr Petra, obsadil do této role herečku Valerie Kaplanovou. Tato figurální a genderová ambivalentnost (není v inscenaci jediná, protože postavu selky Fialové, ženy krejčího a vodníka Fialy, hraje herec Vlastimil Bedrna) rozbíjí falocentrický řád a vnáší do inscenace zdánlivý chaos, radikální ironii, vytváří jakousi permanentní tekutost čtení a inscenování – snad bychom mohli v tomto způsobu režirování vidět paralelu k Derridově dekonstrukci a Barthesovu procesuálnímu psaní. Jako by se nám pro charakteristiku Léblovy režie hodila charakteristika textu, respektive psaní, jak je definuje Jan Matonoha v kapitole „Od textu k psaní“ ve své knize *Psaní vně logocentristu. Diskurz, gender, text*: „Text [...] pojmám jako imanentně dynamizující, rozrušující, subverzivní pohyb psaní, které v jistém ohledu stojí v protikladu k pojmu diskurz coby direktivní síly organizující, disciplinující a petrifikující promluvu a myšlení stejně násilně jako – takřka – nevyhnutelně. Pro zdůraznění tohoto významu ‚textu‘ volím takřka výhradně výraz psaní, který v tomto smyslu také rezonuje s pojmem ‚ženské psaní‘“ (Matonoha 2009: 23–24). Toto psaní, „ženské psaní“ nám rezonuje s Léblovým režirováním a inscenováním, jímž rozrušuje teleologičnost příběhu (kdo bude v Honicích ponocným, kdo psal paličský list a vyhrožoval vypálení obce) a statický systém binárních opozic (ušlechtilé a zlé furiantství, hlupáctví a nevzdělanost dvou největších sedláků a obecních dnes bychom řekli zastupitelů na jedné straně a chytrost jedné ženské a jednoho ševce na straně druhé).

Tato v Čechách málo běžná režie v antipostmoderně, nekonzervativně, neostrukturalisticky naladěné polistopadové době musela narážet na nepochopení. Jen několik osvícených kritiků a divadelníků Léblo-

vi tehdy porozumělo. V prvé řadě to byli Milan Lukeš a Ivan Vyskočil. Lukeš především pochopil, že Léblovu ocenění klasiky dekonstruuje tehdejší referenční systém a vsazuje klasickou hru do referenčního systému dnešního. Lukeš to ukazuje na Léblově inscenaci Čechova, ale platí to i o *Našich furiantech*.

Druhý aspekt, který Lukeš připomněl, je Léblovu hravost, která má zásadní význam pro zmnožení významů jeho inscenací:

Zpočátku se na pana Lébla mohli lepit vyznavači „ulítlostí“ – ona je to víc než poetika, ona je to téměř filozofie nonsensu. Ale nad nonsensem, nad „blábolem“ postupně nabývalo vrchu něco, co se dá nazvat novou významovostí, která se nevyznačuje jednoznačností a určitostí, ale jejich opakem, a která ze smyslu nevylučuje ani nesmysl. [...] Tato léblovská významovost je ovšem neobyčejně hravá [...]. To je zároveň asi jeden z důvodů určitého odmítání Lébla – jinými slovy ta recidivující potřeba jednoduchých významů, které se podávají hotově a které mají jen jednu dimenzi. On hledal tu druhou a tu třetí, a ta třetí rušila tu druhou a... a nakonec z toho byl ne nesmysl, ale jakýsi všestrannější smysl.

(cit. podle Smoláková 2005: 218)

Je samozřejmé, že takováto inscenace vyžadovala také hravého, vzdělaného a nápaditého diváka. Co všechno může takovému divákovi nabídnout obyčejný a vlastně neobyčejný pařez umístěný na rampě jeviště? Co tam má co dělat, řekne si takový divák. Pozorný divák ale uslyší v 5. výstupu 3. jednání následující dialog a je mu to srozumitelné:

DUBSKÁ (rázně): Na světě rozhoduje odjakživa ten, kdo je chytřejší! A to jsem já! – Víte? Já vám prála hned včera, že je Bláha nevinnej, – ale jako bych (s velkým důrazem) do pařezů mluvila!

KOŽENÝ (dopálen uhodí o stůl): Poslouchejte, Dubská, my nejsme žádný pařezy, rozumíte – my jsme obecní radní!

DUBSKÁ (pohrdavě a ostře): Radní nebo pařez – to je mi jedno!

PETR (raduje se z ráznosti DUBSKÉ): Kde je mošna?

Lébl pracuje s pařezem také intertextově, skrytě citátově. Sedne-li si na něj vodník a šije, nemůže se nám nevybavit Ladův obrázek nebo Erbenova balada „Vodník“. Tuto hravost, „možnost návrhu jiné možnosti“ ocenil právě i Ivan Vyskočil, který znal Lébla hodně zblízka. V tom viděl podstatu Léblovu múzičnosti. Byl to proces nabývání nových

významů, které – jak uvádí Vyskočil – „všechny nemusejí a nemohou být vyjevené, srozumitelné jakožto detailní události, ale v tom celku jsou přítomny [...] ta pluralita citění, [...] že dochází k dalším a dalším a dalším stupňům, to je nádherná filozofie“ (cit. podle Smoláková 2005: 219). A já bych doplnil postmoderní, poststrukturalistická, postlogocentristická, postfalocentrická a možná i genderová.

Prameny

PROGRAM

1994 *Programy k inscenaci Našich Našich furiantů v Divadle Na Zábradlí*

STROUPEŽNICKÝ, Ladislav

1968 *Naši furianti* (Praha: Odeon) [1892]

1994 *Naši furianti. Pravdivý obraz života v české vesnici*, úprava: Lenka Lagronová, Petr Lébl (Praha: Divadlo Na Zábradlí)

Literatura

DENEMARKOVÁ, Radka

2008 *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* (Brno: Host)

HOFFMANN, Bohuslav

1999 „Fenomén Lébl a Naši Naši furianti“, in Tibor Žilka (ed.): *Intertextualita v postmodernom umení* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 191–203

MATONOHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 „Pojem celku v teorii umění“, in idem: *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík, Bohumil Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 85–96 [1945]

SMOLÁKOVÁ, Vlasta

1996 *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér* (Praha: Pražská scéna)

2005 *Fenomén Lébl aneb Dobře se spolu bavít – s Pánembohem!* (Praha: Divadelní ústav/Pražská scéna)

The shrews and Petr Lébl's directorial swaggering in the staging of Stroupežnický's *Our Swaggerers* at the Theater on the Balustrade (Divadlo Na Zábřadlí) in 1994

Based on the opinion of Jan Mukařovský that the living artistic tradition is continually changing, this paper attempts to show the new, post-modern structuring of Petr Lébl's stage text of the original realistic play by Ladislav Stroupežnický *Naši furianti* (*Our Swaggerers*, 1892) at the Theatre on the Balustrade (Divadlo Na Zábřadlí) in 1994. It draws attention to the ironic and playful emptying of the realistic "contents" of the play, as well as of the realistic interpretive tradition, and to the creation of its new (stage, artistic and intertextual) form. One component of Lébl's restructuring of the original text by Stroupežnický, and of Lébl's directorial "swaggering" is the gender aspect (the gendered identity of the characters and its transformation).

Keywords

realistic interpretive tradition, post-modern restructuring, deconstruction of Czech myth, gendered identities of characters, intertextuality

Autoři studií

Mgr. Andrea Hanna Balázs, Szlav Filológiai Intézet, Bölcsészettudományi Kar, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

Ass. Prof. Mag. Dr. Peter Deutschmann, Institut für Slawistik, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Karl-Franzens-Universität, Graz

Dr. Marcin Filipowicz, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski – Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové

Dr. phil. Andrea Fischerová, Bohemicum Regensburg-Passau, Universität Regensburg

Mgr. Gabriela Maria Gańczarczyk, Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

PhDr. Bohuslav Hoffmann, CSc., Praha

prof. PhDr. Jana Hoffmannová, DrSc., Ústav pro jazyk český, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D., Ústav translatologie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

doc. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc., Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita

Suzana Kos, Katedra za češki jezik i književnost, Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu

Mgr. et Mgr. Tereza Kynčlová, Katedra genderových studií, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha

M.A. Roar Lishaugen, Ph.D., Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs Universitet

doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc., Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

prom. fil. Oleg Malevič, CSc., dr. h. c., Союз писателей, Санкт Петербург

Mgr. Jan Matonoha, M.Phil., Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Katedra genderových studií, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha

prof. PhDr. Dobrava Moldanová, CSc., Katedra bohemistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

doc. Anželina Penčeva, Ph.D., Katedra Literatura, Filologičeski fakultet, Jugozapaden universitet Neofit Rilski, Blagoevgrad

doc. Dr. Irina Poročkina, CSc., Katedra slavãnskoj filologii, Fakultet filologii i iskusstv, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet

Mgr. Alena Scheinostová, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Dr. Elena Sokol, Department of Russian Studies, The College of Wooster, Ohio

doc. PhDr. Marta Součková, Ph.D., Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita

prof. Alfred Thomas, Ph.D., Department of English Studies, College of Liberal Arts and Sciences, University of Illinois at Chicago

prof. Dr. Bronislava Volková, Ph.D., Russian and East European Institute, College of Arts and Sciences, Indiana University, Bloomington

Dr. Irina Wutsdorff, Slavisches Seminar, Filosofisches Fakultät, Eberhard Karls Universität, Tübingen

doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc., Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové

Ediční poznámka

U sborníku zaměřeného na otázky feminismu a genderu by bylo možné očekávat, že ponese potřebu reflektovat danou tematiku také ve zvoleném způsobu vyjadřování, například v omezování generického maskulina či přechylování. Přestože jazykový systém ani řečová praxe češtiny nakládání s těmito problémy příliš neusnadňují, existuje škála možných kompromisů mezi genderově korektním vyjadřováním a nároky jazykového úzu. Nutnost sladit jazykový a stylistický úzus s ostatními sborníky kongresu však uplatnění těchto alternativ neumožnila, grafické ohledy pak vyloučily možnost uvádět v textu přípony přechylování v závorkách či za lomítkem. Nepřechýlené tvary příjmení tak zůstávají pouze v citacích a bibliografických odkazech (např. Butler 1993), což se odráží také v podobách uváděných ve jmenném rejstříku.

Jan Matonoha

Czech literature from a gender perspective

Fourth Congress

of World Czech Literary Studies:

Other Czech Literature (?)

Prague, 28 June – 03 July 2010

Arranged every five years at the initiative of the Academy of Sciences of the Czech Republic Institute of Czech Literature, the congress brought together some 150 researchers from all over the world this year. Discussions over “otherness” in Czech literature were divided into four subject areas consisting of the following proceedings: *Czech literature at the interface and periphery*, *Czech literature from a gender perspective*, *Czech literature from an intermedia perspective* and in view of the anniversary of Karel Hynek Mácha’s birth in 2010, *Resonances of Mácha*.

Defining gender issues nowadays as something “other” is definitely problematic – in the foreign context feminist and gender studies rank entirely within the mainstream of literary studies. Although even in the Czech context there is now something to carry on from, the presented set of studies primarily attempts not merely to repeat other discussions on the subject of women (or men) in literature, but with the aid of gender analysis and critical interpretation to more systematically consider the literary text as a space for subject self-comprehension and the formation of gender(ed) identities, as well as to comment on the opportunities, dilemmas and debts of Czech literary research in the context of gender thought. This collection thus offers a broad range

of theoretical and thematic approaches, from a critical reading of the canon, gynocriticism and the archeology of women's literary tradition through cross-dressing in National Revival drama, queer reading of the socialist realist novel and the contribution of masculinity studies to the specific nature and cultural (im)precision of the category of feminist analysis, the gender evaluation of contemporary Czech literature and many other topics

Jmenný rejstřík

Do rejstříku jsou zahrnuta všechna jména, která se vyskytují v textech příspěvků a v citované literatuře. Ženská jména, která se v textu přechylují a v literatuře jsou uváděna v původním (nepřechýleném) tvaru, mají v rejstříku tuto podobu: příjmení(ová), jméno.

- Abbot, Pamela 96, 99
Ahmed(ová), Sara 16, 24, 26
Allen, Sheila 113
Alter, Robert 193, 197, 199, 200
Andronikova, Hana 221, 222, 225, 228, 230–232, 235–237
Appiah, Kwame Anthony 261, 262
Arendtová, Hannah 24
Aristoteles 125, 131
Aškenazy, Ludvík 292
Atkinsonová, Ti-Grace 284
Austenová, Jane 129
Avilová, Lidija Aleksejevna 158
- Baarová, Marie 115
Babanová, Anna 294
Badinter, Elisabeth 107, 113
- Baillicová, Joanna 71, 72, 74
Bakešová, Alena 262
Balabán, Jan 232
Balajka, Bohuš 94, 97, 100
Balová, Mieke 22
Bareš, Jiří 26
Barrettová, Michèlle 24
Barša, Pavel 23, 24, 26
Barthes, Roland 219, 304
Bartůněk, Jaroslav 173, 174, 178
Bartůšková, Sylva 172, 179
Bataille, Georges 18
Beauvoirová, Simone de 24, 223
Bedrna, Vlastimil 304
Behler, Ernst 89
Beker, Miroslav 198, 200
Bělohradský, Václav 62, 64

- Bělyj, Andrej 193
 Benešová, Božena 116, 118, 119,
 121–124, 161
 Berková, Alexandra 204, 207, 211,
 220, 221, 223–225, 228, 244, 245, 247,
 249
 Bernhard, Thomas 272
 Bettelheim, Bruno 291, 294
 Biedermannová, Carola 221, 226
 Binder, Harald 156
 Blok, Alexandr 158
 Blom, Ida 55
 Bodnárová, Jana 219, 223, 224, 226,
 228
 Boldizsár(ová), Ildikó 291, 294
 Borecký, Jaromír 117
 Borkowska, Grazyna 219, 220, 227
 Borodin, Alexandr Porfirjevič 272
 Boswijk-Hummel, Riekje 294
 Boučková, Tereza 215, 217, 218, 224,
 226, 228, 235, 239, 245
 Bourdieu, Pierre 92, 96, 100, 247, 248
 Brabcová, Zuzana 204, 207, 211, 244,
 245, 247, 249
 Braidottiová, Rosi 24
 Bratršovská, Zdena 235
 Braunerová, Zdeňka 117
 Brdečková, Tereza 235
 Breisky, Artur 116
 Breň, Tomáš 65
 Bretholz, Berthold 43
 Bronfen(ová), Elisabeth 223, 227, 248
 Brontěová, Emily 129
 Brontěová, Charlotte 68, 129, 205
 Browningová, Elisabeth 129
 Bryan, Mikuláš 203
 Bubelová, Lila 18
 Büning, Meino 54
 Bunyan, John 138, 143
 Burda, Alois 204
 Burszta, Wojciech 59, 64
 Butler(ová), Judith 16, 23, 26, 30, 45,
 152, 156, 227, 228
 Buzková, Pavla 19, 20, 118, 122, 123
 Byron, George Gordon 71, 74, 75
 Cabantous, Alain 112, 113
 Carterová, Angela 18
 Cixous(ová), Hélène 16, 23, 26, 215,
 216, 227, 228
 Clément, Catherine 26
 Colebrook(ová), Claire 16, 24, 26
 Coleridge, Samuel Taylor 71, 75
 Connell, Robert William 60, 62, 64
 Corelli, Mary 129
 Cosentino, Annalisa 212
 Craiková, Dinah Maria 129
 Cravens, Craig 249
 Cresin, Susan 249
 Csányi, Vilmos 295
 Culler, Jonathan 25, 26, 93, 94, 100
 Curran, Daniel J. 91, 101
 Cvetajevová, Marina Ivanovna 130
 Cviková, Jana 295
 Czermińska, Małgorzata 64
 Čacká, Marie (Svobodová, Františka
 Božislava) 46, 70, 115
 Čapek, Josef 19, 137–145, 155,
 159–163, 165, 292
 Čapek, Karel 18, 19, 27, 126, 131,
 137–145, 147, 148, 150, 155, 157–166,
 266, 292
 Čapková, Helena 147–156
 Čapková, Jarmila 147–149, 155
 Čechov, Anton Pavlovič 157–162, 165,
 166, 305
 Čelakovský, František Ladislav 46, 70,
 74, 85, 115
 Čermák, Josef 100

- Černý, František 55
 Černý, Václav 9
 Červenka, Miroslav 89, 100
 Češka, Jakub 182–184, 189
 Činátl, Kamil 173, 179
 Čmejrková, Světlá 269, 274
 Čulík, Jan 266, 274
- Dalimil (tak řečený) 18, 34, 37–44
 Dandová, Marta 165
 Dane, Clemence 129
 Daneš, František 274
 Daňhelka, Jiří 38, 41, 43
 Dante Alighieri 39
 Dapčiová, Božena 116, 123
 Darlington, Beth 71, 75
 Dean-Jones, Lesley A. 140, 143
 Delafield, E. M. 129
 Delumeau, Jean 113
 Denemarková, Radka 231, 235,
 298–302, 306
 Denková, Melita 292, 294
 Derrida, Jacques 23, 304
 Dewey, John 144
 Dickens, Charles 61, 193
 Dickinsonová, Emily 118, 119, 121
 Dokoupil, Blahoslav 30, 174, 176, 177,
 179
 Doležel, Lubomír 184, 187–189
 Dollimore, Jonathan 23
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič
 128–130, 132, 162, 193
 Dousková, Irena 232, 234
 Dowling, Andrew 58, 61, 62, 64
 Dratvová, Albína 22
 Drtil, Artuš 21
 Dubrovská, Teréza 116–118, 121–124
 Dušková, Karolina 165
 Dutka, Edgar 232
 Dvorjanová, Emilie 190
- Dvořák, Karel 94, 100
 Dvořáková, Věra 100, 144, 248
- Eagleton(ová), Mary 24, 76
 Eco, Umberto 272–274
 Edgeworthová, Marie 72
 Efros, Jevdokija Isaakovna 158
 Eisner, Pavel 9
 Eley, Geoff 59, 64
 Elgrably, Jordan 183, 190
 Eliot, Thomas Stearns 200
 Elliotová, George 129
 Engels, Bedřich 175, 178
 Erben, Karel Jaromír 18, 28, 74, 91,
 93–97, 99–101, 103, 305
 Erhart, Walter 63, 64
- Fabiánová, Tera 255, 256, 260, 261
 Fantová, Marie 22
 Farkašová, Etela 223, 224, 227
 Fedrová, Stanislava 9, 28, 262
 Ferková, Ilona 255, 257
 Ferriss, Suzanne 286, 287
 Fetterley(ová), Judith 92, 93, 100
 Fialová, Alena 304
 Fidler, Masako U. 249
 Fichte, Johann Gottlieb 83
 Filadelfiová, Jarmila 295
 Filipowicz, Marcin 21, 22, 24, 26, 64,
 147, 149, 154, 156
 Fischer, Otakar 144
 Fischerová, Andrea 72, 75
 Fischerová, Daniela 246, 248
 Fischerová, Viola 233, 236, 245
 Flaubert, Gustave 193
 Flynn, Elizabeth 102
 Forková, Veronika 90
 Formánek, Josef 230
 Fořt, Bohumil 189
 Foucault, Michel 23, 140, 144, 227

- Frank, Manfred 82, 84, 89
 Franz(ová), Marie-Louise von 291, 295
 Freud, Sigmund 289
 Frevert, Ute 107, 113
 Friedanová, Betty 283, 284
 Fulka, Josef 24, 26, 28, 144, 190
- Gallopová, Jane 18
 Gardiner, Judith Kegan 57, 59, 65, 66
 Garrigue, Charlotte 126
 Gatens, Moira 26
 Gautier de Châtillon 39
 Geary, Patrick J. 33, 36, 40, 43, 44
 Geisslová, Irma 115, 119, 122
 Gellner, Ernest 47, 54, 56, 254, 255, 262
 Genet, Jean 17, 18
 Geoffrey z Monmouthu 34, 36, 40, 41, 44
 Gilbert(ová), Sandra 21, 22, 27, 71, 76, 205, 212, 242, 243, 248
 Gill, Gillian C. 27
 Gilman, Sanders 24
 Giňa, Andrej 254
 Giňová, Olga 254
 Gissing, George 61
 Gjurič, Lukáš 101
 Goethe, Johann Wolfgang 126
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 193
 Gorkij, Maxim 175
 Gössel, Gabriel 30
 Gourmont, Remy de 153
 Goya, Francisco 283
 Grass, Günter 299, 302
 Gregorová, Bára 230
 Griggs, Earl Leslie 71, 75
 Grombří, Jakub 209, 212
 Grossberg, Lawrence 262
 Grosz(ová), Elizabeth 24, 26
- Gubar(ová), Susan 21, 22, 27, 71, 76, 205, 212, 242, 243, 248
 Guido delle Collone 40, 43
 Günther, Hans 174, 179
- Hagemann, Karen 55
 Hájková, Hana 227
 Hakl, Emil 274
 Halberstam, Judith/Jack 23
 Hálek, Vítězslav 115
 Halík, Miroslav 165
 Hall, Catherine 55
 Haman, Aleš 102
 Hanáková, Petra 24, 27, 29, 100, 102, 190
 Hanka, Václav 46, 50, 74
 Harré, Rom 267, 274
 Harzewski, Stephanie 286
 Hásková, Zdenka 20
 Hašek, Jaroslav 240
 Hauserová, Eva 205, 211, 221, 226
 Havel, Rudolf 99
 Havel, Václav 22, 30
 Havelková, Hana 29
 Havlíček Borovský, Karel 74
 Havlíček, Jaroslav 24
 Hawkesworth, Cecilia 29
 Haynes, John 174, 175, 179
 Heczková, Libuše 16, 19–24, 27, 29, 47, 54, 55, 100, 102, 147, 148, 150, 156, 190, 205, 207, 212
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 140, 144
 Hemansová, Felicia 71
 Herder, Johann Gottfried 80, 82, 83
 Herndl, Diane Price 100
 Heyduk, Adolf 117
 Hill, Alan G. 71, 75
 Hilská, Kateřina 201
 Hilský, Martin 195, 200

- Hlaváčková, Ludmila 110, 114
 Hněvkovský, Šebestían 48, 51, 53
 Hobsbawm, Eric J. 59
 Hodrová, Daniela 21, 23, 193–201, 245
 Hoffmann, Bohuslav 306
 Hoffmannová, Jana 269, 274
 Hołowka, Teresa 114
 Holý, Jiří 29
 Horváth, Gejza 254
 Hrabal, Bohumil 19, 23, 29, 30
 Hradský, Ladislav 294
 Hroch, Miroslav 46, 54, 59
 Hrubaničová, Inge 220, 223, 225, 226, 228
 Hrubec, Marek 262
 Hrůzová, Věra 157, 158
 Hübschmannová, Milena 256, 257, 259, 261, 262
 Hulák, Jaroslav 165
 Hůlová, Petra 215, 218, 219, 224–226, 228, 230, 235
 Hulse, Michael 248
 Humboldt, Wilhelm von 83
 Humphry Ward, Mary Augusta 129
- Chamonikolas, Kryštof 90
 Chaucer, Geoffrey 39
 Chuchma, Josef 231, 236
 Chvatík, Ivan 144
 Chvatík, Květoslav 144, 306;
 pod jm. Mukařovská, Hana 144
 Chytilová, Lenka 235
- Irigaray(ová), Luce 16, 21, 23, 27
 Iser, Wolfgang 25, 27
- Jacobus, Mary 93, 100
 Jaklová, Halka 295
 Jakobson, Roman 97, 100
- Jakubec, Jan 53, 83, 85, 89
 Jamek, Václav 23
 James, William 142, 144
 Janáček, Pavel 61, 65, 69, 76
 Janikovszky, Éva 292, 294
 Janoušek, Pavel 179, 268, 275
 Janský, Karel 54
 Jardineová, Alice 23
 Jareš, Michal 287
 Jarkovská, Lucie 295
 Jedličková, Vladimíra viz Klas, Eduard
 Jelinek(ová), Elfriede 18, 247, 248
 Jesenská, Milena 159
 Jesenská, Růžena 116–118, 121–124
 Jiránek, Tomáš 113
 Jirát, Vojtěch 18, 94, 100
 Johnsonová, Barbara 22
 Jókai, Mór 160
 Jongová, Erica 283
 Joyce, James 193, 200
 Jungmann, Josef 69, 71, 74, 76
 Jungmannová, Lenka 11, 21, 23, 268, 269, 275
 Juráňová, Jana 18, 27, 143, 156, 219, 220, 225–228
- Kafka, Franz 159, 193, 266
 Kalista, Zdeněk 9
 Kalivodová, Eva 17, 20, 23, 24, 27, 29, 100, 102, 190, 212
 Kalnická, Zdeňka 19, 20, 23, 27, 140, 144
 Kamarýt, Josef Vlastimil 85
 Kamenická, Renata 101, 227
 Káňa, Vašek 172
 Kantůrková, Eva 22, 28
 Kaplanová, Valerie 304
 Karásek ze Lvovic, Jiří 23, 28, 117, 118, 171, 172

- Karatyginová, Kleopatra 157
 Kasal, Lubor 200
 Katalpa, Jakuba 203–207, 210–213,
 231, 235
 Kavka, Misha 248
 Kaye-Smith, Sheila 129
 Keats, John 71, 75
 Keyová, Ellen 20
 Kiczková, Zuzana 97–100
 Kiernan, Anna 286
 Kimmel, Michael S. 57, 65
 Kinsey, Alfred Charles 174
 Kirova, Milena 186, 190
 Kirss(ová), Tiina A. 22, 28
 Kjosev, Alexander 183, 186, 188, 190
 Klas, Eduard (Jedličková, Vladimíra)
 20
 Klicpera, Václav Kliment 48, 51, 53
 Klíma, Ivan 246, 248
 Knotková-Čapková, Blanka 23, 27,
 28, 97, 98, 101, 212
 Kolár, Josef Jiří 49, 51–53, 55
 Kolářová, Kateřina 23
 Kollár, Jan 47, 48, 53, 79, 80, 83–90
 Kolodny(ová), Annette 92, 100
 Kompaníková, Monika 215, 218, 223,
 224, 226, 228
 Konrád, Róbert 144
 Kopacki, Andrzej 113
 Kopecký, Dalibor 85
 Körner, Vladimír 234
 Kořalka, Jiří 62, 65
 Kořená, Markéta 268, 274, 275
 Kosmas 18, 34–38, 40–44
 Koutenská, Zdenka 165
 Kovalyk(ová), Uršula 215, 216,
 220–224, 226–228
 Kovtunová, Jelena 273, 275
 Koželuhová, Helena 148, 155
 Král, Karel 297
 Kramářová, Jana 261
 Krammer, Stefan 61–63, 65
 Krásnohorská, Eliška 115
 Kratochvil, Jiří 181, 184, 187, 190
 Krejčí, Karel 85, 89
 Kristeva, Julia 16, 23, 28, 143, 144,
 185, 188, 190
 Królak(ová), Joanna 22, 24, 26, 28
 Krulichová, Marie 125, 126, 129, 131
 Křivohlavá, Barbora 156
 Kubíčková, Klára 266, 275
 Kubová, Kateřina 265, 275
 Kučera, Štěpán 273, 275
 Kukul, Petr 268
 Kundera, Milan 19, 21, 29, 181–191,
 239, 246
 Kusáková, Lenka 62, 65
 Kuthanová, Michaela 117, 123
 Kvapil, Jaroslav 117, 118
 Kvapilová, Hana 117
 Kvizová-Poděbradská, Zdeňka 18
 Kynčlová, Tereza 18, 28, 97, 98, 101,
 211
 Lada, Josef 305
 Lagronová, Lenka 299, 301, 304, 306
 Langenhove, Luk van 267, 274
 Lanserová, Susan 22
 Lauretis(ová), Teresa de 245, 248
 Lawrence, David Herbert 17, 200
 Lébl, Petr 297–307
 Leech, Geoffrey N. 271, 275
 Leeuwen-Turnovcová, Jiřina van 73,
 76
 Legátová, Květa 235
 Lehár, Jan 94, 101
 Lenderová, Milena 113, 147, 156
 Lenin, Vladimir Iljič 175
 Leonard, Diana 113
 Lešková, Rebeka 70

- Letherby, Gayle 96, 101
Librová, Hana 267
Linda, Josef 46, 50, 51, 54
Linhartová, Věra 9, 23, 245
Lisá, Helena 262
Lishaugen, Roar 23, 28
Lišková, Kateřina 295
Lloyd, Genevieve 26
Ludvíkovský, Jaroslav 35, 43
Lukács, Georg 51, 54
Lukeš, Jan 265, 275
Lukeš, Milan 305
- Mabry, A. Rochelle 286
Macek, Emanuel 143, 165
Macintyre(ová), Sally 109, 113
Macková, Marie 113
Macura, Vladimír 10, 46, 50, 54, 56,
69, 70, 73, 76, 79–81, 85, 87, 89, 90,
197, 200
Macurová, Alena 274
Macurová, Naděžda 200
Mácha, Karel Hynek 9, 10, 74, 89, 313
Macháček, Miroslav 300
Machala, Lubomír 24, 280, 287
Machalická, Jana 302
Mailer, Norman 17
Makarova, Olga 166
Malečková, Jitka 46, 50, 55
Marholmová, Laura 20
Marchand, Leslie A. 71, 75
Markus, Jiří 262
Martínek, Lubomír 232
Marx, Karel 175, 178
Masaryk, Jan 149
Masaryk, Tomáš Garrigue 21,
125–132, 266, 300, 302
Maternová, Pavla 20
Matonoha, Jan 9, 23, 28, 229, 236,
304, 306, 312
- Mayerhoffer, Gustav Narcis 294
Mazierska, Ewa 177, 179
Mazza, Chris 286, 287
McRobbie(ová), Angela 285, 287
Mędrzecki, Włodzimierz 106, 113
Meeseová, Elizabeth 23
Merhaut, Luboš 179
Midgley, Graham 143
Mihina, František 144
Miklós, Bodrog 295
Mikovec, Ferdinand Břetislav 49,
54
Miljukov, Pavel Nikolajevič 127
Mill, John Stuart 20
Miller, Henry 17
Millet(ová), Kate 17, 18, 28, 105, 106,
114
Milota, Karel 21
Miškolci, Jozef 294
Mitchellová, Joan J. 24
Mizielińska, Joanna 114
Mocná, Dagmar 279, 287
Modleski(ová), Tania 58, 65
Moi(ová), Toril 22, 58, 65, 101, 242,
248
Mojžišová, Zuzana 217, 226
Moldanová, Dobrava 16, 28
Molnár, Ferenc 292, 294
Montaigne, Michel de 283
Morris(ová), Pam 93, 101, 217, 222,
227, 228
Mosse, George L. 59, 65
Mošna, Jindřich 298
Mouffeová, Chantal 24
Mrštík, Vilém 299
Mühlsteinová, Berta 115
Mukařovská, Hana viz Chvatík,
Květoslav
Mukařovský, Jan 97, 138, 142, 144,
301, 306, 307

- Murko, Matthias 83, 89
 Myslivečková, Radka 236
- Nagl Docekal(ová), Herta 22, 29
 Naušová, Iveta 231
 Navrátilová, Alexandra 108, 114
 Nebeská, Iva 274
 Nebeský, Jiří K. 16, 28, 29
 Nejedlý, Zdeněk 173
 Nekvapil, Jiří 266, 275
 Nelson, Cary 262
 Němcová, Božena 20, 22, 27, 30, 31,
 73–76, 151, 292, 294
 Nepeřená, Anna 158
 Neruda, Jan 116
 Nesvadbová, Barbara 283–285, 287
 Neudorfllová, Marie L. 127, 131
 Newton, Isaac 160
 Newton, Kenneth M. 25, 29
 Nietzsche, Friedrich 20, 143, 144, 283
 Nordau, Max 160
 Nosál, Igor 295
 Nosková, Emilia 256
 Nosková, Věra 235
 Nováková, Teréza 22
 Novalis 83
 Novotný, Jaroslav 26
 Novotný, Vladimír 165, 203, 212, 236
 Nünning, Ansgar 25, 29
- Oates-Indruchová, Libora 19, 20, 29,
 30, 102, 221, 227, 228
 Obermannová, Irena 279–282, 284,
 285, 287
 O'Brien, John 19, 29
 Oláh, Vládo 254
 Olahová, Erika 257–261
 Onufer, Petr 27
 Opelík, Jiří 155
 Opočenská, Jana 96, 101
- Opolský, Jan 116, 123
 Orálek, Milan 29
 Otčenášek, Jan 22
 Otruba, Mojmír 85, 89
- Pachmanová, Martina 21, 29, 184, 190
 Palacký, František 49, 74
 Paloetti-Radožycka, Maria 113
 Pammrová, Anna 20
 Papoušek, Vladimír 21, 90
 Patočka, Jan 141, 144
 Pavera, Libor 16, 28, 29
 Pawlowská, Halina 280–282, 284, 285,
 287
 Pearsall, Derek 41, 43
 Pecháčková, Františka 18
 Peirce, Charles Sanders 144
 Peňás, Jiří 234, 236, 266, 275
 Peterka, Josef 287
 Petrarca, Francesco 84, 85
 Petro, Peter 190
 Petříček, Miroslav 23, 207, 212
 Picasso, Pablo 283
 Pilař, Martin 271, 276
 Pilátová, Markéta 230, 232, 233,
 235–237
 Pilcher, Jane 91, 101
 Piorecký, Karel 9, 31
 Pitbauerová, Herma 115
 Plamínková, Františka F. 127,
 130–132
 Platon 125, 126, 131, 283
 Platzová, Magdaléna 230, 235
 Pohorecká, Žofie 20
 Pohorský, Miloš 85, 89, 165
 Pokorný, Martin 76
 Poročkina, Irina 130, 131
 Pospíšil, Jan 29
 Pošustová, Stanislava 276
 Pravda, Vladimír 165

- Preissová, Gabriela 105, 107, 108, 110,
 111, 113, 114
 Prchalová, Radka 301
 Prídavková-Mináriková, Marianna 55
 Procházka, Vladimír 48, 55
 Procházková, Lenka 22, 30, 239,
 246–248
 Propp, Vladimír Jakovlevič 291, 295
 Příkladná, Stanislava 200
 Pursell, Tim 177, 179
 Puškin, Alexandr Sergejevič 129, 162
 Putna, Martin C. 23
 Pynsent, Robert 18, 19, 21, 29

 Radożycki, Jan 113
 Rajska, Bohuslava 73
 Rayfield, Donald 157, 166
 Reágeová, Paulin 18
 Reeves, Maud Pember 129
 Register(ová), Cheri 242, 249
 Renč, Filip 266
 Renzetti, Claire M. 91, 101
 Rettigová, Magdaléna Dobromila
 73, 76
 Ricoeur, Paul 137, 144
 Rich(ová), Adrienne 23, 97, 101, 112,
 114
 Richardson, Joanna 129
 Richterová, Sylvie 23
 Robbe-Grilletová, Catherine 18
 Robinson(ová), Sally 60, 62, 66
 Robinson, Lillian 92, 102
 Roche, Daniel 113
 Rollins, Hyder Edward 71, 75
 Rorty, Richard 144
 Roseová, Jacquelin 23
 Rosí, Věra 230
 Rousseau, Jean-Jacques 107
 Rowbothamová, Sheila 24
 Ruddick(ová), Sara 97, 98, 102
 Rudinsky(á), Norma 47, 55
 Rundellová, Marie Eliza 73
 Ruttkayová, Ivica 220
 Ryan, Judith 43
 Ryšavý, Martin 197–200, 230
 Ryvolová, Karolína 254, 262
 Řezáč, Václav 176–178

 Sabina, Karel 74
 Sade, Donatien Alphonse François
 de 18
 Sadílková, Helena 261
 Saicová Římalová, Lucie 269, 276
 Sandová, George 160
 Sartre, Jean Paul 18
 Scott, Joan Wallach 17, 30, 58, 66, 94,
 102
 Scott, Walter 71, 72, 77
 Sedgwick Kosofsky(ová), Eve 23, 177,
 179
 Sedláčková-Gibbs, Helena 22, 30
 Sedlická, Dagmar 235
 Seidl, Jan 171
 Séllei, Nóra 285, 287
 Shakespeare, William 68, 71, 72, 126,
 160
 Sharrock, Roger 143
 Short, David 29
 Showalter(ová), Elaine 19, 20, 30, 94,
 100–102, 221, 227
 Scheinostová, Alena 253–255, 257,
 262
 Scheinpflugová, Olga 158, 159
 Schlegel, August Wilhelm 83, 90
 Schlegel, Friedrich 82, 83, 89, 90
 Schmarc, Vítek 273, 276
 Schneider, Jan 19, 30, 138, 144
 Schweickart(ová), Patrocínio 99, 102
 Sidgwick, Eleanor Mildred 129
 Siedloczek, Marian 101, 227

- Siegllová, Naděžda 292, 295
 Silvermanová, Kaja 24
 Simerská, Anna 116
 Simpson, James 40, 43
 Sinclair, May 129
 Skalník, Pavel 171, 172, 178
 Sládkovič, Andrej 225
 Slavík, Ivan 122
 Smetáčková, Irena 295
 Smoláková, Vlasta 297, 300–302, 305, 306
 Sojka, Jan Erazim 74, 76
 Sokol(ová), Elena 22, 30, 249
 Sokolová, Věra 23
 Sokrates 125
 Solženicyn, Alexandr 204, 209
 Sontagová, Susan 18, 24
 Soproni, András 295
 Součková, Marta 220, 227, 228
 Součková, Milada 9, 21, 23
 Soukupová, Petra 223, 226, 228, 230, 233–237
 Spěváček, Jiří 38, 43
 Spivak(ová), Gayatri Chakravorty 23, 260, 262
 Správcová, Božena 204, 209
 Squier(ová), Susan M. 194–196, 201
 Srbková, Ivana 234, 236
 Staël, Madame de 71, 74
 Stalin, Josif Vissarionovič 175
 Stehlíková, Jitka 235
 Stránilková, Jana 69, 76
 Stroupežnický, Ladislav 297–301, 303, 304, 306, 307
 Suda, Kristián 21
 Sulovský, Jan 266, 276
 Suny, Ronald Grigor 59, 64
 Sussmann, Herbert L. 61, 66
 Suvorin, Aleksej Sergejevič 158
 Svěrák, Zdeněk 292, 294
 Světlá, Karolina 22, 71, 72, 75, 77
 Svobodný, Petr 110, 114
 Svobodová, Františka Božislava (Čacká, Marie) 70, 115
 Svobodová, Růžena 117, 118
 Svozil, Bohumil 306
 Szapuová, Mariana 97, 98, 102, 224, 227
 Szilágyi, Vilmos 295
 Szwarc, Andrzej 113
 Šafařík, Josef 9
 Šafařík, Pavel Josef 74
 Šafránek, Šimon 230
 Šacha, Vladimír 171, 172, 178, 179
 Šajtar, Drahomír 117, 118, 123
 Šalda, František Xaver 21, 117, 118, 123
 Šámal, Petr 172, 173, 179
 Šantroch, Vratislav 171, 172
 Šášinková, Marcela 123
 Šavrová, Elena M. 158
 Šembera, Alois Vojtěch 126
 Šemberová, Zdenka 126, 129, 131
 Škvorecký, Josef 21
 Šmahelová, Hana 20, 30, 85, 90
 Šmausová, Gerlinda 45, 55
 Šmejkalová, Jiřina 17
 Šrámková, Jana 230
 Šťastná, Marie 230
 Štechová, Marie 20
 Štěpánek, Jan Nepomuk 48, 51, 55
 Štěpánek, Vladimír 49, 51, 54, 55
 Štěpánová, Veronika 116, 123
 Tannen(ová), Deborah 271, 276
 Tauchnitz, Christian Bernhard von 129
 Taylor, Charles 260–262
 Tesková, Augusta 130

- Thackeray, William Makepeace 61
Thomas, Alfred 18, 30, 43, 44, 47, 50,
55, 72, 76, 95, 96, 102
Tichonov, Vladimír A. 158
Tolstoj, Lev Nikolajevič 128, 132, 160
Tomasik, Wojciech 175, 176, 179
Topol, Jáchym 234
Topor, Michal 22, 30
Tosh, John 59, 66
Trávníček, Jiří 29, 268, 273, 276
Trojanová, Zuzana 235
Trollope, Anthony 61
Tučková, Kateřina 231
Tureček, Dalibor 86, 90
Tyl, Josef Kajetán 48, 54, 55, 74
- Uličný, Oldřich 262
Ullrich, Josef 175, 178
Urban, Miloš 45, 46, 53–55
Utěšený, Slavomír 113
- Vaculík, Ludvík 22, 30
Valdřová, Jana 295
Van Luvenová, Lynne 97, 101
Varnusz, Ágnes 294
Vávra, Vlastimil 267, 276
Velek, Josef 262
Velek, Luboš 156
Vergilius, Publius Maro 34
Viewegh, Michal 234, 265–276, 292,
294
Viková-Kunětická, Božena 21, 27, 29
Vilikovský, Pavel 220
Višňovský, Emil 144
Vlašínová, Drahomíra 280, 287
Vlková, Klára 295
Vodička, Felix 94, 96, 100, 102
Vodrážka, Mirek 23
Voisine-Jechová, Hana 94, 102
Vojtěch, Daniel 144, 275
- Vojvodík, Josef 86, 90
Volková, Bronislava 19, 30, 186–188,
190
Vrchlický, Jaroslav 117, 118, 122
Vychovalá, Lubica 113
Vyskočil, Ivan 300, 305, 306
- Wagner, Richard 179
Walker, Barbara G. 140, 145
Wallace, Claire 96, 99
Warhol, Robyn 100
Waugh, Patricia 197, 201
Weininger, Otto 20, 160
Wells, Juliette 287
Werich, Jan 292, 294
Whelehan, Imelda 91, 101
Wilde, Oscar 172, 178
Wolker, Jiří 172
Wolverton(ová), Lisa 36, 42, 43
Woolf, Leonard 76, 194
Woolf(ová), Virginia 68, 69, 75, 76,
129, 193–201, 243, 283, 284
Wordsworth, Dorothy 75
Wordsworth, William 71, 75
Wutsdorff(ová), Irina 20, 31
- Zábranský, David 203
Zachová, Alena 24, 26, 64, 147, 149,
156
Zelinský, Miroslav 30
Zeyer, Julius 116
Ziková, Luisa 22, 30
Zlatar, Andrea 280, 287
Zonová, Anna 231, 235
- Žarnowska, Anna 113
Žilka, Tibor 306

Internetové zdroje

Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Slovník české literatury po roce 1945, www.slovníkceskeliteratury.cz

- » 1 200 autorů, časopisů, nakladatelství a literárních organizací, působících od roku 1945 do současnosti

Česká elektronická knihovna, www.ceska-poezie.cz

- » 1 700 básnických sbírek, veškerá knižně vydaná česká poezie od konce 18. století do první světové války, vyhledávání motivů, frekvenční slovníky

Digitalizovaný archiv časopisů, <http://archiv.ucl.cas.cz>

- » 55 literárních a kulturních časopisů nebo novin ve formě fotoarchivu: Česká literatura, Divadlo, Humoristické listy, Literární noviny, Lumír, Rudé právo a další tituly

Bibliografie české literární vědy, <http://isis.ucl.cas.cz>

- » 300 000 záznamů recenzí, článků, studií a doslovů od roku 1960 do současnosti, 10 000 záznamů k české literatuře v exilu 1948 až 1989, 100 000 záznamů předmiotové části retrospektivní bibliografie 1775–1945

Edice E, <http://www.ucl.cas.cz/edicee>

- » spisy F. X. Šaldy, tzv. akademické Dějiny české literatury, příručka Editor a text, antologie Avantgarda známá a neznámá, Výbor z české literatury po dobu Husovu a z doby husitské, strojopisné i tištěné sborníky

České literární osobnosti, <http://clo.ucl.cas.cz>

- » biogramy více než 30 000 autorů, publicistů a vědců z dějin i současnosti české kultury, v internetové databázi zveřejněna zatím polovina, další záznamy uvolňovány postupně

Bohemistika. Literárněvědný informační servis, www.bohemistika.cz

- » internetová nástěnka s informacemi o přednáškách, stipendiích, nabídkách práce, nových knihách; zprávy vytvářejí a publikují sami uživatelé

Databáze literárních cen, Thesaurus českých meter, stránky Studentské literárněvědné konference a další informační zdroje dostupné přes: www.ucl.cas.cz.

Jan Matonoha (ed.)

Česká literatura v perspektivách genderu

iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky

jiná česká literatura (?)

praha 28. 6. – 3. 7. 2010

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,

www.ucl.cas.cz)

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis

(Severozápadní IV 16/433, 141 00 Praha 41,

www.akropolis.info)

v roce 2010 jako 141. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava: Jan Matonoha

Redakce: Štěpánka Pašková

Jmenný rejstřík: Alena Ziebikerová

Revize anglických resumé: Melvyn Clarke

Grafická úprava a obálka: Jan Šerých

Sazba písmem Baskerville a Klavika: studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk:

Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

1. vydání, 328 stran, TS 12

ISBN 978-80-85778-72-4 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-01-1 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 299 Kč

Distribuce www.kosmas.cz