

**Universita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra české literatury a literární vědy**  
**Komparatistika**

**Metafora zrůdy a bláznivé ženy jako narativní strategie  
v literatuře psané ženami**

**Autor:** Alexandra Houžvíková

**Vedoucí práce:** PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

**Rok odevzdání:** 2007

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.**

**Mé poděkování patří vedoucí diplomové práce PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D. za její cenné podněty, nápady, připomínky, půjčenou literaturu a hlavně čas, který práci věnovala.**

# Obsah

Obsah .....	4
Úvod .....	5
Svit bláznů a zrud jako poetika ženské subverzivity? .....	7
Frankensteinovo hrůzné mateřství .....	13
„Queer“ trojice Carson McCullers .....	19
<i>SVATEBÈANKA</i> .....	19
<i>BALADA O SMUTNÉ KAVÁRNÌ</i> .....	22
Svit bez hranic podle Angely Carter .....	25
<i>Panì z domu lásky</i> .....	25
<i>Vášeò nové Evy</i> .....	26
<i>Noci v cirkuse</i> .....	30
Charlotte Brontë „bláznivá žena na pùdi“ .....	33
Absolutní únik Charlotte Perkins Gilman .....	38
Sklenìný zvon Sylvie Plath .....	42
Cesta do hlubin šílenství v režii Doris Lessing .....	46
Subverzivní tradice èeských autorek .....	52
Syrový venkov Amálie Vrbové .....	57
Temná vášeò èerných myslivců .....	63
Rùžena Jesenská Mimo Svit .....	69
Božena Viková - Kunìtická v náruèi Pána .....	75
Silný hlas z lesù - Anna Pammrová .....	79
Magorie Viry Chase .....	83
Závìr .....	87
Použitá literatura .....	88

## Úvod

Cílem této práce je typologie narativních strategií v literatuře anglo-amerických a českých spisovatelek 19. a 20. století používajících motivy zrůdy a bláznivé ženy jako prostředek subverzivního působení v rámci kánonu normativních požadavků kladených na ženy jako autorky i hrdinky.

Práce si neklade za cíl podchytit všechna díla pracující s těmito motivy, pouze na vybraných typech naznačit vývoj jejich užití. Přestože se anglo-americká tradice od české značně odlišuje, smysl použitých metafor jako způsobu subverzivity vůči společnosti se stává jednotícím prvkem všech zkoumaných děl obou tradic.

Motiv bláznivé ženy lze u anglo-amerických autorek vnímat jako metaforu utlačovaného ženství, přičemž budova, v níž se děj z velké části odehrává, představuje novodobé pojetí gotické stavby se všemi jejími konotacemi (prostor hrůzy) a vnitřní svět vytvořený duševní poruchou alternativní prostor k vnějšímu světu. Šílenství tak slouží jako narativní strategie umožňující vnitřní osvobození hrdinky jejím vyčleněním mimo metaforické i společenské normy.

Vědomé vymanění se z omezujících norem se objevuje i v případě motivů sledujících různé druhy zrůdnosti, které je možné chápat jako metaforu ženy parodicky zdůrazňující svou „jinakost“ a vyloučenost ze společnosti. Tato taktika satiricky reaguje na společenské odsouzení odlišnosti od stanovených norem a zpochybňuje fungování společnosti na základě protikladů normálního a „jiného“. Zrůdnost tak z určitého úhlu pohledu zdůrazňuje individuální charakter na úkor požadavků „ideálního ženství“.

V českém prostředí bláznivá žena a zrůdnost různých forem téměř splývají, jejich role je často typologická a zdůrazňuje konstruovanost „jiného“ jako snahu o obranu společenských struktur a soustřeďuje se na společensko-kritický aspekt nebo subverzivně pracuje se zobrazením ženskosti oficiálního diskurzu. Zrůdnost jako způsob úniku do vlastního svobodného prostoru se v české literatuře projevuje hlavně u radikálních koncepcí Anny Pammrové a u Věry Chase, u ostatních se soustřeďuje do omezeného období dětství.

Teoretické pozadí tvoří koncepty „jiného“ a abjektu, které zastřešují jednotlivé strategie autorek v jejich pluralitě. Tvoří základní pojmový aparát pro pochopení motivů zrůdnosti a šílenství, protože častou definující vlastností obou je vyloučenost ze společnosti a postavení

ohrožující dominantní pozici „normálního“ a řád jako takový.

První část práce se zabývá autorkami anglo-americké tradice. Při analýze metafory zrůdnosti je považován za počáteční román *Frankenstein* Mary Shelley, který spolu-zakládá tradici metaforického vyjádření postavení ženy jako „jiného“ pomocí fyzické deformace. *Frankenstein* naznačuje většinu možných přístupů k problematice „jiného“, na něž navazují následující autorky. V případě metafory bláznivé ženy vychází práce z románu *Jana Eyrová* Charlotte Brönte, kde je tento motiv využit v jeho možném subverzivním vyznění a představuje tak částečně zdrojový dokument pro literaturu navazujících autorek. Další zkoumaná díla anglo-americké oblasti jsou *Svatebčanka* a *Balada o smutné kavárně* Carson McCullers, *Vášeň nové Evy* a *Noci v cirkuse* Angely Carter, *The Yellow Wallpaper* Charlotte Perkins Gilman, *Pod skleněným zvonem* Sylvie Plath, *Tráva zpívá* a *The Golden Notebook* Doris Lessing.

České autorky samozřejmě znají díla svých předchůdkyň, počátek vlastní tradice je však možné vidět v postavě Viktorky Boženy Němcové, která podobně jako Shelley vytyčuje prostor možného využití ženské „jinakosti“ pro český kontext. Druhou část práce zkoumající díla českého prostředí tvoří výběr z povídek a román *Spása* Jiřího Sumína (Amálie Vrbové), *Černí myslivci* Růženy Svobodové, *Mimo svět* Růženy Jesenské, *Pán* Boženy Vikové-Kunětické, koncepce ženství Anny Pammrové a *Vášeň pro Broskve* Věry Chase představující pokus o propojení přerušené české tradice s vrcholem anglo-americké literatury tohoto typu.

Všechna zkoumaná díla spojuje metaforické převzetí patriarchálního úhlu pohledu na ženu a v jeho rámci subverzivní důraz na nefunkčnost takového nastavení společnosti.

Přestože je tento interpretační úhel ve zkoumaných případech nosný a tradice subverzivního užití těchto metafor bohatá, je nutné chápat ji jako možný interpretační úhel pohledu.

## Svět bláznů a zrůd jako poetika ženské subverzivity?

Zrůda a šílená žena se objevují v literatuře psané ženami příliš často, než aby se tento jev dal považovat za bezpříznakový. Jedná se o metaforické vyjádření postavení ženy v cizím, mužském symbolickém systému skrze přijetí mužské optiky při pohledu na sebe sama. Monstróznost nebo šílenství potom mohou být chápány jako způsob úniku ze společenských a metaforických norem. Pokud překročení pravidel správného „ženství“ znamená odsun mimo společnost, je to současně i ironická cesta „ke svobodě“, jak pro hrdinky, tak pro autorky, a způsob, jak upozornit na nesprávnost nastavení společnosti fungující na základě protikladů normálního a „jiného“.

Centrální pojmy spojující analyzovaná díla jsou teorie „jiného“ a abjektu, s nimiž přichází Julia Kristeva v knihách *Cizinci v nás samých*<sup>1</sup> respektive *Zásoby hnusu*.<sup>2</sup> „Jiné“<sup>3</sup> Kristeva definuje jako něco na špatném místě, něco „bez matky“ v tom či onom významu: „Nepatřit do žádného místa, času nebo lásky. Ztracený počátek, nemožnost zakořenit“<sup>4</sup>, jako něco izolovaného. Cizinec podle Kristevy na jednu stranu izolaci vyhledává, na druhou stranu touží po tom být s lidmi. „Jiné“ je něco vycházejícího z určitého druhu nenasytné vášně, kterou Kristeva definuje jako vzdálený sen, který musí hledat, ale nikdy nenajde. „Hledá neviditelné a zaslíbené teritorium, zemi, která neexistuje, ale kterou nosí ve svých snech... je zlomen vášní, která zůstane navždy neukojena“.<sup>5</sup> A konečně jako něco, co je přítomno v každém jedinci jako „odvrácená část naší identity“<sup>6</sup>. Reakcí okolí na „jiné“ je nenávisť a odmítnutí, vycházející z překročení hranice mezi námi a ostatními, čehož se „jiné“ svou existencí dopouští, ale současně i identifikace s ním. Při setkání s „jiným“ se vlastní „jinakost“, která je podle Kristevy obsažená v každém jedinci, dostává do hrozivé blízkosti. Zrůdnost nebo monstróznost vychází právě z reakce společnosti na setkání s „jiným“, které svým odmítnutím a vytvořením jasných hranic mezi námi a nimi zatlačují dále do „jinakosti“ a vytváří z „jiného“ monstrum. Výsledkem je kruh, v němž je odlišnost vnímána jako „jinakost“ vyvolávající reakce, které odlišnost prohlubují a posouvají

---

<sup>1</sup> viz Stephan

<sup>2</sup> viz Creed 2006

<sup>3</sup> překlad anglického the „other“

<sup>4</sup> Stephan: 4

<sup>5</sup> Stephan: 4

<sup>6</sup> tamtéž: 5

dále k monstróznosti.

Termín abjekt je Kristevou definován jako to, co nerespektuje hranice, pravidla, co ničí identitu, systém a pořádek, co v rámci patriarchální společnosti funguje jako prostředek oddělující lidské od nelidského a plně utvořený subjekt od subjektu formovaného částečně. K abjekci dochází mimo jiné nerespektováním zákona a lži či zradou, jakýkoliv zločin je abjektem, protože poukazuje na zranitelnost zákona. Abjekt sice existuje na druhé straně hranice oddělující živý subjekt od toho, který ho ohrožuje, současně však svou stálou přítomností znázorňuje místo beze smyslu, přitahuje subjekt, který ho zavrhuje ze strachu ze sebezapření. Abjektem je ale i to, co se snaží překročit nebo již překročilo hranice mezi lidským a nelidským, člověkem a zvířetem, normálním a nadpřirozeným, dobrým a zlým, normální a nenormální sexuální touhou, nebo hranici oddělující ty, kteří uměli správně zaujmout genderové role od těch, kteří to neuměli.

Oba termíny popisují cosi hrozivého, protože existujícího mimo řád, překračujícího jeho pravidla pro chování či vzhled a zpochybňujícího pozici subjektu. V tomto směru definují jak monstróznost, která se s charakteristikami pojmů v mnohém shoduje, tak šílenství představující únik do jiného světa fungujícího na jiných pravidlech, překročení většiny společenských mantinelů a existenci na hranici symbolického řádu (či za ní). Setkání s monstrózností či ošklivostí (formou abnormálnosti a tedy i monstróznosti) staví subjekt do krize, protože zpochybňuje hranice, které mají držet abjekt mimo, a tak ohrožuje celistvost jeho identity.<sup>7</sup>

Postava zrůdy i bláznivé ženy vycházejí z tradice ženského gotického románu, tedy „gotického románu psaného ženami“.<sup>8</sup> Motiv trpící hrdinky zavřené tyranem v gotické stavbě představuje se v rámci tradice dále rozvíjí. Hrad je nahrazen složitou temnou stavbou stojící na odděleném místě (např. blázinec) a následně domácností, tyran, který často pocházel z příbuzenstva, se transformuje do role manžela a hrdinka sama neuniká do krásy přírodní scenérie, ale do duševní nemoci. Ženský gotický román je příkladem způsobu ztvárnění „hluboko zakořeněných obav z ženské bezmoci a uvěznění v patriarchátu“<sup>9</sup>, což hrdinku spolu s postavením mimo symbolický řád staví „nikam..[hrdinky jsou] ztraceny ve vzduchu jako

---

<sup>7</sup> tamtéž

<sup>8</sup> Elen Moers svůj termín Female gothic definuje takto: „To, co míním termínem ženský gotický román je snadno definovatelné: díla, která spisovatelky napsaly v takovém literárním stylu, který od 18.století nazýváme gotický. Co však já, nebo kdokoli jiný, míní termínem gotický nelze vyjádřit tak snadno, kromě toho, že to má co dočinění se strachem.“ (Moers 1978: 90)

<sup>9</sup> Wallace: 1



duchové.“<sup>10</sup> Právě tato vydědění a vykořenění představuje pojítka mezi gotickým románem a díly používajícími zrudnost a duševní nemoc jako indikátory odsunu žen ze společenských struktur.

Pojítka mezi gotickým románem a jeho následovníky představuje také motiv dvojníka, odštěpené části hrdinovy osobnosti, která vytváří opozici s jeho pravým já a ztělesňuje jeho transgresivní touhy<sup>11</sup> (Berta Masonová, druhé já šílených hrdinek), a zrudnosti, která je následovníkem nadpřirozena v roli děsivého, ohrožujícího „jiného“ stojícího mimo řád pravidel a trestů.

České autorky samozřejmě reflektují anglo-americkou tradici a gotický román byl v české literatuře v druhé polovině devatenáctého století etablován v různých formách<sup>12</sup>, přesto však nepředstavuje vztažný bod autorek používajících zrudnost a šílenství jako strategii ukazující ženskou „jinakost“. České autorky neztvárňují domácnost jako vězení, ale reflektují bigotnost společnosti (Sumín, Viková-Kunětická) a metaforická omezení, jejichž význam subverzivně otáčí (Svobodová, Jesenská).

Bláznivé ženy a zrůdy se mohou vrátit do řádu, pokud se změní optika společnosti nahlížející na „jiné“ prizmatem jasně definovaných kategorií binárních protikladů pohlaví, ošklivosti a krásy, normálního a deformovaného. V literatuře obou zkoumaných motivických směrů probíhá v anglo-americké tradici vývoj od tragického konce k možnému úniku. Zatímco Frankensteinovo monstrum je předem odsouzeno k zániku, „zrůdy“ v díle Angely Carter ztrácejí svou deformaci ve světě, kde kategorie normálního přestává existovat. Podobný vývoj sleduje i postava bláznivé ženy od nevyhnutelné smrti Berty (*Jana Eyrová*) k Anně (*The Golden Notebook*), které se (na rozdíl od hrdinky *The Yellow Wallpaper*) podaří svou osobnost sjednotit a znovu začíná psát, což představuje návrat do symbolického i společenského řádu.

V české literatuře tradice končí zhruba s koncem období fin de siècle, román Věry Chase lze chápat jako snahu o její obnovení. U bláznivých žen se dostává do popředí jejich monstróznost a sociální kontext je zdůrazněn na úkor vytvoření prostoru svobody. Jednou zkonstruované monstrum definitivně ztrácí možnost znovu-začlenění se do společnosti, i kdyby se jednalo o společenství stigmatizovaných. V anglo-americkém kontextu rozvíjenou možnost změny řádu a

---

<sup>10</sup> tamtéž: 1

<sup>11</sup> K motivu dvojníka v gotickém románu viz Punter 1980, Macandrew 1979, v ženské literatuře viz Gilbert a Gubar 1979

<sup>12</sup> viz Mocná a kol. 2004

alternativních světů je možné v českém prostředí spatřovat u spiritistek a Anny Pammrové, které ruší a mění protiklad „normální“/„jiné“, což zamezuje konstrukci monstróznosti.

Misogynství a mužská hrůza z žen uzavírají ženy v metaforická vězení protikladů svěťice/hříšnice, pana/děvka, laskající matka/pohlující macecha, anděl/čarodějnice. Tato typologie zavrženíhodných a úctyhodných vlastností zmírňuje potenciální mocenskou hrozbu, kterou žena pro muže představuje. Nejlepší ženy jsou z patriarchálního pohledu ty nejslabší, pasivní a sebeobětující. Mytologie, náboženství, pohádky i populární literatura zobrazuje toto rozvržení, dobrá pasivní hrdinka je odměněna manželstvím a úctou, špatná asertivní hrdinka je odsouzena k zavržení či smrti. Během doby působení tohoto jednoduchého vzorce jej ženy internalizovaly, jejich chování lze v mnohém ohledu chápat jako reakci na tuto redukci.<sup>13</sup>

Internalizace vnějších norem ženského chování je zdrojem pocitů zrůdnosti a úniku do šílenství. Hrdinka může jít za svými osobními touhami, ale v tom případě bude abjektována a izolována, nebo může pokračovat v roli dokonalého „anděla v domě“, ale v tom případě potlačí svou vlastní osobnost. Toto dilema je důvodem vzniku duševních poruch i pocitů zrůdnosti. Je příznakové, že jedny z prvních známek nemoci jsou, kromě fyzického oddělení od reality (skleněný zvon), ztráta emocionality, tedy typicky ženské vlastnosti a oddělení od těla tedy narušení primárního hodnotícího hlediska ženskosti. Jak Ester (*Pod skleněným zvonek*) tak Anna (*The Golden Notebook*) nejsou schopny cítit, jsou zcela bezmocné a samy sobě cizí<sup>14</sup>. Duševní nemoc jejich rozpolcené osobnosti dělí doslova (*The Yellow Wallpaper*, *Jana Eyrová*) nebo jim nemoc alespoň umožňuje pohled na sebe cizíma očima, cítit se ve svém těle cize. S odezněním největší krize, s částečným vyřešením problému, který nemoc vyvolal, se hrdinky můžou vrátit do „normálního“ života. Většinou však ale nejde o úplné vyléčení, protože plná rehabilitace osobnosti by musela být podmíněna změnou okolností, které nemoc vyvolaly.

Bláznivé ženy českých autorek jsou oproti tomu spíše druhem monstrózního. Jejich duševní vývoj není většinou tak dobře prokreslen a motiv úniku je většinou upozaděn na úkor sociálního kontextu. Šílenství často představuje pouze jeden z možných způsobů konstrukce monstróznosti, hrdinka však tento proces nereflektuje a nevyužívá jako vlastní prostor. Šílenství se stává pouze děsivým důsledkem tlaku okolí, které si své fobie z nového projektuje do postavy

---

<sup>13</sup> viz Stein

<sup>14</sup> Stejně příznaky mají i hlavní hrdinky knih *Faces in the Water* a *Nikdy jsem ti neslibovala procházku růžovým sadem*, byť se v jejich případě nedá mluvit o schizofrenii jako narativní strategii

pronásledované hrdinky (Sumín) nebo subverzivně uchopeným obrazem stylizované ženskosti a dobového zájmu o vypjaté psychické stavy (Svobodová, Jesenská).

Postava bláznivé ženy a zrůdy se v mnohém překrývá. Jednak obě metafory představují „jiné“ a jednak je duševní nemoc často doprovázena vnímáním sebe sama jako monstra (Ester), či fyzickými anomáliemi (Berta).

„Co jsou monstra? Stvoření která jsou strašidelná, protože vypadají jinak, špatně, nelidsky. Manipulace s velikostí byly prvním použitým efektem autorů gotických románů při tvoření zrůd, zejména gigantismus.“<sup>15</sup>

Nadměrná velikost vyvolává děs u Frankensteinova monstra, je však podstatným rysem i v případě hrůzného zjevu Berty Masonové či Ruth (*Život a lásky jedné d'áblice*) a děsivým aspektem budoucnosti Frankie Adamsové. Stejným dojmem však působí i nejasná ohraničenost bytosti, spojení člověka a zvířete či sklon k oboupohlavnosti nebo jiné sexuální orientaci. Monstrum je definované vzhledem, izolací a chováním. Definovat duševní nemoc je složité i pro psychology, schizofrenii lze však vnímat také jako snahu jednotlivce o únik z neřešitelné situace, který je doprovázen stejnými příznaky, změnou vzhledu a chování a izolací (skleněný zvon).

Důležitým aspektem monstrosity jako obrazu ženské „jinakosti“ je její vykonstruovanost.<sup>16</sup> „Jinakost“ nemusí být zřetelná, stává se prostředkem umožňujícím upevnění pocitu vlastní normálnosti. Tento motiv je patrný zejména u českých autorek (Sumín), představuje však inherentní prvek všech strategií.

Deformované, hraniční postavy se s vývojem tradice ženského gotického románu dostávají do popředí zájmu autorek. *Frankensteina* následuje rej goblinů v básni Christiny Rosseti, zvrácený svět plný deformit, hermafroditů, lesb, bláznů a transvestitů v díle Djuny Barnes, podivuhodní tvorové v Gotických povídkách Isaka Dinesena (Karen Blixen) a zvláštní bytosti a vztahy v díle Carson McCullers,<sup>17</sup> a to přesto, že se monstrosita projevuje jako strategie spíše v poezii než v próze.<sup>18</sup> Následuje podivuhodná fantasmagorická realita, kde se deformita stává „normálním“ a heterosexuální vztahy přežitkem, v díle Angely Carter a ironický výsměch ideálnímu tělesnému ženství v díle Fay Weldon, která tematizuje stále aktuální problémy žen se vztahem k vlastnímu

---

<sup>15</sup> Moers 1978: 101

<sup>16</sup> Teoreticky téma konstrukce monstra a ženského těla podchycuje například Rosi Braidotti nebo stěžejní postava kyberfeminismu Donna Harraway

<sup>17</sup> viz Moers 1978

<sup>18</sup> viz Stein

tělu neodpovídajícímu absurdní společensky diktované normě (*Život a lásky jedné d'áblice, The Fat Woman Joke*). Pomocí ironie, parodie a hyperboly se autorky snaží subverzivně působit v rámci kánonu a narušovat zaběhlé představy o „ženském psaní“ a ničit prostředí založené na binárních protikladech normálního a „jiného“, přičemž „jiné“ je vyloučeno mimo společnost a vystaveno opovržení nebo fyzickým útokům.

Postava bláznivé ženy prochází podobným vývojem. Od monstrózní Bertý Masonové, přes nešťastné trpící manželky, po novodobé převyprávění *Jany Eyrové* v podání Doris Lessing (*The Four Gated City*), v němž hlavní hrdinka/milenka vězněnou manželku osvobozuje a najímají si spolu byt.<sup>19</sup>

Zatímco v období fin-de-siècle se v rámci zaměření na individualitu a odvrácení se od klasického hodnotového systému snaží i české autorky hledat autentický ženský prostor, který nachází v ironicky převráceném využití metafor soudobé mužské literatury<sup>20</sup>, v druhé polovině dvacátého století se tato tradice přerušuje. Je otázkou, jaký podíl na této mezeře má destrukce feministických tendencí komunistickým režimem a následná orientace intelektuální (i ženské) elity na protirežimní aktivity. Hledání ženského prostoru se posouvá směrem k hledání vlastního hlasu, tedy jazykovým experimentům zkoumajícím možnosti jazyka (Linhartová, Součková, Hodrová). Feministické pozadí „ženské zkušenosti“ však mizí a jestliže se někde objevuje, potom se nejedná o vědomou reflexi autorky, ale pravděpodobně spíše o vliv prostředí, které feministické otázky tematizuje (například povídka Věry Linhartové *Barbarian Woman in Captivity*).

Téma „jinakosti“ a abjektu se úzce dotýká lesbické literatury<sup>21</sup>, jedná se však o specifický problém a autorky tematizující lesbické vztahy nejsou v této práci zastoupeny.

---

<sup>19</sup> viz Showalter 1977

<sup>20</sup> dekadentní obrazy žen viz Urban 2006

<sup>21</sup> viz Palmer

## Frankensteinovo hrůzné mateřství

Většina interpretací chápe Viktora Frankensteina, postavu šíleného vědce, jako klíčovou pro interpretaci románu. Z kompozice však jasně vyplývá, že hlavní postavou není Viktor, ale bezejmenné monstrum, jehož příběh je uložen v centru (dvojitého) rámcového vyprávění jako embrya v matčině lůně. Monstrum však nepředstavuje jen klíč k pochopení *Frankensteina*, ale i teoretický aparát k pochopení motivu zrůdnosti v pluralitě jeho možných pojetí. Shelley se ve *Frankensteinovi* podařilo postihnout různé aspekty monstróznosti a abjekce stejně jako narativní způsoby jejich ztvárnění. Současně předznamenává motivy, které jsou charakteristické pro literaturu psanou ženami (vztah těla/krásy, vztah k jazyku, sexualitě, mateřství).

Frankensteinovo monstrum představuje příběh „jiného“ (ženy, ale v dobovém kontextu rozvíjejícího se kolonialismu také například etnické menšiny) a jeho neúspěšnou snahu vymanit se z této pozice. Je však také objektem, hraniční bytostí, živou mrtvolou, která svou přítomností ztělesňuje Frankensteinovy potlačené transgresivní touhy. Monstrum tak lze chápat jako symbol postavení ženy v patriarchátu a výraz autorčina nesouhlasu se společenským a metaforickým nastavením.

Společenské pozadí románu tuto interpretaci podporuje. Všechny vyrovnané a plodné vztahy se vyskytují pouze mezi muži, vztah mezi mužem a ženou vždy implikuje incestní charakter a představuje poměr závislosti (Frankensteinovi rodiče, Viktor a Alžběta, latentně incestní vztah Waltona a jeho sestry). Jedná se tak o uzavřený mužský svět, do něhož má žena pouze sporadický přístup.

Základní vlastností monstra je izolace a samota, snaží se neúspěšně navázat kontakt s rodinou de Laceyů, Frankensteinem a nakonec získat družku, která by s ním jeho samotu sdílela. Vyloučenost se jako základní charakteristika „jiného“ přenáší do dalších děl tradice, v nichž jsou ženy abjektovány/samy sebe abjektují, protože nezapadají do vymezeného obrazu pasivity a trpělivosti jako do prostoru, který je jim metaforicky i společensky vyhrazen. S tímto motivem pracují všechny autorky (jimž se tato práce věnuje), jejichž hrdinky se dostávají svou domnělou (*Svatebčanka*), či reálnou (*Balada o smutné kavárně*) zrůdností nebo duševní nemocí mimo společnost a symbolický řád.

Monstrum se snaží hlavně o to, aby bylo vnímáno mimo svou zrůdnost, „podaří“ se mu to však pouze dvakrát, u slepého de Laceyho a u Waltona, který má však celou dobu zavřené oči. Neoddělitelnost fyzické stránky představuje aluzi k pochopení monstra jako metafory ženy. I zde Shelley předznamenává velké téma v literatuře psané ženami dvacátého století. Ilustrativním příkladem může být například postava Ruth v románu *Život a lásky jedné d'áblice*, která je postižena svým gigantickým, neženským vzhledem natolik, že ji nikdo z okolí nevnímá v její individualitě. Její touha po zapadnutí do typického obrazu ženství (ztělesněn manželovou milenkou Mary Fisherovou) ústí v kompletní plastickou reoperaci. I ona se tedy stává monstrem stvořeným šílenými vědci, současně ale i normou obrazu správného ženství. Stejně jako Carter i Weldon ukazuje ideál ženství jako uměle vytvořené monstrum. Ruth představuje typický případ strategického přijetí okolního pohledu na sebe samou (totéž prožije monstrum při pohledu do jezera) a dobrovolného sebe-odsunutí do zrůdnosti jako cesty úniku z normativů ženství. V jejím případě bohužel pouze proto, aby se vrátila jako jejich dokonalá představitelka. Stejná strategie je patrná ve *Vášni nové Evy* v postavách Tristessy a Leily.

V rámcovém příběhu psaném prizmatem mužů se monstrum vyskytuje jako noční můra, jeho chování odpovídá fyzickému zjevu a implikuje zasloužené vyloučení z lidské společnosti. Změna vypravěče evokuje i změnu úhlu pohledu, „jiné“ najednou vystupuje ze svého jasně definovaného místa mimo společenskou strukturu a snaží se do nich začlenit. Jeho zrůdnost je najednou zpochybněna duševní krásou, za jejíž ztrátu je odpovědný opět Frankenstein, který tak tvoří monstrum dvakrát, fyzicky a posléze i charakterově. Monstrum přijímá jedinou roli, která je mu ponechána, a stává se několikanásobným vrahem. Tento motiv opět můžeme nalézt mimo jiné například v románu Fay Weldon *Život a lásky jedné d'áblice*, kdy se Ruth konečně vzdá snah o ztvárnění všech požadovaných životních rolí a stane se d'áblicí, nadávkou, kterou na ni v záchvatu rodinné hádky vykřikl manžel, než ji opustil. Vrchol subverzivního rozporu vzhledu (vnějšku, masky) a povahy (vnitřku, skutečnosti) předvádí Angela Carter v postavě Tristessy, která se z dokonalého obrazu pasivního, trpícího ženství promění v muže.

Bezejmennost a bezdomovost monstra, které ho apriori vytlačují mimo lidskou společnost a zbavují ho vlastní identity, jsou další stěžejní motivy odkazující k vyjádření „jiného“. Bezejmennost hlavní hrdinky Charlotte Perkins Gilman ve spojení s ich-formou dodává jejímu vyprávění děsivý podtón blízkosti a znemožňují čtenáři distancovat se od hrdinky. Absence jména však také vylučuje dobrý konec, protože jméno dodává pocit individuality, kterou hrdinka

*The Yellow Wallpaper* musí odložit. Jméno hraje důležitou roli i u Frankie Adamsové, v její představě jí změna jména umožňuje sebe-přeznačení a vystoupení ze zrůdnosti směrem k obrazu normálního ženství.

Abjekt a „jiné“ jsou již ze své podstaty bez domova, jejich vyloučenost ze společnosti a symbolického řádu je nechává „nikde“, v hraničním prostoru svobody, ale současně i osamění, kam se dostává v určitém okamžiku většina hrdinek (výjimku tvoří Angela Carter, která realitu přetváří natolik, že je abjekce v zásadě vyloučena).

Okamžik, kdy se Frankensteinovo monstrum poprvé vidí v zrcadle vodní hladiny představuje často opakovanou strategii. Monstrum je v tu chvíli již plně „socializováno“ soustavným studiem rodiny de Laceyů a jeho reakce na vlastní vzezření je tudíž stejná jako u ostatních:

„...ale jaké zděšení se mě zmocnilo, když jsem se spatřil v průzračné tůňce! Nejprve jsem uskočil zpět a nemohl uvěřit, že v tomto zrcadle je opravdu můj obraz, ale když jsem se přesvědčil, že jsem opravdu takovým netvorem, jakým se sám sobě jevím, naplnil mě pocit nejtrpčího zoufalství a zklamání.“<sup>22</sup>

Autorky nechávají své hrdinky (vědomě či nevědomě) přejímat vnější společenské obrazy vůči nimž se definují. Tento předem daný rámec svou omezující preskripcí současně dává prostor pro jeho využití jako nástroje sebe-abjekce, umožňující únik do vlastní individuality mimo společnost. Frankie, Ester, hrdinka *The Yellow Wallpaper*, Mary, Susan, Ruth a mnoho dalších se neúspěšně snaží smazat svou odlišnost od jimi internalizovaného obrazu dokonalého ženství. Rozpor mezi jejich individuálními potřebami a diktátem tohoto rámce, způsobuje schizofrenii nebo pocit zrůdnosti. Zrcadlo se stává mužským okem skrze něž na sebe hrdinky pohlíží a které jim odchylky od očekávaného obrazu ukazuje jako deformitu (Ester v *Pod skleněným zvonem*), na podobném principu funguje i cirkus a muzea zrůd (*Svatebčanka*, *Noci v cirkuse*). Tento princip však autorky současně otáčejí a používají ho jako nástroj pro vyjádření odporu proti tomuto omezení a jasnému odlišení normálního a „jiného“.

Vztah monstra k jazyku je příznakový, monstrum si od ovládnutí jazyka z počátku slibuje, „že přehlédnou jeho tak odlišnou postavu“<sup>23</sup>, to však není možné. Je předem odsouzen do role „jiného“, z níž nemůže uniknout ani výmluvností ani násilím. Neschopnost monstra donutit posluchače k vnímání svých promluv (přes značnou výmluvnost), jeho symbolická „němost“

---

<sup>22</sup> Shelleyová 1991: 108

<sup>23</sup> Shelleyová 1991: 121

konotuje mytologické ženské postavy (Undine, Cassandra) a metaforicky vyjadřuje ženské mlčení v patriarchálním jazykovém systému. Stejná strategie se opakuje v různých variacích u autorek používajících motiv duševní nemoci jako metafory „jinakosti“/abjekce. Schopnost pojmenovat věci (Lessing) či psát (Lessing, Plath, Gilman) představují pojítka se symbolickým řádem, do něhož se hrdinky snaží zapadnout. Duševní nemoc či zrůdnost mimo jiné staví komunikační bariéru, protože nemocný/deformovaný člověk je apriori vnímán jako nespolehlivý, jehož výpověď nemá valnou hodnotu (patrně v *Woman on the Edge of Time*, *Faces in the Water*) a jeho neschopnost adekvátní existence uvnitř symbolického řádu se projevuje špatným čtením jeho znaků. V románu *Nikdy jsem ti neslibovala procházku růžovým sadem* hlavní hrdinka Debora mluví vlastním jazykem doslova.

Ve *Frankensteinovi* se vyskytují pouze dvě explicitní narážky na sex, Frankensteinův sen po zrození monstra a svatební noc Frankensteina a Alžběty. V obou případech se před rozvinutím situace náhle dostavuje smrt, v prvním v podobě mrtvé matky, v druhém umírá sama Alžběta. Pudry (zejména sexuální) jsou jako něco nepatřičného odstraňovány z ženského světa, Alžběta/matka, již se obě scény týkají, musí zůstat neposkvřněná, čistá ženská hrdinka bez pudové/živočišné stránky. Tu symbolizuje monstrum, u něhož Shelley navazuje na strach 19.století z ženské sexuality, stejně jako Brontë s postavou Bertou Masonové. Právě Bertu lze chápat jako příklad ztvárnění ženské pudovosti se všemi negativními dobovými konotacemi.

Mužskou společnost ve *Frankensteinovi*, v níž jsou dynamickým prvkem vztahy mezi muži (Frankenstein, Clerval, Walton a monstrum), lze chápat jako kritiku povinné heterosexuality (která je spojená se zakázaným incestem) i jako potlačení ženské sexuality jako takové. Narušení heterosexuality jako normy se stává stěžejním tématem lesbické literatury, představuje ale leitmotiv i v díle Carson McCullers a Angely Carter, které se obě snaží zrušit přesnou ohraničenost heterosexuálního vztahu variacemi homosexuálních lásek, či počtu účastníků ve vztahu.

Stěžejními kategoriemi se ve *Frankensteinovi* stávají dobro a krása, respektive zlo a deformita. Zdánlivě jasné ohraničení druhých dvou pojmů v postavě monstra tak, jak vyplývá ze začátku vyprávění, se v jeho středu radikálně obrací. Z monologu monstra jasně vyplývá jeho dobrota a „duševní“ krása, z Frankensteinovy reakce na něj potom nenávisť, nepochopení, zbabělost a narcismus. Krása pro monstrum jako „jiné“ představuje hlavní nedostatek na cestě za společenským uznáním, proto se dvakrát dopouští vraždy mladé, krásné dívky, která plně



odpovídá všem společenským nárokům (Justýna, Alžběta). I zde Shelley předznamenává stěžejní téma budoucích autorek. Ošklivost, forma abnormálního a tedy indikátor „jinakosti“, se stává leitmotivem tvorby dalších autorek, často se postupně přesouvá do nitra hrdinky, která se vstříc společenským nárokům, jež nesplňuje (či si to alespoň myslí), sama sebe vnímá jako zrůdu. Příkladem mohou být například hrdinky Carson McCullers, které tímto způsobem prožívají období puberty.

Motiv mateřství, který například Moers považuje za klíčový pro interpretaci *Frankensteina*, představuje ironickou reakci na tradiční pojetí naplňujícího pocitu a všeobecné radosti definovaného ikonickým obrazem matky - bohorodičky. Frankensteinovo „mateřství“<sup>24</sup> představuje spíše než trest za vynechání matek/žen z procesu plození, hrůzné mateřství. Matka není milující, oddaná a starající se (madona), ale ubližující, nenávidná a záhubná a podobně dítě není ikonické baculaté robě, ale gigantické monstrum. I v tomto směru Shelley začíná oblíbené téma budoucnosti: hrůzné mateřství jako vězení (Plath) nebo jako pohled mužů na tajemný proces zrození, který se odehrává mimo jejich sféru vlivu a který se snaží ovládnout, i jako děsivý aspekt mateřství, archetypální matku chtónickou, matku děsíci znovu-pohlčením kdysi oddělené součásti vlastního těla.

Odmítavý vztah Frankensteina k monstru je však důsledkem setkání s abjektem, které monstrum jako živá mrtvola ztělesňuje. Potlačené Frankensteinovy transgresivní touhy se v postavě monstra neodbytně vrací, stejně jako vytěsněné iracionální u manžela hrdinky *The Yellow Wallpaper* nebo vlastní zavržená osobnost u Mary Turner v románu *Tráva zpívá*. Setkání s abjektem je traumatizující zážitek pro všechny jmenované a u všech také končí tragicky. Hrůznost, kterou vzbuzuje Frankensteinovo monstrum nejen ve Frankensteinovi, odkazuje k jeho pochopení jako abjektu, který svou přítomností narušuje hranice identity vnímatele, zpochybňuje jeho místo v symbolickém řádu a tak i samý základ jeho existence.

Gilbert a Gubar<sup>25</sup> považují knihy, které monstrum studuje, za zdroj základních lekcí chování pro ženy ve společnosti ovládané muži. Utrpení mladého Werthera mu představuje domácí, soukromou sféru a oblast citů, současně však i mužské hrdinství, které obdivuje vlastně z neznámých důvodů (Gilbert a Gubar tuto pasáž považují za vědomou ironickou narážku na

---

<sup>24</sup> Elen Moers chápe Frankensteina jako mýtus o zrození. Vychází ze zkušenosti Shelley jako svobodné matky i z textu, který interpretuje jako „poporodní trauma“ (Moers 1978)

<sup>25</sup> viz Gilbert a Gubar 1979

mužskou sebe-dramatizaci).<sup>26</sup> Druhá kniha, svazek Plutarchových Životopisů, slouží jako úvod a ukázka historie, která mu byla kvůli atypickému způsobu zrození odepřena. Nejdůležitější knihou pro monstrum i pro Frankensteina (potažmo autorku) však zůstává Ztracený ráj, který monstrum vybavuje náhradní osobní historií. Monstrum se okamžitě ztotožňuje s Adamem a posléze satanem, stejný přechod však v románu učiní i Viktor Frankenstein. Na pozadí genderového pohledu na hlavní myšlenku se však jeví jako nejdůležitější Eva, jako „matka“ hříchu a jako postava, která je „padlá“ už od počátku nezávisle na svém konání, což je charakteristické i pro monstrum. Výběr knih je však také hlavně ironický, knihy tří významných představitelů kánonu literatury monstra ukazují svět, do něhož nepatří, i když je jeho výtvořem. Ztotožnění monstra s postavami Evy a Adama tvoří závěr románu *Vášně nové Evy* Angely Carter, v němž se Eva/Adam v jedné osobě stává zakladatelem nového pokolení, které vzniklo spojením dvou mužů, z nichž jeden byl přeměněn na ženu a druhý vytvořil obraz dokonalého ženství. V tomto spojení mizí rozdělení na muže a ženy a vzniká člověk-monstrum, u něhož pohlaví nehraje roli.

Ironické pojetí světa Shelley rozrušuje tradiční vnímání „mužského“ světa skrze jeho základ v heroické mytologii i literární tradici. Tento svět, který je ženám uzavřen, zůstává v románu zachován, pouze hrdinové ztrácejí svou statečnost a klady.

Shelley tvoří jeden z počátečních bodů tradice subverzivní strategie ženského psaní. *Frankenstein* slouží jako zdroj motivů pro následující autorky i jako možný aparát pro jejich interpretaci.

Poetika Shelley předznamenává pluralitu možných chápání a ztvárnění objektu a „jiného“ i základní stylistické prostředky subverzivního ženského psaní, ironii a hyperbolu. Vědomě navazuje na mužskou literární tradici, kterou narušuje v samých základech, to vše v díle, které jakoby na ni navazovalo a podporovalo ji.

---

<sup>26</sup> tamtéž

## „Queer<sup>27</sup>“ trojice Carson McCullers

Poetika Carson McCullers je plná zvláštních postav, které narušují obvyklý pohled na společenské vazby a pravidla. „Jinakost“ projevující se rasovou, třídní, ale i sexuální rozdílností tvoří leitmotiv jejího díla. Většinou je zdůrazňován rasový kontext, přestože ho lze chápat jako nosnou konstrukci pro výzvu k novému pojetí společenského řádu založeného na individualitě a destrukci požadavku normálnosti, díky němuž je možné určitou část společnosti ostrakizovat, označit ji jako „jiné“ a vůči ní si upevňovat normálnost postavení většiny.<sup>28</sup>

Již se objevily lesbické interpretace jejího díla, ovšem queer interpretace Rachel Adams se zdá smysluplnější jak při pohledu na texty samy, tak při pohledu na život autorky. McCullers ve svém díle předznamenává oblast budoucích Queer Studies snahou o zpochybňování obvyklých sexuálních vztahů. Je pravděpodobné, že vycházela částečně z vlastní zkušenosti, několika milostných vztahů s ženami a vztahů ve trojici, sama si nedokázala odpovědět na otázku, kam vlastně patří a tuto svou vyděděnost, kterou zřejmě pociťovala v různých formách od dětství, vložila do svých (nejen dospívajících) postav. Hrdinové McCullers trpí, protože se nedokáží začlenit do dominantního společenského řádu, současně poukazují na jeho protiklady a výchylky.

Queer tendence a její vizuální podoba, zrůda, v díle Carson McCullers slouží jako narušovatelé kategorií nejen heterosexuality, ale i normálnosti a vytváří potenciál pro imaginativní úniky do reality existující mimo dané opozice žena - muž, zrůda - člověk.<sup>29</sup>

### SVATEBČANKA

Příběh jednoho léta v životě dospívající Frankie Adamsové symbolicky znázorňuje různé formy „jiného“ na trojici postav v čele s hlavní hrdinkou. Frankieiny rozporuplné pocity, kterými ono léto prochází, se odvíjejí od strachu z vlastní monstróznosti a z toho vyplývající budoucí

---

<sup>27</sup> „Termín queer vytvořila v roce 1991 Tereza de Lauretis, „aby postihla novou tendenci ve vývoji teorie, která již odmítá kategorie gayů a lesbiček. Queer studies se věnují veškerým aspektům ne-heterosexuální praxe, které se nutně neomezují pouze na sexualitu a dostávají se ke slovu rovněž v literárních textech....Queer studies se taktéž soustředí na praktiky společenské symbolizace, na napětí, které je přítomno v okruhu problémů spojeném s kulturou, identitou a textuálností. Namísto autentických identit jde o zaujímání určitých pozic, o subverzi ontologií a homogenizujících tendencí“ Nünning 2005: 262

<sup>28</sup> viz Adams

<sup>29</sup> viz Adams

samoty. Zdroj zrůdnosti představuje Frankiina výjimečná výška a hlavně prognóza, podle níž bude mít, bude-li pokračovat růst stávajícím tempem, v dospělosti přes dva metry, což vnímá jako monstrózní, protože feminitu si podle společenských vzorů spojuje s drobností.

Vztažným bodem Frankiina dramatu se stává každoročně se opakující pavilon zrůd na místní pouti, který vystavuje v té době populární lidské kuriozity. Frankie má pocit, že na ni všechny monstra hledí pohledem známých, jako kdyby ji vítaly do svých řad. McCullers používá tuto scénu v opozici k jejímu obvyklému vyznění. Místo potvrzení vlastní normálnosti, pro které si na taková místa diváci chodí, toto setkání ve Frankie pouze potvrzuje nejistotu ohledně vlastní identity. Návštěva pavilonu zrůd jakoby předznamenávala její budoucnost osamělého monstra. Podobně funguje muzeum kuriozit v *Nocích v cirkuse*, kde se normální (návštěvník) mění ve zrůdné a „jiné“ (morální monstrum). Shelley stejného efektu dosahuje překrytím jinak jasně oddělených kategorií deformity/normálnosti a dobra/zla. Lessing do značné míry dochází k podobnému účinku uchopením duševní nemoci, tedy „jiného“, jako cesty k pravému já, tedy normálnímu. Její strategie kategorie zaměňuje, ale rozdělení na binární opozice zůstává zachováno, u McCullers, Shelley a Carter je narušován samý základ systému opozic.

Centrální postavou pavilonu zrůd je polomuž-položena, „dvojohlavní zrůda a zázrak vědy. Byla rozdělená přesně napolovic - na muže z levé a z pravé na ženu.“<sup>30</sup> Motiv hermafroditismu, transgenderovosti a nestability kategorií pohlaví se v románu několikrát opakuje. Děsivost hermafrodita je zmírněna oblečením, které na příslušné straně symbolizuje hyperbolizované mužství (levhartí kůže, fousy) a ženství (líčidla, nápadné oblečení s podprsenkou). Carter, která koncept McCullers rozvádí ve *Vášních nové Evy*, ruší kategorii pohlaví. To, co tady zaznívá v náznaku, se u Carter stává realitou. Gender v jejím podání není otázka volby jako v Berenicině vyprávění o Lily-Mae Jenkinsovi, ale výsledek vědeckého vývoje, což představuje návrat ke konceptu *Frankensteina*.

Návštěvu cirkusu si Frankie zopakuje za rok znovu v doprovodu nové kamarádky Mary, tentokrát již však do Pavilonu zrůd nejdou a užívají si pout'. Frankie má jiné zájmy a děsivou budoucnost jí umožnila uzávorkovat „normálnost“ přátelství s Mary. Podařilo se jí začlenit do kolektivu, což ji částečně zbavuje stigmatizace alespoň ve smyslu osamělosti. Obě také již chápou, že zrůdnost je součástí světa a nepotřebují si utvrzovat svou normálnost v diváctvu

---

<sup>30</sup> McCullersová 1985: 125

pavilonu zrůd<sup>31</sup>.

Frankie se snaží svou zmatenost a pocit zrůdnosti vyřešit změnou osobnosti a připojením se k bratrovi a jeho snoubence, protože právě oni pro ni znamenají symbol normálnosti a heterosexuality. Její krize vychází z pocitu, že nemá možnost uniknout temné budoucnosti osamocené monstra, protože růstu zabránit nedokáže a z dětské společnosti již byla vyčleněna. Bratr se snoubenkou pro ni představují kolektiv, normálnost a současně možnost uniknout maloměstu a začít znovu jinde. Frankie si spojuje svou abnormálnost s prostředím, věří, že pokud se okolnosti změní, bude mít šanci zbavit se své zrůdnosti. Rachel Adams upozorňuje, že Frankie nechce nahradit bratrovu snoubenku a dovést tak konvenční osud mladé dívky, chce být členem jejich kolektivu, v čemž vidí pokus o změnu tradičního heterosexuálního binárního vztahu na queer triangulární komunitu. Frankie se jako „jiné“ (ačkoliv se do této pozice staví sama) snaží vrátit do společnosti stejně jako Frankensteinovo monstrum a stejně jako v jeho případě musí i Frankie pokus skončit neúspěšně.

Současně s plánováním odjezdu s bratrem a snoubenkou se Frankie zaměří na zdůraznění vlastní ženskosti, začne si říkat F. Jasmína a substituuje chlapecký šatník ženskými šaty. I to představuje úhybný manévr, snahu zamaskovat svou „jinakost“ typickou rekvizitou normálnosti. Oblečení McCullers používá jako masku, způsob jak programově vybočit či naopak splynout se společenským očekáváním. To však ale implikuje, že někteří lidé svou výjimečnost „nesvléknou“.

Šaty se ve *Svatebčance* objevují výrazně na dvou místech, jednak jako Frankie výrazný svatební úbor a jednak jako růžová blůzka, do níž se obléká transgenderový Lily-Mae Jenkins z Berenicina vyprávění. Pro Frankie její zářivě oranžové šaty představují způsob, jak se zbavit zrůdnosti a „jinakosti“, v jejichž intencích sama sebe vnímá. Šaty ji však zradí, místo kýženého efektu naopak zdůrazní její jinakost rozporem mezi dětskou, chlapeckou postavou a šaty pro dospělého ženu. Šaty tady fungují podobně jako řeč v případě Frankensteinova monstra, slouží jako spojnice se světem, potenciální přechodový můstek návratu do společnosti. Růžová blůza Lily-Mae svou funkci naopak plní, v Berenicině podání je naprosto v pořádku, že si kvůli lásce k jinému muži mění pohlaví jakoby byl gender v jejím podání otázkou preference.<sup>32</sup>

Trojice definovaná „jinakostí“ se na závěr románu rozpadá, Berenici a Frankie se podaří

---

<sup>31</sup> viz Adams

<sup>32</sup> tamtéž

alespoň částečně překročit hranici normálnosti, Frankie se seznamuje s Mary Littlejohnovou, a stěhuje se s rodinou pryč, Berenice se chystá provdat, Malý John Henry však umírá na zápal mozkových blan.

Berenice se svým umělým modrým okem představuje hraniční bytost jak ve smyslu rasy, tak kombinace přírodního a umělého. Při debatě s dětmi o nemožnosti uniknout vlastní osobnosti zdůrazňuje svou dvojitou rasovou stigmatizaci. Sňatkem s bohatým černochem získá společenské postavení, které její deformitu částečně zruší.

Frankie se splní její sen a stává se zdánlivě „normálním“ členem společnosti, odjezd z města vnímá jako šanci nechat děsivou představu své budoucnosti v rodném městě. Zrůdnost se stane součástí jejího světa a přestane mít hrozné konotace, izolace ji zbaví přátelství s Mary.

John Henry představuje svou láskou k ženským šatům transgender, i on je fascinován obyvateli pavilonu zrůd, na rozdíl od Frankie ho ale neděsí, ale přitahují. Pro Johna Henryho zrůdy z pavilonu tvoří samozřejmou součást jeho světa a ke špendlíkové hlavičce (malé osobě s hlavou velikosti pomeranče) cítí nadšení blížící se erotické přitažlivosti. Jeho smrt vyplývá z poetiky McCullers, kde musí být tělesné rozdíly často schovány, normalizovány či potrestány.<sup>33</sup> Gilbert a Gubar<sup>34</sup> chápou jeho smrt jako symbolický odchod Frankiina chlapeckého já a předzvěst bolestného vstupu do femininity. Smrt Johna Henryho by se dala chápat i jako konec heterosexuálního vztahu, který byl nahrazen vztahem lesbickým s Mary LittleJohn (malý John).

Vztah McCullers k sexualitě, abjektu a „jinakosti“ předznamenává poetiku Angely Carter ve schopnosti „jiného“ vystoupit částečně z izolace a pomocí masky souznít se společenskými strukturami. Přestože se často jedná pouze o dočasný úspěch (*Hodiny bez ručiček*), ohrožuje již touto možností hranice normálnosti. Carter tento koncept rozvádí a normálnost jako normativní kategorii ničí.

## **BALADA O SMUTNÉ KAVÁRNĚ**

I v této novele tvoří leitmotiv narušování stereotypních představ definovaných v opozici feminina-maskulina, normálnosti-zrůdnosti, tentokrát ve formě lidového vyprávění. Pohádkový úvod umožňuje McCullers vytvořit kategorie dobra, Amelie Evansové, bratránek Lymon, a zla, bývalý manžel slečny Amélie. V takto nastaveném retrospektivním vyprávění potom McCullers

---

<sup>33</sup> tamtéž

může všechny kategorie zpochybnit a zpřeházet. Stejně jako Shelley nebo Carter McCullers zde staví na fluidnosti a narušení opozic normálnosti a deformity, dobra a zla. I zde vystupuje trojice hlavních hrdinů s nejasným genderovým a sexuálním zařazením. Amálie působí jako typický obraz lesby, bratránek Lymon jako parodie homosexuála. Všechny vztahy končí špatně, protože jsou založené na emocionální vazbě k osobě s neodpovídající orientací. Marvin (heterosexuál) miluje Amalii (lesbu), která miluje Lymona (homosexuála/ transgender), který miluje Marvinu.

Trojici hlavních postav definuje zrůdnost a abjekce. Morálně zrůdný Marvin Macey, Ameliin bývalý manžel, je zločinec vracející se z vězení, monstrózní Amélie Evansová překračuje hranici genderu, kombinuje v sobě mužský vzhled a charakteristiky s ženským vztahem k přírodě a nezištným citem k Lymonovi. Ženský prvek v charakterově stereotypních intencích do trojice vnáší její nejzvláštnější člen, bratránek Lymon, který v sobě kombinuje psychickou i fyzickou deformaci a podporuje tak nakonec obvyklé spojení fyzické a morální zrůdnosti. Nejednoznačné je rozdělení na kategorie dobra a zla, které závisí na tom, zda je daná postava zamilovaná, výjimku opět tvoří bratránek Lymon.

Nešťastná láska mezi trojicí protagonistů tvoří hlavní dynamický prvek povídky. Vztah Marvinu a Amélie je předem odsouzen k neúspěchu, protože Amélie netouží po sexu. Proto ji nakonec okouzlí bratránek Lymon, který se stylizuje do submisivní ženské role a jehož (vykonstruovaný) příbuzenský poměr a fyzická slabost jsou dostatečnou zábranou v případných sexuálních pokusech. Masochistická oddanost bratránka Lymona násilnickému Marvinovi představuje jeden z jeho ženských rysů. Tento vztah má nejvážnější naději na úspěch. Bratránek Lymon je fascinován Marvinovou mužností a Marvin může beztrestně zneužívat svou moc a vybíjet si své zklamání. Lymon mu současně slouží jako vlastní muzeum kuriozit, objekt vůči němuž si může dokazovat svou normálnost.

Amélie, stejně jako Lymon, působí matoucím dojmem dvojpohlavnosti. Mužský zjev a neúprosné chování k dlužníkům je kompenzováno „čarodějnickým“ zájmem o přírodní léčitelství, bezplatným léčením celé vesnice a přátelským, citlivým vztahem k dětským pacientům. Femininita ji ale děsí, kromě averze vůči sexuálním vztahům se projevuje i neschopností léčit a všeobecně se zabývat jakýmkoli „ženským“ zdravotním problémem.

Trojice hlavních postav této povídky sestává ze zločince a dvou transgenderů, z nichž jeden je

---

<sup>34</sup> viz Gilbert a Gubar 1994

definován gigantismem, druhý je liliput. „Jinakost“ a abjekce jsou definovány izolací a nesdílitelností, proto žádný z pokusů o vytvoření vztahu nemůže být úspěšný. I v této povídce McCullers zpochybňuje genderové kategorie a definici zrudnosti. Jestliže ve *Svatebčance* se v závěru nabízí možnost vystoupení ze zrudnosti (i když pouze v rámci nasazení určité společensky akceptovatelné masky), v tomto případě končí všechny pokusy neúspěchem, což je dáno fyzickou/reálnou deformací dvojice Lymon - Amélie. Frankie si svou zrudnost sugeruje, existuje tak pouze v psychické rovině, což je možné zamaskovat snáze, proto také z trojice protagonistů nejlépe končí Marvin, který je paradoxně iniciátorem všeho zlého.



## **Svět bez hranic podle Angely Carter**

Angela Carter ve své poetice ruší všechny kategorie a zpochybňuje základní hodnoty: monstrózní přestává být „jiné“ a abjektované, protože „normální“ v jejím světě mizí. Carter navazuje a v určitém smyslu završuje tradici nahlížení na zrůdnost jako ikonu abjektu a „jinakosti“. Její poetiku přitom nelze považovat za feministickou, terčem se stávají i feministické koncepty (Beulah ve *Vášni nové Evy*). Carter dovádí poetiku subverzivnosti, ironie, hyperboly a intertextuality do extrému a zpochybňuje tradiční i alternativní světy.

Ve třech následujících podobách monstrózního ženství se vždy jedná o parodickou hyperbolu typických ženských metafor: upírka, trpící žena a žena - anděl. Autorka ve všech případech vyvrací tyto metafory jejich prázdnotami a neschopností postihnout realitu. Upírka je místo obrazu agresivní ženské sexuality obětí, trpící žena je muž a anděl je vlastně zrůda. O žádné z nich nejde mluvit jako o abjektu, naopak v jejich přítomnosti se kategorie otáčí a „jiné“, zrůdné je normou. Carter zrůdnost, abjekt a „jinakost“ ruší, ve vnitřní logice fiktivních světů nemá místo, přestože se některé postavy objektivně odlišují a jsou monstrózní.

### ***Paní z domu lásky***

Carter v této povídce pracuje s obrazem upíří ženy, který konotoval ohrožující ženskou sexualitu. Místo děsivého obrazu chtivé ženy ničící své oběti jde však o křehkou pannu, která touží po lásce. Upír je však také abjekt, hraniční bytost, živá mrtvola konzumující krev, i v tomto aspektu však chybí subjekt, který by upírku v tomto smyslu vnímal. V charakteru vojáka, zcela pohlčeného racionalitou a pozitivismem chybí část osobnosti, která by byla schopná na iracionálně reagovat.

Upíří hraběnka je v moci svých mrtvých předků a při setkání s mladým vojákem se konečně naplní její přání po narušení jednotvárného života založeného na ubližování a zabíjení. Mladý voják, symbol víry v lidstvo a hlavně rozum, který se má stát její další obětí, si nepřipustí existenci něčeho nadpřirozeného, považuje hraběnku za souchotinářku, netuší, že jí vyplnil skryté přání a vysvobodil ji z područí osudu a odjíždí zemřít do války.

Upírka, symbol agresivní sexuality, umírá a její oběť, která by se měla cítit ohrožená, jí ukáže lásku a smrt. Zrůdnost může být „jiná“ a děsivá pouze je-li tak vnímána, nastavení normality a

deformity je určeno poučeným divákem, který je v tomto smyslu bude rozlišovat, ten však u Carter mizí. Pravá zrůdnost tady figuruje v pozadí jako válka, před níž vojáka narozdíl od „temných ženských sil“ racionalita neochrání, neboť je jejím „důsledkem“.

### **Vášeň nové Evy**

Zrůdnost je centrálním motivem románu v pluralitě jejích možných podob. Carter vědomě navazuje na odkaz Shelley i McCullers, spojuje jejich koncepty a dovádí je do absurdnosti. Jestliže *Frankensteina* je možné považovat za studii objektu a „jinakosti“ a dílo McCullers jako výzvu požadavku normálnosti a heterosexuality, ve *Vášni nové Evy* všechny čtyři kategorie mizí. Neexistuje zrůdnost, objekt a „jinakost“, protože neexistuje normálnost. Pravidla v apokalyptické realitě rozpadajícího se světa neplatí, podle Carter mezi uměle vytvořené normy patří i pohlaví, sexuální orientace, víra a hlavně vzhled. Carter místo Frankensteina používá symbol zkarikované radikální feministky, šílené vědkyně, místo monstra tvoří krásnou ženu, která je však vlastně muž a jejíž krása odpovídá uměle vytvořenému obrazu performovaného mužem pro muže. Z Frankensteinova monstra se tak stává ženský idol a charakterový hermafrodit. V obou podobách (Eva, Tristessa) je monstrum uměle stvořeno, není však v roli objektu a „jiného“, protože tyto kategorie neexistují.

Queer svobodu McCullers Carter dovádí ad absurdum, protože trojici převádí na čtveřici, v níž jsou ale pouze dvě skutečné postavy. V sexuálním styku Tristessy a Evy spolu tak vlastně souloží dvě ženy a dva muži, jeden s druhým i každý sám se sebou. A právě z tohoto spojení dvou transgenderů má naději vzniknout nové pokolení.

Carter navazuje na Shelley i v jejím parodickém pojetí mýtů o stvoření. Shelley svou kritiku naznačuje odkazem na Promethea a poskytnutím Miliona jako vztažného bodu, kolem něhož se hlavní dvojice protagonistů pohybuje. Carter explicitně ukazuje vlastní variantu stvoření, v níž matka a otec jsou společností vytvořené a přijaté zrůdy, které však ztrácí svou „jinakost“ a stávají se normou. Zrůda je ve světě Carter každý, což odkazuje ke Kristevě, v jejíž teorii je „jiné“ temnou součástí všech. Místo pocitů ohrožení a zavržení však setkání s tímto typem zrůdy vyvolává touhu po ztotožnění a obdiv, protože představuje normu.

Zrůdnost ženských postav je docílena jejich umělostí. Jako monstrózní se však jeví pouze, jsou-li nahlíženy optikou naší reality, v románovém světě může jejich identita vyvolat nanejvýš

překvapení.

Evelyn, hlavní hrdina, představuje typického muže, který se setkáním s násilnicou americkou společností obohacuje o nově probuzený sadismus. Vztah s černošskou tanečnicí Leilou (pozdější Lilith v Beulahu) je zcela v zajetí stereotypních představ tělesného ženství, které je schopno slasti pouze v sado-masochistickém vztahu. Evelyn je z počátku vztahem fascinován, v okamžiku, kdy by však znamenal závazek (Leila je těhotná), utíká pryč a osvojuje si necitový, odtažitý „mužský“ postoj. Právě Leila však Evelynu svede a dopraví do pouště, protože on byl jako typický muž vyvolen, aby prošel transformací v ženu.

Leila v sobě obsahuje Leilu ženu a Leilu - svůdkyni, která se probouzí každý večer v zrcadle při přípravě na večerní striptýzové vystoupení. Striptýz jako ztělesnění mužského pohledu na ženu jako objekt jeho vášně Leilu do tohoto obrazu transformuje: „z umouněného malého pupence, který celý den trávil ve špíně; byla květinou rozkvétající v noci.“<sup>35</sup> Její krása je zcela umělá, je pouze výsledkem pečlivého několikahodinového líčení a spolupráce se zrcadlem, v němž čarodějnickým rituálem vyvolává své další já, které tam žije stále a v těchto okamžicích k ní přichází a stává se jejím odrazem. Krása jako hlavní mužská definice ženy netvoří její přirozenou součást, jako všechny další „typické“ charakteristiky ženy představuje vnější a umělý atribut, který tak paroduje ikonickou podobu ženy vytvořenou diskurzem a šířenou médií, jež jde zaměnit, zpochybnit a nahradit něčím zcela jiným. Stejně jsou pojaty i ostatní ženy, jejichž vzhled a osobnost nejsou jejich vrozenou individualitou, ale vnějším požadavkem, který internalizují. V tomto ohledu Carter také navazuje na obě předcházející autorky. Frankensteinovo monstrum přijímá společenské normy a v jeho zrcadle (hladiny) najednou ožívá zrůda, která jeho znalosti sama sebe naprosto neodpovídá. Frankie ví přesně, jaká by měla být, aby byla stejně hodnotnou členkou společnosti jako její bratr s manželkou, v jejím zrcadle žije vlastním životem zrůda z panoptika. Carter opět ironizuje pomocí doslovnosti, spojení ženy, zrcadla a mužského pohledu však v jejím případě nevyvolává rozpornou hrůznost, naopak Leila internalizuje společenské požadavky natolik, že se podle jejich diktátu fyzicky transformuje. Je schopná s pomocí klasického ženského atributu, zrcadla, proměnit svou podobu, tedy dokázat to, po čem marně touží abjektované monstrum i Frankie. Podobným procesem prochází i další umělá žena, Tristessa, jí fyzická maska ideálního ženství přiroste k tělu do té míry, že není schopna určit

---

<sup>35</sup> Carterová 2004: 42

hranice vlastní osobnosti. I zde se akceptování společenským norem projevuje fyzickou změnou/deformací.

Beulah představuje parodii na ženskou utopickou společnost pod vedením Matky, která se snaží o zrození lepšího světa v podobě nového pokolení lidí. Matka ztělesňuje další formu monstrózního ženství, děsivou matku/ženu, ozubenou vagínu, která muže stykem s ní kastruje, přesně tak, jak to udělá s Evelynem. Fyzická zrůdnost je způsobena přehnaným ženstvím (řada osmi ňader) a gigantismem, přičemž oboje vyvolává (v Evelynovi) hrůzu. Matka představuje jediný děsivý obraz zrůdy, která tak je vnímána i v rámci vnitřní logiky románu. Nejde však tolik o hrůzu z jejího vzhledu, ale o moc, která k ní jako k ženě nepatří a která ohrožuje muže. Může být chápána jako monstrum, ale v logice textu nepředstavuje „jiné“, tím by v Beulahu naopak mohl být Evelyn.

Svým vědeckým pokusem a ambicemi Matka přímo odkazuje k Viktoru Frankensteinovi, stejně jako Eva k jeho monstru<sup>36</sup>. Carter přitom jakoby reagovala na interpretaci Moers a dalších, chápajících *Frankensteina* jako mýtus o mateřství, kompozičně a metaforicky naznačované Frankensteinovo mateřství zdůrazňuje a vyjadřuje explicitně. Dobově oblíbenou postavu šíleného vědce nahrazuje ve své době podobně populární postavou šílené feministky. Ambice obou jsou v určitém smyslu podobné, motiv transgrese je však u Carter potlačen, protože ruší hranice a normy, které by mohly být překročeny. Ironie postavy Matky je dovedena do extrému na konci románu, kdy se z ní stává bezdomovkyně - alkoholička, hlídající iniciační jeskyni s tajemstvím mateřství, do níž se Eva musí ponořit, aby se sama mohla stát matkou.

Beulah je labyrintem nejen chodeb, ale i ironického zesměšnění všeho, na čem by společnost mohla stavět: mýtů, vědy či víry a zároveň ironicky odkazuje k utopickým a antiutopickým románům. Matka, kastrující již svou přítomností, vypadá jako posvátné monstrum, ohromná, černá, s řadou ňader s dvojitými bradavkami a ohromnými končetinami. Představuje tak parodii na Velkou bohyni, která podle některých vědců předcházela patriarchálně orientovaným pantheonům. Matka je však také hyperbolou feministického hnutí, jeho cílů a myšlenek.

Složitým procesem plastických operací se z Evelyny stane žena včetně reprodukční schopnosti. Psychologický proces, kterým žena prochází diskurzivně a psychologicky, Eva prožívá doslova.<sup>37</sup> Její duševní změna je utvářena filmovou projekcí zobrazující typickou ikonu

---

<sup>36</sup> Stejně jako k Bohyni, proto nápis u vchodu jeskyně: Vstup, neboť zde jsou bohové

<sup>37</sup> Pi-tai Peng: 121

ženství, z pohledu Evelyny se tak sám stane „vlastní masturbační fantazií“<sup>38</sup>. Než se Matce podaří oplodnit Evu Evelynovým spermatem, utíká a stává se otrokyní u básníka Zera.

Jestliže Beulah představoval parodii na snahy a vize feministických hnutí, potom postava básníka Zera je parodií na mužství a patriarchát. Podobně jako Marvin z *Balady o smutné kavárně* i Zero je charakterová zrůda. Jestliže Matka představovala hyperbolizovaný parodický symbol feministky, Zero je stejně zparodovaný symbol patriarchálního zacházení se ženou (a/zejména s jejím obrazem). Jeho manželky jsou bezbranné, milující, oddané a mají zakázáno mluvit, což opět odkazuje k *Frankensteinovi* a ženskému mlčení v cizím řádu. Carter k tomu však přidává jejich vlastní jazyk, zvířecí zvuky, čímž vlastně ironicky naplňuje požadavek francouzské feministické školy po objevení „vlastního jazyka“. Stejně jako byla v Beulahu pro kněžky Matka postavou Velké bohyně, je pro osm dívek Zero nedotknutelným bohem, o jehož schopnostech, slovech a názorech není možné pochybovat, protože z principu musí být správná.

Zero, posedlý mužstvím a mocí, vzniká jako protiklad k Tristesse, obrazu dokonalého ženství. Jeho jediným životním úkolem je tento obraz zničit a vymanit se tak z jeho područí. Tristessa je tak dalším důkazem kastrující síly „ženské“ postavy, v tomto případě jako mužská představa kastruje pouze imaginárně. Žena zbavující typického muže jeho plodivé síly je však místo upírky či čarodějnice ikonickým obrazem dokonalého, submisivního, trpícího ženství a jeho vlastním výtvořem.

Tristessa představuje centrální vztažný bod románu a další stvořenou zrůdnou podobu ženství. Všechny ostatní hlavní postavy, obyvatelky Beulahu, Evelyn/Eva a Zero patří mezi její fanoušky. Obraz jejího ženství je perfektní, protože je zcela podřízen schopnosti trpět jako centrální definicí ženství. Tristessa zavřená ve svém skleněném mauzoleu (metafora zábavního průmyslu)<sup>39</sup>, zcela pohlcena svým vlastním obrazem, kastrující i sama sebe, se ukáže být mužem. Vztažný bod a ikona muži vytvořeného ideálu ženskosti je zrůda, muž, který se však zcela vzdal vlastní identity a neví už nic o svém životě před Tristessou. Ponořil se do vykonstruované existence a skutečně věří, že porodil dceru.

Vztah Evy a Tristessy se tak mimo jiné odehrává jako souboj dvou ideálních podob umělého ženství, v němž obě vizuálně odpovídají normativním požadavkům. Muži stvořená žena, Tristessa, je ztělesněním bezbrannosti, utrpení, plně oproštěna od minulosti a vlastní osobnosti a

---

<sup>38</sup> Carterová 2004: 108

<sup>39</sup> viz Pi-tai Peng

je předurčena ke smrti. Ženami stvořená žena, Eva, je aktivní a schopná reflektovat svou minulost a existovat ve světě. Přežije a stane se matkou pokolení vzniklého spojením těchto dvou umělých „mužských“ obrazů ženství.

Eva a Tristessa se do sebe zamilují, protože jsou si navzájem ve své umělosti a monstroznosti dvojníky. V jejich vášni se skrývá narcistická láska ke svému zrcadlovému obrazu z pohledu muže<sup>40</sup> i zničená družka Frankensteinova monstra. Až v přítomnosti Tristessy si Eva uvědomuje krásu svého těla a prožívá orgasmus. V lásce k němu se skrývá vášeň ženy i muže i určitý autoerotismus. Jejich vztah v sobě však obsahuje i dimenzi mateřské lásky, protože Tristessa ve své iluzi věří, že má dceru a Eva ji nahrazuje, je to právě tento moment, který Evu přivede k vrcholu.

*Vášeň nové Evy* svým způsobem završuje tradici zobrazení zrůdy jako objektu, protože tam přestává existovat homogenní společnost, která by dodržovala pravidla a hranice, jak společenské, tak individuální, vůči nimž by se mohl někdo dostat do pozice „jiného“. Matka se ve svém stvoření narozdíl od *Frankensteina* nedopouští transgrese, protože neexistují hranice, které by mohla překročit, a její výtvar není objekt, ale nový začátek. Jestliže *Frankensteina* lze uchopit jako studii objektu a „jinakosti“, pak Carter podobnými strategiemi tyto kategorie zcela ruší.

### ***Noci v cirkuse***

Hlavní hrdinka *Nocí v cirkuse*, Peříčko, také symbolizuje monstrozní ženství. Kombinuje v sobě mužské a ženské rysy, přičemž výsledný dojem vzbuzuje spíše než pocit odporu zvědavost a přitažlivost, protože u Carter zrudné znamená zajímavější. Ve světě, kde žije Peříčko, se zrudnost stává obchodním artiklem a způsobem přežití. Svět v *Nocích v cirkuse* je jiný než ve *Vášni nové Evy*, přesto je k „jinakosti“ a abjekci ve své převrácenosti prakticky stejně imunní. Většina románu se odehrává v cirkuse, který představuje novodobý Bachtinův karneval, zpochybňující všechny hodnoty a umožňující nemožné. Každý z hrdinů je tak nějakým způsobem „postižený“ a jediný symbol reality, novinář Jack Walser, musí přijmout místo klauna, zapadnout do reje postav, aby byl schopen do této reality proniknout a pochopit ji.

Peříčko ve svém zjevu kombinuje rysy ideálu ženství s mužskými, je vlnadná, má bohaté,

---

<sup>40</sup> tamtéž

krásné, dlouhé, blondřaté vlasy a sedm centimetrů dlouhé řasy, k tomu však také ohromná (nabarvená) křídla, hřmotnou postavu a pronikavý hlas. Celý život se pohybovala ve společnosti, kde byla její odlišnost přinejmenším tolerovatelná. Zatímco ve *Vášni nové Evy* Carter přetváří celou společnost, v *Nocích v cirkuse* se zaměřuje na oblasti, v nichž se společenský obraz a pravidla mění. Pohybuje se ve specifických komunitách, kde lze předpokládat podivíny. V cirkuse jediné spojení se světem normálnosti představuje Jack Walser, který je však Peříčkem přitahován a nakonec se do ní zamiluje. Svoje pouto s normálností přeruší přijetím klaunské role, z níž na závěr nevystupuje. „Jiné“ tady představuje pro „normální“ přitažlivou a vysněnou existenci, což konotuje podobně zvrácený svět jako v předchozím románu. V Kristevině pojetí „jiného“ jako součástí každého normálního, pak dochází k tomu, že místo zavržení této součásti (v podobě zrůdného) se s ní postavy ztotožňují.

V přátelském prostředí nevěstince objevuje Peříčko své měnící se tělo a učí se pod Lízinčiným dozorem létat. Protože ještě nebyla připravena „nést na svých bedrech to velký břímě své nepřirozenosti“<sup>41</sup>, předstírá, že křídla jsou umělá. Tato strategie je jediným pokusem vystoupit ze své zrůdnosti směrem k její společensky akceptovatelnější podobě. V nevěstinci (stejně jako v muzeu a později v cirkuse) se role otáčí, monstrózní není zrůdné, ale normální, které se musí ve své normálnosti utvrzovat.

V muzeu je Peříčko vězněná jako exponát spolu s liliputkou, mužem bez úst, šípkovou Růženkou, dívkou s tváří pokrytou pavučinou a hermafroditem. Představuje zrůdu, objekt mužských pohledů a touhy, které se však neupírají k ideálu ženství, ale jsou fascinováni jeho deformací. Zatímco Eva/Evelyn, Leila a ostatní jsou pohlceni společenským stereotypem ženství, Peříčko se s takovým požadavkem vlastně nesetkává. V jejím okolí je ideálem její deformita. „Jinakost“ i zde, třebaže jiným způsobem, vystupuje ze svého postavení mimo společnost a stává se normou.

V cirkuse Peříčko sice představuje zlatý hřeb programu a hlavní divadelní atrakci, přesto mezi ostatními kolegy nepůsobí zvláště. V převráceném (nejen cirkusovém) světě jsou deformovaní normálnější než zdraví a zvířata rozumnější než lidé. V muzeu Peříčko se směsí pobavení a despektu sleduje ubožáky tulící se ke spící krásce, v cirkusu se šimpanzi sami stylizují do role cvičených opic a přitom pečují o svého opileckého cvičitele a o budoucnosti celého cirkusu

---

<sup>41</sup> Carterová 2006: 35

rozhoduje principálova věštecká prasnice. Nejvýraznější roli však mají klauni, mezi něž se dostává Walser a postupně odhazuje svou identitu a přijímá masku klauna, kterou nesmí na veřejnosti sundat. Klauni tak tvoří skupinu, která mimo šapitó působí cizorodě a strašidelně, zároveň je schopna se částečně vymanit z jejích pravidel. Klaunovská maska představuje bariéru, za kterou je možné schovat osobnost a pozorovat okolí jako nezávislý. Klauni tvoří v knize klan jakýchsi hraničních bytostí rozdávajících radost, kterou nemají odkud přijímat, herců, kteří jsou ve své roli nuceni přebývat tak dlouho, až jim maska přiroste k obličejí. Současně jsou však z pohledu patriarchálních hodnot symboly neúspěšného mužství<sup>42</sup>, hraniční bytosti a tedy „jiné“.

V obou románech abjekt i „jiné“ mizí, v prvním případě se rozpouští kategorie normálnosti vůči níž by se daly definovat, v druhém potom vytváří komunity, jejichž život vypadá přitažlivěji než normální svět. Carter tak završuje linii zobrazování abjektu jako symbolu izolace, samoty a hnusu tím, že ji zruší.

---

<sup>42</sup> viz Pi-tai Peng



## Charlotte Brontë „bláznivá žena na půdě“

Šílenství je diskurzivně vnímáno jako druh zrůdnosti, jako „jiné“, které je pro svou nepochopitelnost, nepředvídanost a záhadnost v průběhu historie lidstva zavíráno a odsouváno mimo společnost. Je to právě druhá polovina 19. století, která se věnuje duševním nemocím a v pozitivistické víře ve všemocnost vědy se je snaží pochopit. Součástí procesu je experiment, pozorování a přivedení šílenství zpět do společnosti. Spolu s „vědeckým“ či naturalistickým přístupem k šílenství se bláznivá žena objevuje i jako jeho popření, jako metafora, jejíž smysl je stejný jako u motivu zrůdnosti, je „jiným“, jehož postavení se vymyká normám a získává tak určitou svobodu, a to i přesto, že je často šílená žena vězněna. V *Janě Eyrové* se šílená část Janiny osobnosti, Berta, zaslouží o Janinu finální svobodu, přestože sama umírá. Bertu je v tomto smyslu třeba vnímat jako Janina dvojníka, nikoliv jako samostatnou hrdinku. Vězněná žena z tapety dostává hrdinku Charlotte Perkins Gilman z vězení manželství a poporodní deprese do „svobody“ šílenství, do něhož racionalita a pravidla ztělesněná manželem/lékařem (vědou) nemají přístup. Sylvia Plath používá schizofrenii jako útočiště před neřešitelným problémem a Doris Lessing ji vnímá jako iniciační cestu k sebepoznání. Základní schéma transgresivní části abjektované osobnosti, která se ujímá na určitou dobu vedení hlavní hrdinky, však zůstává stejné.

*Jana Eyrová*, stejně jako *Frankenstein*, může sloužit jako teoretický klíč přístupu ke knihám dalších autorek konce 19. a celého 20. století tematizujících šílenství. Druhý plán románu sleduje Janina dvojníka, Bertu Masonovou, symbolizující Janino pravé já, emoce, které musely být u ženy vytěsněny jako jsou zlost, nesmiřitelnost, nárok na rovnoprávnost a smysl pro spravedlnost. Tento rozpor mezi pravým já (nebo jedním z možných já) a reálným já se v dalších románech přesouvá do nitra postavy a ústí ve schizofrenii. V *Janě Eyrové* z tohoto pohledu jde hlavně o příběh Jany a Berty, vývojový román, v němž Janina cesta k dospělosti vede skrze poznání abjektované části osobnosti, zlostné já, které se objevuje v dětství a vrcholí v postavě Berty Masonové. Rozpor mezi pravými potřebami, pocity hrdinky a nutnou rolí, povinnostmi, představuje leitmotiv následovnic Brönte (*Pod skleněným zvonem*, *The Golden Notebook*).

Janinu vnitřní cestu formují její domovy, Gateshead, Lowood, Thornfield a Ferndean, které jsou v románech následovnic Brontë nahrazeny vězením domácnosti (*The Yellow Wallpaper*),

nebo blázincem (*Pod skleněným zvonem*). Je příznakové, jak moc pozornosti je věnováno budovám, které jsou jednak vnímány jako vnitřní a tedy ženský prostor a jednak symbolizují vězení a místo zkoušek či iniciace. Zatímco abjektované zrůdy se většinou pohybují venku a symbolicky tedy mimo společnost, osud šílených žen je spojen s budovami jako symbolickým vězením (šílenství představuje intelektuální, nikoli fyzický únik, protože celý konflikt se odehrává a týká mysli hrdinky).

Obvyklá opozice idylického prostoru mládí a strašidelného prostoru dospělosti, která je zdůrazňována například v české literatuře v díle Jiřího Sumína, Růženy Svobodové, ale i Vikové-Kunětické, se v *Janě Eyrové* otáčí. Gateshead, pobyt ve škole a do značné míry i na Thornfieldu představují postupně slábnoucí prostor hrůzy, pobyt u příbuzných a Ferndean potom idylický prostor naplnění životního cíle, samostatnosti, svobody a rovného vztahu. Metafora šílenství zobrazující ženu jako abjekt se týká jejího dospělého věku, případně jejího dospívání. Motiv zrůdnosti jako vlastnosti fyzické, na první pohled rozpoznatelné, vrozené nebo domnělé, kulturně determinované, která se primárně týká vyloučení ze společenských struktur, se naopak může týkat i dětí (příkladem může být Vilečka v románu Jiřího Sumína *Věště*).

Brontë vytvořila určitou „utopii“, která se u jejích následovnic už neopakuje, Ester a Anna mají šanci k návratu do normálního života, úspěšné sebe-začlenění do společenských struktur však je pouze naznačeno, hrdinka *The Yellow Wallpaper* končí v naprostém šílenství. Brontë ale dává své bláznivé ženě konkrétní cíl, který se naplní ve vyrovnaném vztahu Jany s Rochesterem, v němž jsou na stejné úrovni, materiální i společenské. On klesá ze svého výsadního, mužského postavení kvůli svým zraněním. Zejména zrak je stěžejním omezením, ten se mu však vrátí, když pozná, jak žít se ženou ve vyrovnaném vztahu.

Dvě opakující se zlomová setkání s šílenou částí Janiny osobnosti probíhají příznakově pomocí zrcadla. V prvním Jana rozpoznává své oddělené „nenormální“ já, téměř v okamžiku jeho zrodu (traumatizující zážitek v červeném pokoji), v druhém vidí Bertu Masonovou večer před svatbou jako vyslovení kategorického odporu proti nerovnému svazku, který by manželství Jany a Rochesterů v tu chvíli představovalo.

*Jana Eyrová* vyjadřuje později naznačované motivy neslučitelných stránek osobnosti explicitně. Stejně přímočaré je i spojení šílenství v postavě monstrózní, uvězněné Berty se zrůdností a abjekcí. Zatímco pozdější hrdinky svou zrůdnost konstruují (*Pod skleněným zvonem*) nebo ji představuje internalizace odmítavé reakce okolí vůči „jinému“ a tedy ohrožujícímu, Berta

ztělesňuje základní rysy monstróznosti a představuje jako hraniční bytost typický abjekt (podobně jako Frankensteinovo monstrum).

*Jana Eyrová* se stejně jako pozdější hrdinky snaží pochopit své potíže a ovládat své emoce, k čemuž jí pomáhá pobyt v Lowoodském ústavu a setkání s náhradními mateřskými figurami představujícími ideální ženství Helenou Burnsovou a slečnou Templovou. Sjednotit osobnost a opustit šílenství se Janě jako jedné z mála hrdinek podaří. V okamžiku dosažení cíle, kterým je spravedlnost, tedy rovnost, centrální problém Janina života, současně doslova zničí svého šíleného dvojníka. Podobný pokus hrdinky *The Yellow Wallpaper* v podobě strhání tapety končí neúspěšně. Ester se vrací do normálního života, není však zcela jasné, zda se jí skutečně podaří začlenit do společnosti, Anna stejný proces zvládá lépe, zejména proto, že celou dobu svou nemoc reflektuje a analyzuje.

Alterego Berty představuje Lada Poolová jako její „společensky akceptovatelná podoba“<sup>43</sup>:

„služebná v stáří asi tak mezi třiceti a čtyřiceti. Měla statnou hranatou postavu, zrzavé vlasy a tvrdý, nehezký obličej; něco méně romantického a strašidelného si snad ani nelze představit.“<sup>44</sup>

Ladina neuměřenost působí rušivě, ale vzbuzuje pouze údiv, protože funkce Lady je stejná jako zrůd v muzeu kuriozit *Noci v cirkuse* nebo pouťové atrakce *Svatebčanky*, slouží jako kontrolovaná deformita, vůči níž si normální upevňuje své postavení. Její postava není abjektem, protože se pohybuje v mezích řádu. V opozici k ní stojí Berta, jejíž fyzická deformace je pouze signálem k ohrožující „jinakosti“ v podobě šílenství, které stojí mimo řád a ohrožuje jej. Berta nerespektuje žádný z mantinelů ženství, řídí se pudovou stránkou a je agresivní. Jestliže Lada neodpovídá fyzickým požadavkům ženství, Berta nerespektuje ani jeho intelektuální hranice a porušuje všechny normy přípustného chování.

Berta jako temný dvojník plní Janina skrytá přání<sup>45</sup>, trhá závoj jako symbol zmařené svatby a při své závěrečné pomstě končící i její smrtí způsobí Rochestroví „kastrovní“ zranění, která Janě umožní kýžený rovný vztah. S Bertinou smrtí Janino vzteklé já odchází, protože není proti čemu se vzpouzet, nespravedlnost, která Janina dvojníka probudila k životu je odčiněna. Brontě své hrdince dopřála šťastný konec, ale její manželský život se odehrává na osamoceném statku

---

<sup>43</sup> Gilbert a Gubar 1979: 350

<sup>44</sup> Brontěová 1994: 107

<sup>45</sup> viz Gilbert a Gubar 1979

uprostřed lesů, na místě, které je symbolicky oddělené od zbytku společnosti, a pouze to umožňuje výjimečné manželství.<sup>46</sup> I v případě *Jany Eyrové* je možné vysledovat pesimistický přístup k možnosti plné rehabilitace hrdinky, tedy změnu nastavení společenských struktur, které ji odsunují do role „jiného“. Jana dosahuje svého snu, ale zůstává mimo společnost, podaří se jí pouze najít podobně postiženého partnera, dosahuje toho, o čem sní Frankensteinovo monstrum.

Monstróznost a „jinakost“ procházejí románem jako leitmotivy ve formě ošklivosti vnímané jako odlišnost od diskurzivního pojetí ideálu (ženství). Ošklivost je hlavním zdrojem Janiny „jinakosti“, která ji stigmatizuje a zároveň osvobozuje, charakterizuje ale i Rochester a Ladu a hlavně Bertu, která představuje završení linií procházejících osudy hlavního páru a styčný bod jejich osudů.

Ošklivost představuje Janinu hlavní charakteristiku. Fyzická podoba Janu dostala do pozice „jiného“, které je třeba zavrhnout a odmítnout a proti němuž je třeba se vymezovat. Jana na Gatesheadu představuje „jiné“, rušivý element, který vyvolává negativní emoce, protože narušuje běžné normy. Její nedětské chování podporované nezajímavým vzhledem a rozsáhlou fantazií z ní dělá hraniční bytost, jejímž následovníkem se stane Berta, ani-žena, ani-člověk. Lowood a Thornfield nejsou natolik radikální, protože v nich žijí další problematické skupiny, sociálně slabí respektive Rochester, kterého mimo společnost odsuzuje svazek se šílenou manželkou. Ošklivost zůstává Janinou definující vlastností i v dospělém věku a i nadále určuje její možnosti.

Spojení Jany s Rochestrem je založeno v této rovině na společném místě mimo společnost, „jinakosti“, Rochesterovo postižení je v závěru zesíleno tělesnou deformací.

Symbolem ošklivosti se však stává bláznivá Berta, která ztělesňuje, později mnohdy jen imaginární nebo druhotné, spojení šílenství se zrůdností. Hraniční Bertina osobnost narušuje základní kategorizační normy, představuje svou fyzickou mohutností a neženskými vlastnostmi transgender, současně však překračuje i hranice mezi lidským a zvířecím:

„Na první pohled se nedalo rozeznat, zda to je zvíře nebo lidský tvor - zdálo se, jako by to lezlo po čtyřech; chňapalo to a vrčelo jako podivná divoká šelma; mělo to na sobě šaty a na hlavě spoustu tmavých prošedivělých vlasů; rozčuchaných jako hřiva, které zastíraly hlavu i tvář.“<sup>47</sup>

Její chování je zcela ovládáno pudy, které jsou u ženy neakceptovatelné. Monstróznost

---

<sup>46</sup> tamtéž

<sup>47</sup> Brontëová 1994: 295

Bertina vzhledu vzbuzuje hrůzu hlavně svou aktivitou a převrácením stereotypů. Jestliže ideál ženy představuje pokora, něha, pasivita, podřízenost, důraz na emocionalitu, ale absence vášně, Bertu definuje pravý opak. Je tudíž příznakové, že ve svém nenávistném pokusu zničit svého věznitele, Berta Rochesteru mrzačí, přičemž jeho zranění byla v četných kritikách chápána jako kastrací akt<sup>48</sup>, což také odkazuje k pochopení Berty jako formy monstrózního ženství. Dalším odkazem k pochopení Berty jako symbolu agresivní ženské sexuality ohrožující muže je upírka. Explicitně se k ní odkazuje hned dvakrát, poprvé při Bertině útoku na svého bratra, kdy ho pokouše a snaží se mu sát krev a podruhé, kdy ji tak nazve Jana, když popisuje Rochesterovi svůj děsivý zážitek ze setkání s ní.

Charlotte Brontë v *Janě Eyrové* naznačila četné způsoby, jimiž je možné metaforu bláznivé ženy uchopit a použít. Berta Masonová představuje potlačenou část osobnosti, která je přirozenou součástí ženy a která musí být vytěsněna a potlačena, aby se žena mohla ztotožnit s diskurzivním ideálem ženství. *Janu Eyrovou* lze vnímat jako odpor proti společenskému nesouhlasu s ženskou aktivitou a jako snahu o překročení hranic vymezujících reálný i metaforický ženský prostor. Brontë tak naznačuje budoucí strategie používající obraz bláznivé ženy jako způsob metaforického i reálného úniku, způsob osvobození se a současně poznání sebe sama.

---

<sup>48</sup> viz Gilbert a Gubar 1979

## Absolutní únik Charlotte Perkins Gilman

Povídka Charlotte Perkins Gilman představuje v dokonalé návaznosti na *Janu Eyrovou* směr, kterým se ztvárnění motivu vězněné bláznivé ženy ubírá. Věznitelem je i zde manžel hrdinky, do popředí však jasněji vystupuje domácnost a manželství jako novodobá gotická stavba a vězení. Hlavní hrdinka *The Yellow Wallpaper* prochází procesem transformace ze spisovatelky v ženu, matku, invalidu a na závěr blázna<sup>49</sup>, přičemž spouštěčem této změny je mateřství a jejím katalyzátorem manželství. Bezejmenná hrdinka se snaží vyjít vstříc racionálnímu názoru svého manžela na ženství, důsledkem čehož je rozpad její existence na imaginativní a tělesné já. Abjekt se v *The Yellow Wallpaper* zhmotňuje postupně v postavě ženy v tapetě a pohlcuje hlavní hrdinku, která tak získává svobodu v iracionálním prostoru šílenství, kam za ní mužova racionalita nemůže. Po tématické stránce povídka tvoří článek v řetězu zobrazení šílenství jako reakci na postavení ženy v cizím symbolickém řádu a vědomě navazuje na Wolstonecraft či *Janu Eyrovou*.

Kromě abjektu však vztažný bod představuje hysterie<sup>50</sup> projevující se nejen v dějové linii, ale i v chování textu samotného. Freud ve své studii o hysterii dospívá k závěru, že hysterie je cyklický problém, jehož jádro leží ve vzpomínkách na traumatizující zážitek, tedy v opakování. V jazykové oblasti se hysterie promítá jako „zmatek znaků“, odtržením, misinterpretací jazykového řádu (použitím cizího jazyka, ztrátou schopnosti formulovat), s čímž souvisí vnímání vztahu k řádu skrze vlastní tělo. Hysterička fyzicky vnímá metafory v jejich doslovnosti, v textu se to projevuje špatným značením, nelogičností znaků. Symboly iracionálního světa šílenství jsou v *The Yellow Wallpaper* žlutá tapeta a opakující se motiv „plazivosti“ v různých formách, zejména v posunu od metaforičnosti k doslovnosti. Hrdinka není schopná vyčíst smysl ve znacích na tapetě, ztrácí se v ní a postupně tam nachází vepsané své šílenství.<sup>51</sup>

Hlavní události se odehrávají ve vnitřním prostoru, v dětském pokoji se žlutou tapetou odlehlé „gotické“ stavby stojící mimo společenské dění. Tato oddělenost evokuje prostor hrůzy a zkoušek a od počátku navozuje tajemnou atmosféru podivnosti projevující se v textu životností a nevysvětlenou až magickou silou žluté tapety a odkazující k „ženskému světu“ iracionality a

---

<sup>49</sup> viz Crowder

<sup>50</sup> k vývoji vědeckého výzkumu hysterie blíže viz Didi-Huberman 2003, k diskurzivnímu pohledu na šílenství srov. Foucault 1994

šilenství. Ich-forma umožňuje proniknout do mysli hrdinky a vstoupit tak i do jejího textu, který se vyskytuje ve středu zájmu. Pod tlakem racionálního manžela se hrdinka snaží internalizovat klasický vzor ženství/mateřství (symbolizováno dokonalou manželovou sestrou), výsledkem čehož je postupná abjekce své tvůrčí a imaginativní části osobnosti do postavy ženy v tapetě. Hrdinka se na jednu stranu stále snaží vyjít vstříc manželovi a opustit/zničit ženu v tapetě, současně se však snaží o její reintegraci, která v závěru vede k vážnému psychickému poškození. Svůj status abjektu znázorňuje nejprve svým tajnůstkářským psaním, posléze pozorováním plížící se ženy a nakonec tím, že se sama začne plazit po místnosti. Psaní jako snaha o označení, pochopení a zapadnutí do řádu ukazuje stejně jako u *Frankensteina* či *Pod skleněným zvonem*, *The Golden Notebook* k pochopení hrdinky/ženy jako abjektu a „jiného“ v jazykovém a symbolickém mužském řádu.

Samotná místnost, bývalý dětský pokoj, odkazuje k předchozím dílům tematizujícím šilenství jako symbolický výraz ženy jako „jiného“. Žlutá skvrna podél zdi vedoucí okolo celé místnosti kromě prostoru za postelí sedne hrdince přesně na rameno, když se začíná, konečně svobodná a v jiném světě šilenství, plazit kolem místnosti. Postava ženy v tapetě jakoby schovávala Bertu Masonovou<sup>52</sup>, k čemuž odkazuje i potlačená touha spálit dům, kterou hrdinka po určitou dobu pociťuje. Dětský pokoj však odkazuje i k infantilizaci postavení žen.

„Jiné“ tady označuje hrdinka sama na sobě poté, co se ztotožní s rolí matky a ženy podle manželových měřítek. V této fázi v ní tapeta a žena, která z ní začíná vystupovat, vyvolávají pocit hnusu a děsu, což lze považovat za známku naprostého oddělení „jiného“ a ztotožnění se s požadovanými hodnotami ženství. Přestože se řídí manželovými radami a přijímá jeho stanoviska, od počátku si je vědoma toho, že jsou chybná, nemůže však popírat manželovu erudovanost a zkušenost, stejně jako se nemůže vymanit z jeho područí. Formu chabého odporu představují samy zápisky, vůči kterým vztah hrdinky kolísá stejně jako sympatie či antipatie vůči ženě v tapetě v závislosti na tom, jak moc je v tu chvíli schopná zbavit se svého já a akceptovat požadovanou formu ženství.

Klíčová žlutá tapeta představuje symbolický chaos, neschopnost hlavní hrdinky rozluštit kód, nelogičnost, ornamentálnost a zdobnost<sup>53</sup> a konotuje obraz ženství v tradičním smyslu.

---

<sup>51</sup> viz Jacobus 1986

<sup>52</sup> viz Jacobus 1986

<sup>53</sup> žlutá je barva nemoci, ale i dekadence (viz Jacobus 1986)

Nepravidelnost vzorku hrdinku provokuje a nutí k pochopení klíče, který by mu dodal řád, na symbolické rovině se tak pokouší proniknout do normativního obrazu ženství, pokus o zničení tapety znamená snahu zničit tento obraz, vymanit se z jeho neúnosných požadavků. Gilbert a Gubar vnímají plazící se ženy v parku právě jako symbol jejich cesty z vězení ke svobodě.<sup>54</sup> Příznakové je odkazování ke vzorku (na tapetě) vnímanému jako vzorci chování, jehož ideální představitelkou je manželova sestra. Žlutá tapeta však ale představuje hlavně podivné, nepochopitelné, iracionální cosi, co od začátku signalizuje hranici světa racionality a šílenství.

Plazení, kterým se žena v tapetě i mimo ni pohybuje, uniká z vězení a pokradmu se zmocňuje hrdinky a volného prostoru, nesymbolizuje vzpouru, ale pozvolný proces, který však nejde zastavit ani ovlivnit, zároveň zdůrazňuje její abjekci. Plazení naznačuje propojenost společenského postavení, nemoci/ hysterie a těla a také vítězství hrdinky/ženy/iracionálního a abjektu nad manželovou pozitivistickou, vědeckou vševědoudností.

Oddělené části osobnosti se musí opět dát dohromady. Pro hrdinku to však představuje děsivý proces, protože její intelekt se pro ni přijetím manželova (patriarchálního) pohledu již stal „jiným“. Její dvě já se navzájem definují, ale současně na sobě parazitují a snaží se navzájem ovládnout a zničit, aby přežily. Rozpor racionálního a kreativního je patrný i na struktuře textu, který je výtvozem hlavní hrdinky, a zdá se svazován mužovou autoritou lékaře stejně jako hrdinka sama.<sup>55</sup> Zničení tapety tak evokuje i zničení pout mezi jejími dvěma já.<sup>56</sup> Ztržení tapety je ale současně způsobem, jak pomoci vězněné ženě (a sobě) ven z vězení. V závěru se hrdinka ztotožní s abjektem v postavě ženy z tapety a vyvolává stejný děs jako Berta Masonová, protože i ona se stává hraniční bytostí mezi člověkem a zvířetem (chodí po čtyřech).<sup>57</sup>

Závěrečné šílenství hrdince přináší vítězství nad manželem, který teď konečně musí uvěřit, že je nemocná, což celou dobu popíral. Hlavní konflikt se odehrává v rámci vztahu manželů, Johnova racionalita si odmítá připustit existenci romantického, strašidelného, iracionálního a abjektovaného, tedy i nemoc hrdinky. Postupně se však abjektované iracionálně plíživě vrací a skrze jeho manželku se dostává až k němu. Vrací se i jeho abjektované úzkosti z iracionálna, proto při setkání s abjektem, který do jeho racionálního světa nepatří, omdlévá.

Gilman v této povídce popisuje vlastní zkušenost z klidové terapie u S. Weir Mitchella, která

---

<sup>54</sup> viz Gilbert a Gubar 1989

<sup>55</sup> viz Jacobus 1986

<sup>56</sup> viz Crowder



jí nepomohla a naopak ji uvrhla v hlubokou krizi. Gilman povídku Mitchellovi poslala a tvrdí se, že na jejím základě svou terapii změnil. Gilman se k tomu vyjádřila tak, že pokud je to pravda, pak nežila nadarmo.<sup>58</sup>

Rozpor společensky akceptovatelného a pravého já hrdinky tentokrát vede k tragickému závěru. Zatímco Jana Eyrová své oddělené já ztrácí, hrdinka této povídky se s ním integruje a přebírá jeho tragický osud. Příznačný pro 20. století je důraz na manželství a mateřství, který v hrdince rozpor vyvolává a který jí i ničí.

---

<sup>57</sup> viz Jacobus 1986

<sup>58</sup> tamtéž

## Skleněný zvon Sylvie Plath

Sylvia Plath navazuje na oba předcházející romány motivem rozdvojené osobnosti hrdinky, jakkoli tentokrát v rámci jedné postavy, vnímáním manželství a mateřství jako vězení a pojetím hrdinky jako objektu, který se ale zde, podobně jako ve *Svatebčance*, objevuje pouze v její mysli. Ester se snaží, stejně jako Anna z *The Golden Notebook*, sjednotit svou osobnost, která by v sobě obsáhla jak mateřství a manželství, tak kariéru a spisovatelskou dráhu, tedy sjednotit svoje tvůrčí a reálné já podobně jako hrdinka Gilman. Nemožnost dosažení celistvé osobnosti sjednocující natolik protichůdné části Ester nutí vytvořit vlastní obraz jako zrůdy, která není schopná vstoupit adekvátně do společenských struktur, jakkoli je to pro ni zdánlivě jednodušší než například pro Frankensteinovo monstrum. Stává se svým způsobem hraniční bytostí, nezapadající plně do žádného z akceptovatelných vzorů, její zrůdnost se však stejně jako u Frankie, týká hlavně budoucnosti. Zatímco okolí v ní vidí pohlednou, chytrou a úspěšnou dívku, Ester ve snaze vyřešit budoucnost v sobě spatřuje monstrum. Oddělení od společnosti se děje v několika rovinách, jednak je představuje samotný skleněný poklop a jednak neschopnost psát a číst. I v případě Ester se „jinakost“ projevuje neschopností rozšifrovat symbolický a jazykový řád, z něhož byla vyloučena. Podobně jako Anna, Frankensteinovo monstrum a částečně i hrdinka Gilman, vnímá Ester jazyk a psaní jako schopnost pojmenování a pochopení světa kolem a důležitou součást identity. Se ztrátou této schopnosti se dostává do vakua a izolace.

Ztělesnění internalizace požadavků normativního diskurzu pro Ester představuje její matka a katolicky orientovaná těhotná sousedka. Obě v Ester vzbuzují hrůzu, protože je manželství/mateřství zbavuje individuality. Chybějící vzorovou figuru, která by Ester ukázala, že její požadavky lze v určité míře sjednotit, představuje náhradní mateřská figura, Esterina psychiatricka, která Ester nebrání ve smělejších plánech a hlavně jí „povoluje“ předmanželský sex (doporučuje antikoncepci), který pro Ester představuje první krok ze společenských norem směrem ke svobodě.

Začátek románu symbolicky naznačuje jeho budoucí vývoj. Esterino zděšení nad osudem „disidentů“ Rosenbergových jakoby předznamenávalo její osud<sup>59</sup>, jejich trestem je poprava na elektrickém křesle, Esterina protestující (disidentská) osobnost je v symbolické rovině popravena

---

<sup>59</sup> viz Joannou 2000

elektrošoky také. Podle Showalter<sup>60</sup> Plath chápe elektrošoky jako akt znovuzrození: zdánlivě náboženský rituál prováděný mužskou „kněžskou“ figurou vytváří pacientům cestu k zabití jejich bláznivé osobnosti a probouzí jejich „dobré“ já, takže se pacienti mohou cítit, že v určitém smyslu umřeli a znovu se narodili bez „závadné“ součásti, kterou v případě Ester/Plath představuje její ženské já.

Podstatnou roli v Esteřině stavu hraje přetvářka, kterou vnímá všude ve společnosti i mezi svými blízkými (Budy). Motiv přetvářky, rozpor mezi pravým já a maskou se objevuje ve *Frankensteinovi*, představuje hlavní problém Jany Eyrové a dostává se do popředí i v díle Doris Lessing.

Zrcadlo stejně jako u *Frankensteina*, *Jany Eyrové* nebo *Vášeň nové Evy* představuje „oko“ společnosti/ muže, jehož pohled hrdinka internalizuje a jehož prostřednictvím se vnímá jako zrůda. Zrcadlo představuje první náznak Esteřiných potíží ještě v době, kdy žije zdánlivě normálním životem. Z Esteřina pohledu je její osobnost zrůdná a zaslouží si být abjektovaná, proto vnímá neúspěch v New Yorku i fakt, že musí zůstat přes prázdniny doma jako zasloužený trest a podobně chápe i pobyt v blázinci. Zrcadlo Ester vnímá jako pohádkový předmět, který odhaluje přetvářku a ukazuje pravou podstatu osobnosti, současně se postupně stává Esteřiným pohledem nejen na sebe, ale na celou společnost, která jí s „klesajícím zvonem“ přijde cizí.

V postavě psychiatra Gordona Ester vidí společenský ideál, kterého nedosáhne, současně ale představuje i symbolický a jazykový řád, jemuž postupně přestává rozumět. Komunikační bariéra, která mezi nimi existuje, je způsobena nesdělitelností Esteřiny abjekce tváří v tvář řádu, do něhož nepatří. Doktor Gordon ji podobně jako manžel hrdinky Gilman nechápe a nechce pochopit, k její nemoci přistupuje s vševědoucí racionalitou. Prolomení komunikační bariéry přichází s doktorkou Nolanovou, která je jako žena schopná s Ester komunikovat.

Blázinec, stejně jako Thornfield nebo dům v *The Yellow Wallpaper* představuje variantu gotické stavby, hrůzný, tajemný, neznámý prostor, kde hrdinka musí dokazovat své schopnosti a odvalu a překonávat nebezpečné či hrůzu vyvolávající situace. Nebezpečnost gotické stavby vychází z toho, že je součástí světa, který je pro hrdinky cizí a nebezpečný. Kromě těchto děsivých aspektů však také sanatorium představuje oddělený svět mimo realitu, kde hrdinky nejsou vnímány jako „jiné“ a kde na ně nejsou kladeny žádné požadavky. Ester stejně jako další

---

<sup>60</sup> Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London, Virago, 1987 převzato z Joannou 2000

hospitalizované hrdinky zapadne postupně do kolektivu pacientů, jejichž přítomnost je příjemná, protože zmenšuje „jinakost“ hrdinky. Představují, jako Rochester pro Janu, vysněnou partnerku Frankensteinova monstra, dalšího vyvrhele, jehož společnost a podobná situace mírní pocit izolace. Sanatorium mění nastavení normálního a „jiného“ podobně jako muzeum kuriozit nebo cirkus, a stává se světem zrůd, do něhož je pro další monstrum snadné zapadnout. Svět v ústavu se vyvíjí podle vlastních pravidel, měřítko úspěchu či neúspěchu představuje pobyt v budově na vyšším stupni hierarchického uspořádání podle stupně nemocnosti či dokonce pobyt venku. Nemoc a její „závažnost“ vůbec hrají podstatnou roli v utváření vnitřních vztahů mezi pacientkami a svým způsobem tak nemocniční pravidla nahrazují měřítka normální společnosti (krása, manžel, zaměstnání apod.).

Schizofrenii je možné považovat za „speciální strategii, kterou si jedinec vytvoří, aby byl schopen existovat v nesnesitelné životní situaci“.<sup>61</sup> Ester řeší dilema týkající se budoucnosti tím, že se „uchýlí“ do schizofrenie, kam za ní, podobně jako za hrdinkou Gilman, nároky normálního světa nemůžou a kde tedy existuje určitá svoboda.

Jak v tomto románu, tak v *The Golden Notebook* je schizofrenie pouze dočasným stavem, z něhož se hlavní hrdinka nakonec vyléčí, ale který způsobuje její momentální neschopnost smysluplného jednání a vyvolává v ní pocity bezmoci. Dle Shoshany Felman je bláznivost způsobem reakce skupiny, která nemůže protestovat nebo prosazovat sebe-prosazení. Schizofrenie se tudíž dá interpretovat jako literární analogie pro ženské podmínky vyjadřující infantilizaci, závislost a nesmiřitelnost sebevnímání subjektu<sup>62</sup>.

Zajímavá je role spolužačky Joan, která funguje částečně jako dvojník Ester, představuje skutečné „jiné“ narozdíl od sebe-stigmatizace Ester. Pro Joan, stejně jako pro Frankensteinovo monstrum, má společnost kouzlo i přes všechna negativa jako něco nedosažitelného. Součástí Joanina vysněného života je i Ester, kterou Joan vnímá jako typickou úspěšnou představitelku společnosti, tedy jako svůj opak, čímž narušuje Esterino sebevnímání jako „jiného“.

Joan umírá, protože její šance na začlenění do společnosti jsou mizivé, Ester svou přítomností a smrtí ukazuje, že její situace je jiná a že šanci na normální život neztratila.

*Pod skleněným zvonem* navazuje na předchozí ztvárnění motivu bláznivé ženy a rozvíjí ho. Konflikt mezi rozporuplnými součástmi osobnosti se v tomto případě odehrává pouze v rámci

---

<sup>61</sup> R.D. Laing. *The Divided Self*. New York: Pelican Books, převzato ze Stein: 2

<sup>62</sup> viz Joannou 2000

jedné postavy, která utíká z neřešitelného konfliktu do schizofrenie a „jinakosti“ a odděluje se od reality „skleněným zvonem“<sup>63</sup>, který symbolizuje „jinakost“ hrdinky a neschopnost zapadnout do společnosti. Monstrózní obraz sebe, který vidí v zrcadle se později objevuje zejména v poezii a ukazuje, že alter-ego Plath krizi nepřekonal a pokus o sjednocení mateřské a tvůrčí role opět nebyl úspěšný.

---

<sup>63</sup> Metafora skleněného zvonu se objevuje i v *The Golden Notebook*

## Cesta do hlubin šílenství v režii Doris Lessing

Způsob uchopení šílenství v poetice Doris Lessing navazuje na předchozí autorky, i zde se stává únikem z těžko řešitelné situace ve snaze o sjednocení osobnosti (Anna) nebo nevyhnutelným vyústěním dlouhodobě se vyvíjejícího rozporu mezi potřebami hrdinky a jejím reálným životem (Mary). Jestliže u Brontë a Gilman představuje šílenství sebedestruktivní vítězství nad tyranem v roli manžela a u Plath útočiště, u Lessing se jedná o společensko-politické vyústění, na němž se hrdinka aktivně nepodílí. Manželství u Lessing nepředstavuje hlavní zdroj potíží, ani vězení, ani klíč k řešení situace, základ potíží leží v hrdince samotné. Stejně tak mateřství se posouvá do role jediného pravého ženství, stává se částí osobnosti, která nechybuje a která je schopná se ztotožnit s diskurzem a fungovat ve společenských normách. Motiv bláznivé ženy se v díle Lessing vyvíjí od tragicky končící hrdinky v případě románu *Tráva zpívá* po hrdinky, které se poddají nervovému zhroucení jako způsobu vnitřní cesty za sebepoznáním (*The Golden Notebook*, *The Four-Gated City*). Mary není schopná sebereflexe, což vede k jejímu tragickému konci, Ann Wulf své pocity analyzuje a do své nemoci se uchyluje jako do způsobu poznání sebe samé i správné životní cesty. Pro Annu šílenství představuje její pravou osobnost oproštěnou od pravidel a bariér přičetnosti. Nikdy však zcela nepřeruší pouto s realitou a „výlet“ do psychické nemoci podniká pouze, když je její dcera v internátní škole a ona může dočasně zapomenout na svou mateřskou roli.

Abjekt se zde dostává do pozadí, hrdinky samy sebe nereflektují (Mary) nebo tak činí mimo obrazy hraničních bytostí (Anna). Přesto se však ocitají v určitých okamžicích mimo společenskou strukturu v pozici „jiného“, které řád již není schopno pochopit. Mary se považuje za úspěšnou, typickou ženu, její štěstí je však jenom maskou. Anna má k „jinému“ jako cizinec bez příbuzných, svobodná matka, komunistka a blázen blíže, je však schopná několikanásobnou stigmatizaci překonat.

### **Tráva zpívá**

Na pozadí arogance rasistického přístupu bílých obyvatel Afriky vůči domorodcům se odvíjí tragický osud Mary Turnerové, která se ve snaze zapadnout do vzorce očekávaného chování ocitá v nesnesitelné životní krizi ústící v duševní nemoc a následně smrt. Tragické vyústění je

důsledkem tlaku společenských konvencí, jak Mary, tak její muž Dick jsou pouze jeho oběti. Celospolečenský morální dopad, souvislost společenského nastavení a duševní krize hrdinky, který je v předcházejících dílech přítomen pouze implicitně, se zde dostává do prvního plánu, s čímž souvisí i změna z ich-formy na er-formu a celkovou retrospektivní kompozicí vycházející z žurnalistických záznamů evokujících rekonstrukci vedenou nezávislým vypravěčem.

Narozdíl od Berty, hrdinky *The Yellow Wallpaper*, Ester a Anny, které bojují za možnost sebe-realizace, Mary ochotně potlačuje vlastní individualitu a stává se dokonalým společenským obrazem, který není jen maskou, ale celou její osobností. Požadavek manželství, které jí připadá cizí, protože není schopná hlubšího citu vůči komukoliv, se jí podaří splnit svazkem s Dickem. S odchodem ze společnosti, která je v jejím případě jedinou sebe-definující entitou, se její osobnost hroutí a vystavená svému abjektovanému pravému já, propadá šílenství. Mary se podaří překonat „jinakost“ předurčenou společenským původem, pouze však na určitou dobu, kruh se uzavírá a Mary končí opět jako „jiné“. Přestože na rozdíl od Berty nebo hrdinky *The Yellow Wallpaper* manžel Dick není tyran, je i pro Mary manželství vězením, z něhož může teoreticky uniknout, ale znamenalo by to další náročnou cestu zpět do společnosti. Její vztah s Dickem by mohl končit stejně harmonicky jako Jany s Rochestrem, protože i zde jde o dva podobně stigmatizované jedince žijící v izolaci, Mary si však své postavení plně uvědomí až před smrtí, do té doby se zcela upíná ke svému předchozímu vykonstruovanému já, pro něž Dick jako abjekt není dost dobrý.

Manžel Dick je v podobně zoufalé situaci jako Mary, na rozdíl od ní však zůstává v prostředí, na něž je zvyklý, které doplňuje jeho identitu. Jestliže Mary selhává jako žena, odmítá být matkou a v podstatě i manželkou, Dick selhává jako muž svou neschopností postarat se o příjem a nedostatečnou rázností. To, co by ostatní hrdinky uvítaly, určitý stupeň důvěrnosti, který Dick v manželství hledá, pro Mary, jako představitelku typického obrazu ženství, znamená selhání a vzbuzuje v ní opovržení.

Jejich manželství nemůže vyjít, protože do něj oba vstupují, aby splnili určitou povinnost, respektive se zbavili samoty. Oba zákonitě selžou, Mary se nedokáže smířit se ztrátou sebe-definujícího života a Dick je vedle netečné a šílené Mary stejně sám jako dříve.

Klíčový je Maryin vztah k domorodcům, které odsuzuje a nenávidí jako „jiné“, protože jí připomínají vlastní stigmatizaci. Domorodci tady fungují jako zrudý z muzea kuriozit, na nichž si bílí dokazují svou normálnost. Zlom pro Mary nastane, když uhodí jednoho dělníka bičem, v tu

chvíli překročí pomyslnou hranici oddělující zrudné od normálního a zpochybní tak vlastní pozici. Současně v očích dělníka Mojžíše vidí pronikavý pohled odhalující její masku, podobný pocit zažije Frankie v muzeu kuriozit. Mojžíš se stane sluhou v domě a je s Mary v každodenním kontaktu jako připomínka abjektované osobnosti. Role se postupně otáčí a Mary se ocitá v Mojžíšově moci, stává se možná i jeho milenkou. Pro Mary je vztah k černochovi nepřijatelný, znamená transgresi všech norem, které stále vnímá jako sebe-definující, a nakonec i finální překročení hranice normalnosti v symbolickém i doslovném slova smyslu. Mojžíš se vrací jako Maryino svědomí, připomínka abjektovaného pravého já, které zůstává vyloučeno ze společenských struktur a s jejím odchodem do izolace se k ní vrací. Mary není schopná scelit svou roztržštěnou osobnost, propadá šílenství a je Mojžíšem, symbolicky svým odvrženým já, zavražděna.

Příčinou Maryina tragického konce je její neschopnost integrovat všechny složky osobnosti a respektovat vlastní individualitu. Místo toho založí svůj život na naprosté internalizaci společenského ideálu, který ovšem mizí s jejím odchodem z města. Za svého svobodného života se pečlivě vyhýbala samotě, která by ji donutila komunikovat samu se sebou. Stejně jako Jana Eyrová a hrdinka *The Yellow Wallpaper* i Mary abjektuje část svého já, které je promítnuto do postavy Mojžíše. Zatímco hrdinku Gilman do tohoto kroku manželství nutí, Mary přivádí naopak zpátky ke své pravé osobnosti. Mary je však natolik pohlcená vlastním uměle vytvořeným obrazem, že není schopná oddělenou část osobnosti integrovat a umírá.

### **The Golden Notebook**

Anna, stejně jako Mary, propadá duševní nemoci kvůli neschopnosti integrovat všechny složky osobnosti. Na rozdíl od ní však celý proces reflektuje, snaží se pochopit rozporuplné části svého já a najít mezi nimi svoji pravou osobnost. Právě šílenství se zdá jako přímá cesta k sobě samé bez nánosů společenských požadavků a norem. Anniny metody i cíle jsou v přímé opozici vůči Maryině situaci, navazují však na předchozí díla tradice, kterou určitým způsobem završují. Brontë, Gilman a částečně i Plath vnímají šílenství jako cestu k vnitřní svobodě, platí za ni však sebedestrukce. Anna se považuje za „svobodnou ženu“, což přinejmenším ve vztahu k manželství je. Duševní nemoc je podobně jako u Plath spíše důsledkem plurality možností a roztržštěnosti vlastního charakteru. Zatímco Ester vnímá svou situaci jako neřešitelnou, Anna je schopná udržet se v kontaktu s realitou a dobrat se konkrétního cíle, což symbolizuje nahrazení čtyř



deníků jedním. Specifikum poetiky Lessing představuje souvislost s politikou, Annina rozdělená osobnost jakoby symbolicky reagovala na roztržičnost světa.

Fragmentárnost Anniny osobnosti ilustruje složitá formální výstavba. Děj zpětně sledující události v průběhu sedmi let je rozdělen do šesti deníků: Část svobodné ženy představuje Annin pokus o vyřešení tvůrčí krize, je vyprávěn v er-formě a popisuje pouze události roku 1957<sup>64</sup>, černý deník se věnuje Annině spisovatelské dráze, červený politice, žlutý popisuje její literární alter-ego Ellu, modrý funguje jako deník a zlatý v závěru symbolizuje dosaženou celistvost. Anna si začíná psát čtyři denníky v okamžiku, kdy se odstěhuje od kamarádky Molly, ve snaze pochopit jednotlivé části vlastní osobnosti. Roztržičnost Anniny osobnosti se projevuje i v jednotlivých dennících, kde jsou předchozí záznamy často přeškrtnuty a další záznam je psán zcela jiným rukopisem. Celistvosti Anna dosáhne, až po svém nervovém zhroucení, které chápe jako poslední a nejdůležitější krok za poznáním sebe samé.

Pro Annu představuje schopnost psát způsob komunikace se světem a stává se nejdůležitější stránkou její tvůrčí osobnosti. Podobně jako Ester nebo hrdinka Gilman i Anna vnímá psaní jako způsob vymezení se ve společenském řádu. Ztráta schopnosti formulovat (psát) se stává prvním přerušením vazeb s realitou a normálností a prvním krokem směrem k abjekci, což si Anna uvědomuje a aktivně se proto snaží tento proces pochopit a literárně ho reflektovat, protože v okamžiku, kdy se jí podaří problém pojmenovat, to znamená návrat zpět do společenských struktur.

Stěžejní je Annin a Mollyin koncept tzv. svobodných žen, které chápou jako soběstačné umělkyně schopné existovat bez břemene manželství. Přestože jsou obě rozvedené, a tedy z pohledu vdaných žen zavřených v domácnostech opravdu svobodné, vztah k mužům stále představuje ústřední vztahový bod jejich životů. Lessing jakoby vymanila Bertu a hrdinku *The Yellow Wallpaper* z vězení manželství, ale pouze proto, aby ji nechala dobrovolně vbíhat do dalších svazků, v nichž se proměňuje ve svobodnou ženu možná ještě méně. Lessing tak upozorňuje na to, že svoboda ženy vychází z jejího vnitřního odmítnutí zažitých vzorců, což Anna a Molly ještě nejsou schopné udělat. Annu udržuje ve stavu přičetnosti pouze velice konvenční vztah s Paulem, v němž se z Anny najednou stává submisivní žena. Ještě markantněji je to vidět na Elle, Annině fiktivním alter-egu, a jejím vztahu k Michaelovi. Obě ženy

---

<sup>64</sup> viz Joannou 2000

v přítomnosti muže sice mají pocit naplnění, ale současně ztrácí svou samostatnost a stylizují se do stereotypního, bezbranného, citového ženství. Vztah s mužem Annu přidržuje v realitě, v okamžiku, kdy pomíjí, podléhá plně své nemoci, protože se definitivně zbavuje své společensky vykonstruované identity a hrouží se do nitra své osobnosti.

Koncept svobodných žen a mužů zůstává pouze konceptem. Ironicky podtrženou nespelnitelnost ideálu evokuje i autorčina slovní hříčka s Anniným jménem. Sňatkem s prvním mužem ztrácí jméno Freeman, rozvodem s ním se snaží stát „free woman“. Ženy, i Anna s Molly, jsou stále v zajetí mužských obrazů žen spočívajících v opozici zábavná milenka, nudná manželka. Přestože se z nich snaží vymanit, není to možné, právě proto, že jsou ve své podstatě na vztahu k nim závislé. I zde tak naprostou svobodu představuje šílenství jako možnost úniku jak z reality, tak z limitujícího prostoru pro pochopení sebe sama.

Annina psychická krize začíná už v okamžiku, kdy si začne vést čtyři deníky ve snaze o sjednocení rozpadající se osobnosti a cítí, že nemůže psát. Postupně ztrácí spojnice s realitou, vztah s Michaelem, „víru“ v podobě aktivního členství v komunistické straně a nakonec i schopnost psát, kterou považuje za nejpodstatnější prvek sebevědomí a schopnosti orientace ve světě. Hlavní pouto s přítelkyní - mateřství, mizí dočasně s odjezdem dcery do internátní školy, a umožňuje tak „osvobozené“ Anně nahlédnout, co ji samotnou, oproštěnou od všech vlivů, definuje. Nakonec začíná pracovat v manželské poradně, dostává se tedy na stranu toho, proti čemu bojovala a odhazuje koncept svobodných žen (stejně jako Molly, která se znovu vdává), protože se v psychologické a citové rovině ukázal jako nefunkční.

Anna se s odložením mateřství stává opět Annou, kterou byla před dceřiným narozením. Zhroucení pro ni znamená soustředění se na ty části osobnosti, které musely být potlačeny společenskou maskou. Pro pocit celistvosti je stěžejní prozkoumat a spojit racionální i iracionální části osobnosti. Právě odložení inteligence jí umožňuje prozkoumat svou emocionalitu.<sup>65</sup>

Krize, jíž Anna prochází, do značné míry kopíruje soudobé politické hnutí. Anna se zajímá o problémy své doby (její kniha *Hranice lásky* řeší rasový problém v Africe na pozadí milostného konfliktu) a snaží se najít cestu k sobě samé pomocí aktivního členství v komunistické straně. Přestože jí členství sloužilo zpočátku jako smysl života a doporučuje ho ženám, které postupně propadají šílenství ve vězeních domácností, Annina mysl jakoby se rozpadala spolu se světem

---

<sup>65</sup> viz Stein

ovlivněným rozporem mezi komunistickou ideologií a praxí. Sleduje politickou scénu a dění a osciluje mezi vystoupením ze strany a aktivním členstvím, nakonec se rozhodne ze strany vystoupit, čímž částečně řeší rozpor mezi Annou-ženou a Annou-rationální, disciplinovanou a přesvědčenou komunistkou.<sup>66</sup> Anna prochází podobnou krizí osobnosti jako Ester v *Pod skleněným zvonem* jenom v méně dramatické podobě a v pozdějším věku. I ona se snaží najít „správnou cestu“ a skloubit roli matky (žena v domácnosti v jejím životě neproběhla), intelektuální činnost a politickou angažovanost. Členství v komunistické straně je její způsob jak se nezbláznit z neřešitelnosti vlastního požadavku na svobodu a vnitřní potřeby nebýt bez muže. Odchodem ze strany náhradní pouto s realitou odchází a šílenství se jeví jako jeho nutný nástupce.

Konec románu vyznívá optimisticky. Kromě již zmiňovaného nástupce čtyř deníků se Anna konečně odvažuje jít do práce a překonává svou uměleckou neplodnost. To vše však za cenu ztráty svých ideálů, jichž se možná nevzdává do budoucna, ale o kterých ví, že nejsou v jejím dosahu.

Lessing v Annině případě otáčí pojetí nemoci jako ztráty síly a ztvárnění podřadné ženské role a nechává svou hrdinku uchopit nemoc jako způsob sebepoznání a inspirace. Anna se stává celou ženou, protože potvrzuje jak konvenční, tak vnitřní část osobnosti. Symbol trestu a oběti se tak postupně stává zdrojem osobní síly.<sup>67</sup>

Anna využívá šílenství jako jediného možného, společensky „akceptovaného“ způsobu ženské analýzy sebe samé. Svoboda, která se v předchozích románech objevuje spíše jako symbol než realita, u Anny dochází naplnění, jakkoli nejde o její vysněný koncept svobodných ženy. Lessing tak ve svém pojetí částečně završuje užití obrazu bláznivé ženy k zobrazení ženy jako „jiného“, tím, že svou hrdinku nechává vrátit do společnosti jako plnohodnotného člena, který s vlastní „jinakostí“ umí pracovat.

---

<sup>66</sup> viz Joannou 2000

<sup>67</sup> viz Stein

## Subverzivní tradice českých autorek

Česká literatura psaná ženami používá stejně jako literatura anglo-americká narativní strategie využívající obrazy bláznivé ženy a zrůdy subverzivně. Oproti anglo-americkému prostředí se české autorky soustředí většinou na určitý společenský výsek nebo fenomén, přičemž hrdinka nepředstavuje výjimečnou individualitu, ale určitý typus (Sumín) nebo subverzivní přetočení soudobých metafor (Svobodová, Jesenská). Svět s převráceným vnímáním normálního/„jiného“ vytváří odvážné koncepty spiritistek a Anna Pammrová.

Tyto strategie směřující ke kritice společenského i metaforického nastavení se v hojně míře objevují na přelomu století, které k tomu svou charakteristikou vyzývá, v druhé polovině dvacátého století z české literatury ale mizí a vrací se až v románu Věry Chase *Vášeň pro broskve*. Přerušenost tradice vychází ze specifického vývoje české literatury poznamenané komunismem, který snahy intelektuálů obracel směrem k protirežimnímu boji a hlavně přetrhl rozvíjející se feministické hnutí. Je to zřejmě právě specifický komunistický koncept zdánlivé „rovnosti“ pohlaví odsunující feminismus stranou zájmu, který autorky odvádí od otázek řešících ženské uchopení metafory ženy, na rozdíl od autorek západních literatur.

Fin-de-siècle se v českém prostředí projevuje výrazně ve všech svých charakteristických polohách. Součástí této bohaté a v mnoha směrech pro budoucnost určující etapy jsou i ženy, a to jednak jako umělkyně a jednak jako příznakové a hojně se vyskytující metafory<sup>68</sup>. Důvodem celkové feminizace období (paradoxně se projevující odporem ke skutečným ženám) byla krize mužství přicházející s celkovou krizí identity moderního světa a emancipační snahou žen snažících se o návrat do veřejného prostoru.

Metafora ženy se objevuje v podobě ženy trpící, ohrožující femme fatale a femme enfant, dívky na přechodu k dospělosti. Žena jako ztělesněná sexualita je vnímána jako spolupracovnice satanova, chodící pohlaví, které ohrožuje a ničí mužství (oblíbené obrazy medúzy, Salomé, Judity a démona s ženskou tváří). Sexualita, zejména v abnormálních formách, se v období fin de siècle stává častým prostředkem snahy o pochopení vlastní pravdivé identity a znázornění dobového úpadku moderního věku. Do středu zájmu se dostává také díky dobovým vědeckým teoriím, které se výrazně zaobírají šílenstvím a různými druhy perverzních vztahů včetně ženské

---

<sup>68</sup> viz Parente-Čapková 2003

i mužské homosexuality (Krafft-Ebing, Weininger, Charcot, Freud, Ulrich, Hirschfeld, Carpenter, Symonds). Láska a citovost jsou zobrazovány pouze jako fascinace tragičností (oblíbený je např. Tristan a Isolda), cit je přitom považován za cosi, co do vypjatého individualismu nepatří<sup>69</sup>. Skutečná žena byla odmítána, protože její blízkost přírodě ji oddalovala od umění, intelektu a spirituality. Hodnotu měla pouze jako obraz desexualizovaného mateřství nebo jako ryze estetizovaná, stylizovaná fetišistická ikona.<sup>70</sup>

Jsou to právě tyto metaforické polohy, které se vrací v ženské literatuře proto, aby se ironicky obrátily a ukázaly ženu jako děsivý odpad společnosti a zkonstruované monstrum. Explicitně tyto myšlenky vyslovuje ve svých konceptech Anna Pammrová, která přijímá mužský koncept tělesného ženství (Weininger), přetváří ho v normální a vše ostatní (normální) chápe jako deformované „jiné“. Negativní spojení ženy a tělesnosti se v její vizi budoucnosti stává tím pravým, osvobozeným, tvořivým ženstvím. Ostatní autorky používají strategii zdánlivého souhlasu s diskurzivním pohledem na ženu, která se však v jejich podání buďto stává prostředkem společenské kritiky (Sumínovy hrdinky, *Pán*) nebo se zpětně obrací jako sebe-destruktivní prostředek společnosti (*Černí myslivci*, *Mimo svět*), čímž autorky naplňují dobové obavy z emancipujícího se ženství.

V období fin-de-siècle je žena spojována primárně s tělesností a sexualitou (vnímané jako nežádoucí a děsivé), v tvorbě zkoumaných ženských autorek se tato tendence objevuje buď jako vše prostupující potřeba lásky (*Mimo svět*, *Černí myslivci*), která ovšem hrdinky zpětně ničí, než aby je jako jejich „přirozená“ entita naplňovala, nebo jako ničivá, pohlcující sexualita a negativní obraz ženství (*Sveřepá Meluzína*), který opět končí tragicky, a to nejen pro hrdinku, ale pro celý systém, který zničením vlastní metaforické konstrukce ničí sám sebe. Případně v konceptu Anny Pammrové jako tělesnost, která (oproti dobovým teoriím) ženu povznáší a dává jí vyšší duchovní schopnosti U Kunětické se tělesnost stává prostředkem ovládnutí ženy mužem a jediným smyslem jejich svazku. Často používaným pozadím pro subverzivně pojaté zobrazení ženské sexuality je dvojí morálka (*Pán*, *Loutka*).

Postavy bláznivých žen nepředstavují individuální způsob řešení situace a únik do svobody vlastního vnitřního světa, jak je tomu v případě anglo-americké tradice, ale vynucený stav, který hrdinka většinou nereflektuje a který je u Sumína zaměřen spíše na reakci okolí než na hrdinku,

---

<sup>69</sup> viz Urban 2006

<sup>70</sup> viz Showalter 1990

v případě Jesenské a Kunětické naopak pouze do nitra hrdinky, reakci okolí vynechává a soustřeďuje se pouze na příčinu vzniku šílenství.

Za českou „Mary Shelley“<sup>71</sup> lze přitom považovat Boženu Němcovou, jejíž Viktorka se stává shrnutím charakteristik „jinakosti“, abjekce a současně obrazu negativního ženství. Viktorka představuje padlé, špatné ženství se všemi konotacemi (padlá žena, špatná matka - vražedkyně, chtónické spojení s vodou apod.). Negativní pozice „jiného“, které je třeba začlenit zpět, je patrná z rámcového vyprávění o Viktorce, které uvozuje muž, hajný. Příběh o Viktorce se tak stává součástí tradice kultivovaného vyprávění, čímž je zpětně zasazen do společnosti a „zkrocen“. Vyprávění babičky, které také v mnohém překračuje rámeček dobových možností sebe-realizace žen (samostatnost, aktivita), tento usměrňující rámeček nepotřebuje a je podáno přímo, protože babička je „pevně zakotvena ve svém starobylém hodnotovém systému“<sup>72</sup>. Nabízí se také paralela mezi opakujícím se pokušením v postavě tajemného, démonického cizince (probouzejícího sexualitu), kterému Viktorka narozdíl od babičky a Kristly podlehně.<sup>73</sup> Postava Viktorky tak narušuje idylu biedermeierovského údolí, představuje cizorodý prvek upozorňující na svět za hranicemi údolí a současně nebezpečně přitažlivý aspekt svobody „jiného“, pro něž v jeho vyvrženosti neplatí restriktivní pravidla. Ambivalentnost postavy, jejíž recepce osciluje mezi odsouzením a pochopením<sup>74</sup> (babička), odkazuje k uchopení její postavy jako subverzivního klíče narušujícího zdánlivě jednoznačnou adoraci venkova. Paralela s *Černými myslivci* se zde nabízí, a to nejen v postavě Lízy (*Sveřepá Meluzína*), ale i v celkové koncepci konfliktu démonických postav myslivců a venkovských dívek. Vliv na ostatní autorky lze vzhledem k jedinečnému postavení Boženy Němcové jako autorky také předpokládat.

Jiří Sumín (Amálie Vrbová) zobrazuje moravský venkov prizmatem „jiného“, které však touží po návratu do normálního života, jehož hodnoty nepřestává sdílet. Její hrdinky se tak často odlišují velice marginálně, uznávají společenské hodnoty okolí, shodou okolností se však dostávají do role obětního beránka, který se pro obyvatele bigotního venkova stane prostorem pro projekci vlastních pocitů nespravedlnosti a ústrků. Tato konstrukce „jiného“ je nejmarkantnější v románu *Spása*, stává se však hlavním motivem povídek *Přesazené štěpy*, *Bosorka*, *Loutka* a v upravené variantě i ve *Vlkovi*. Vrbová jako „naturalistka“ zobrazuje společnost tak, jak ji sama

---

<sup>71</sup> ve smyslu nastínění možných zobrazení „jiného“

<sup>72</sup> Wutsdorff 2005: 43

<sup>73</sup> viz Wutsdorff 2005

vidí, místo idylického venkova udržujícího národní hodnoty vidí starou patriarchální společnost, která se brání všemu novému a tvrdě stíhá jakékoliv vybočení z norem. Její kritika se však netýká jen vesnice nebo žen, princip konstrukce „jiného“ stíhá i mužské hrdiny (*Vlk*) a znovu se tak vrací k vyřešení celkového společenského uspořádání. Tragika osudu jejich hrdinek vychází z jejich naprostého ztotožnění se s normami společnosti, která je ostrakizuje, důvod abjekce tak nikdy nepochopí a jejich snaha po znovu-začlenění se do vlastního, jediného světa, končí tragicky.

Hrdinky Růženy Jesenské v povídkovém souboru *Mimo svět* propadají šílenství proto, že láska jako jediný způsob jejich opravdové existence v rámci možného metaforického rámce, selhala. Šílenství je v jejich případě podobně jako v anglo-americké tradici reakcí na nemožnost sebe-realizace, která ale u nich spočívá v nenaplněné typicky ženské oblasti emocionality, ať již se jedná o nešťastnou lásku k muži nebo dítěti. Jesenská plně podléhá dobovému spojení žen s citovostí a erotičností, ty se však nakonec stávají zničujícím nástrojem. Jesenská nezobrazuje cit pouze v jeho typických konotacích heterosexuálního vztahu, v příznakové formě gotického románu tematizuje i lásku homosexuální (*Mimo svět*) či incestní cit matky k synovi<sup>75</sup>, přičemž všechny tyto milostné pozice plně zapadají do diskurzivního rámce společenského vnímání ženské sexuality a konstrukce ženskosti jako děsivého „jiného“.

Román Boženy Vikové-Kunětické *Pán* je možné vnímat jako detailní studii pádu nebo proces konstrukce monstrózní podoby ženskosti. Svou hrdinku Zdenu nechává Kunětická prodělat rozklad osobnosti a symbolickou transformaci z metafory světice do metafory děvky. Román v sobě přitom spojuje téměř všechny dobové názory, kromě pohledu na ženství tematizuje tělesnost a sexualitu na pozadí dvojí morálky, to vše formou jazykového experimentu, který kopíruje duševní vývoj hrdinky a postupně se tak jako její já zcela rozpadá.

Zrůdnost a deformita jsou v českém prostředí, stejně jako v anglo-americké tradici, autorkami používány jako indikátory „jinakosti“ a jako upozornění na nefunkční nastavení společnosti. Zrůdnost funguje jako způsob získání svobody alespoň na omezený čas dětství (*Věště*), v českém kontextu však nutně neznamena tělesnou deformitu, ale spíše pro ženu transgresivní duševní nespoutanost a volnost (hrdinky Svobodové), která je však kvůli absenci permanentního fyzického poškození možná pouze po dobu dětství hrdinky a vytváří tak protiklad dětské

---

<sup>74</sup> možná i obdivem z pohledu Barunky a kněžny Hortensie

<sup>75</sup> viz Pynsent 1995

svobody a dospělé svázanosti, přičemž přechod z jednoho období do druhého hrdinka většinou není schopna úspěšně absolvovat a končí tragicky. Motiv zrůdnosti funguje stejně jako u bláznivé ženy subverzivně, zdánlivě přijímá optiku patriarchálního světa, ale obrací se proti němu.

Radikální řešení představují dva zvláštní směry tzv. spiritismus a Anna Pammrová. Spiritistky, autorky písíci médijně, se pohybují ve světě mimo realitu definovaných vztahů mezi pohlavími a metaforickými hranicemi. Emilie Procházková (*Uran*) vytváří vlastní science-fiction odehrávající se na planetě Uran, kde vztahy mezi muži a ženami mají zcela jiný charakter, všichni sdílí vesmírnou moudrost a pozitivní lidské hodnoty, transgrese mizí stejně jako opozice normálního a „jiného“. I Johanka z Arcu v románu Anny Vavřínové (*Joan d'Arc*) se jako bytost z jiné planety vyhýbá „ženské“ roli a společenským pravidlům a dostává se do prostoru mimo realitu.

Anna Pammrová vybočuje ze všech směrů. Zajímavá osobnost, která se proslavila přátelstvím s Otokarem Březinou, přichází s vytvořením konceptu vlastní ženské kultury (včetně vlastního jazyka) a nastolením formy matriarchátu. Její hrdinka vnímá svou pozici „jiného“ jako základní rys nové společnosti, jako počáteční nezbytnost pro proniknutí za hranice soudobého řádu směrem k nové společnosti. Ta přitom představuje otočený soudobý diskurzivní pohled na ženu, v níž se negativní stává naopak pozitivní entitou.

Věra Chase navazuje na přerušenu tradici a současně se ji snaží infiltrovat anglo-americkým románem autorek typu Angely Carter. V případě *Vášni pro broskve* Chase vytváří svět jasně definovaných, krutých a zvrácených pravidel na jedné straně a rej příšer v anarchistickém světě na straně druhé, ideál však představuje úzká vznikající komunita, která má šanci na kompromis a vytvoření tolerantní společnosti, kde nevládne násilí a přesto hranice normálního a „jiného“ mizí.

Experimenty českých autorek jsou na první pohled méně odvážné, přesto v různých formách zobrazují ženu jako „jiné“ v mužském symbolickém řádu, a to způsobem subverzivního dodržení požadavků na ženské/realistické/dekadentní psaní.



## Syrový venkov Amálie Vrbové

Amálie Vrbová alias Jiří Sumín ve svých novelách zobrazuje realitu moravského venkova (a společnosti jako takové) především na konfliktech jedince a kolektivu končících většinou smrtí hlavní hrdinky způsobené neochotou okolí vyjít ze světa tradičních hodnot. Tragika osudu hrdinek tak vyplývá hlavně z nastavení společenských pravidel a snahy o jejich udržení kategorickým trestáním jakékoli (i pouze imaginární) transgrese. Sumínovy hrdinky se tak ocitají v situacích, které mohou vyřešit pouze zoufalým činem nebo rezignací. V jejich případě nelze mluvit o zrůdnosti a šílenství jako způsobu strategického úniku, Sumínovy hrdinky ale stejně jako v anglo-americké literatuře představují „jiné“, které je okolím napadáno a ve většině případů zničeno. „Zrůdnost“ Sumínových hrdinek je konstrukcí společnosti, která přehnaně reaguje na jakékoliv překročení hranic normálnosti, a to i v pozitivním směru (věrnost v *Bosorce*, zbožnost ve *Spáse*). Provinění hrdinek však nepředstavuje úmyslnou strategii a neznamená vystoupení ze symbolického řádu, k němuž se nepřestávají hlásit a do něhož se snaží do poslední chvíle vrátit. Protihráčem je tedy řád, který vnímají jako vlastní, který však v jejich osobě obviňuje vlastní pochybení a jejich abjekcí se snaží zapudit ohrožující „jiné“ narušující schématickou přehlednost starého světa. Hlavní hrdinky tak jsou zrůdy pouze pro okolí, samy sebe tak nevnímají, většinou právě proto, že transgrese, pro niž jsou společností trestány, nebyla jejich chybou (*Spása*, *Bosorka*, *Přesazené štěpy*, *Loutka*), ale výsledkem chybné interpretace. Pohled na sebe sama Sumínových hrdinek je opačný než u Frankie nebo Ester, které se vidí jako zrůdy, aniž by to tak vnímali i ostatní. Obě strategie v podstatě opačným způsobem vyjadřují totéž, cizí postavení „jiného“ v řádu normálního. Hrdinky anglo-amerického prostoru však navíc reflektují dvojí stigmatizaci „jiného“, které je cizí v symbolickém řádu i v sobě samém, protože se s řádem jako jedinou možnou alternativou ztotožňuje.

Leitmotivem Sumínovy tvorby je konstrukce „jiného“. Sumín nevyvrací pojetí ženy jako „jiného“, vnímá je jako nepřírozené, uměle přiřazené okolím. „Jinakost“ nevychází z jedince, ale z reakce okolí, které ho abjektuje (*Spása*, *Bosorka*, *Přesazené štěpy*, *Vlk*).

Prototypem konstruované „jinakosti“ je opakující se motiv dívky dohnané okolím k šílenství (*Přesazené štěpy*) nebo smrti (*Spása*, *Bosorka*). Povídka *Přesazené štěpy*<sup>76</sup>. Rámcovou

---

<sup>76</sup> tamtéž

kompozicí dosahuje iluze opakování stejného osudu, mladá hrdinka poslouchá příběh o učitelce, která byla dohnána okolím k šílenství, jako věšteckou vizi vlastní pravděpodobné budoucnosti. Konec jejího příběhu Sumín nechává otevřený, šance na úspěch Jeně však ponechává jen mizivé, Hanáky popisuje jako pyšné a hrubé, apriori odsuzující vše pocházející z města.

Konstrukce „jiného“ se přitom projevuje již v prologu vysvětlujícím, proč se Jena vydává na venkov. Jako odstrčený sirotek se stává obtížnou a nechtěnou součástí rodiny, která její odchod vítá. Setkání s „převozníkem“ v osobě místního farmáře Jenu zbaví radosti z vlastní samostatnosti a tvrdě jí ukáže realitu venkova v ostrém protikladu k příběhům o dobrých venkovanech, které Jena četla.

Společensko-kritické vyznění se netýká jenom vesnického prostředí. Měšťanská rodina hlavní hrdinky nejstaršího bratra pro nedostatečnou inteligenci a nesplněné rodinné povinnosti abjektuje. Stejně jako v povídce *Vlk* se zde stává abjektem muž i žena, což autorčinu kritiku obrací proti nastavení společnosti celkově. Na přístupu k bratrovi je také vidět, že hrdinka je naprosto integrována do společnosti a zcela sdílí její hodnoty, protože i ona bratra vnímá jako abjekt. O pár let později se role otáčí a nechtěným „odpadem“ se stává Jena.

*Přesazené štěpy* kritizuje dva extrémní společenské protiklady, na jedné straně hrubý, venkovský lid, na druhé straně měšťany, obě vrstvy společnosti však v Sumínově podání sdílí netoleranci a snahu abjektovat „jiné“. Tragédie sourozenecké dvojice tak vzniká nevhodným prostředím, v němž jsou nuceni se pohybovat, bratr, který se cítil dobře mezi venkovským lidem, trpěl v měšťanské rodině a jeho sestra je traumatizována syrovým venkovským životem. Konec příběhu znamená pro ně oba pochopení tragédie druhého, na jejich situaci se ale nic nezmění a je otázkou, zda současně znamená i pochopení osudu „jiného“ všeobecně.

Spouštěčem extrémní reakce okolí na učitelku byla tak jako v povídce *Bosorka*<sup>77</sup> neoprávněná žárlivost, kterou svobodná, samostatně se živící a nezávislá dívka vyvolává. V obou případech nevyslyšené dvoření muže vyvolá ostrou reakci u „správných“ žen, které nesourodý prvek ze společnosti vyštípají. *Bosorka* je zajímavá tím, že neabjektuje cizí ženu, ale postavu ze svého středu, jejíž samostatnost, věrnost milému, o jehož smrti jsou všichni ostatní přesvědčeni, a neúspěšné dvoření místního sedláka vedou vesničany ke stupňujícím se útokům končícím sebevraždou hrdinky.

---

<sup>77</sup> In: Sumín 1937

*Loutka*<sup>78</sup> tematizuje kromě konstrukce monstra v podobě ideálního ženství i dvojí morálku a všeobecně způsob zacházení s dívkami v městském prostředí. Je psána v ich-formě hlavní hrdinkou Evou, která se snaží pochopit změnu chování rodiny v období dospívání a svůj „úkol“ spočívající v jejím zabezpečení. Vlna odporu se v ní zvedne poté, co zjistí, že o ní lidé mluví jako o loutce, snaží se zajistit si vzdělání a pokusit se o vlastní existenci. Obě její lásky však zklamou a hrdinka končí jako opravdová loutka naprosto bez emocí, odevzdaná svému osudu, bere si staršího, odporného muže, čímž pro rodinu splní svůj účel.

Konstrukce monstrózní „jinakosti“ začíná s přechodem Evy do ženského věku, kdy se přístup rodiny k ní mění, získává pro ně hodnotu finanční záchrany, kterou vnímají jako nutný vděk za prostředky investované do jejího šatníku (motiv rozporu dětství a dospělého věku hrdinky se často objevuje u dalších autorek viz např. *Pán, Černí myslivci*). Evina osobnost v tu chvíli zcela mizí, rodina i okolí o ní mluví ve třetí osobě a jejímu intelektu věnuje pozornost pouze další „jiné“, poloslepý, chudý učitel. Spojení dvou abjektovaných jedinců však v Sumínově světě není možné a učitel páchá sebevraždu. Eva se zprvu nedokáže transformovat v „loutku“, kterou v ní všichni vidí, později však rezignuje a své já zcela zničí.

Povídka *Můj přítel vlk*<sup>79</sup> tematizuje „jiné“ výjimečně na mužském hrdinovi. Hlavní hrdina není schopen zaujmout svou očekávanou roli ve společnosti, pochází z bohatých poměrů a je předurčen k tomu, aby vedl mlýn a statek, zodpovědnost a rozhodování ho však děsí, studium nebaví, odmítá práci, přírodu i město, je uvězněn ve svém osudu stejně jako Sumínovy ženské hrdinky. V manželství, do něhož je okolím donucen, trpí a nakonec přichází o vše.

Komplexnost autorčina pohledu na „jiné“ vyplývá z analogického osudu Kamilovy sestry, která se nakonec úspěšně pokusila o sebevraždu, i na oboustranně nedobrovolném sňatku, který otec Kamila a jeho nevěsty vyjednal a který nepřinesl kýženu finanční záchrany, protože se z obou stran jednalo o podvodný pokus získat pro sebe peníze.

Zajímavá je role vlka, který v mnohém představuje hrdinovo (ženské) alter-ego, z volnosti a přirozeného života je brutálním násilím zkrocen a donucen k poslušnosti. On jediný však jakoby se odmítal smířit s rezignujícím přístupem k životu a svou věrností, pochopením a podporou Kamilovi nahrazuje jak milující rodinu, tak i ženu.

---

<sup>78</sup> In: Sumín 1973

<sup>79</sup> In: Sumín 1973

Zrůdnost se v částečně autobiografické<sup>80</sup> novele *Věšťe* stává leitmotivem, jehož optikou sledujeme rozpad rodiny a tragický konec hlavní hrdinky Vilečky. Věšťe (Vilečka) má být dítě, které čarodějnice v šestinedělí vyměnily: „Hlava je veliká, břicho také, ostatní tělíčko slaboučké, nohy a ruce tenounké jako pavoučí nožky.“<sup>81</sup> Vilečka je kromě toho slabá a často nemocná a nikdo nevěří, že se dožije dospělosti. Její zrůdnost ji činí předmětem tyranie ze strany členů rodiny a opovržení a abjekce od ostatních obyvatel vesnice, současně však pro ni představuje možnost prožít dětství plné volnosti a svobody, protože jako „jiné“ se nachází mimo symbolický řád a tedy i jeho preskriptivní požadavky. Jako otcův miláček se stává částečně nástrojem matčiny pomsty vůči němu a údělu ženy jako takové. V záchvatu vzteku a zoufalství se na Vilečku vrhne a zuřivě ji zbije, v tu chvíli se k ní přidá i dcera Adélka. Matka (následně podpořená Adélkou) v tu chvíli ubližuje ženě, které se podařilo vymanit svému osudu:

„Jakási chorá vášeň, zvrhlá, dlouho zadržovaná, prolomila se z matčina bolavého nitra. Zdálo se jí v tom okamžiku, že muže i děti nenávidí za to, že ji zničili, vysáli a nyní svým zdravím, veselím a nezvedenostmi drásají její prázdné, oloupené srdce neschopné lásky a radosti. Chtělo se jí před očima manželovými ztlouci do krve to choré, zlekané děcko, které, jak se domnívala, on nejvíce chránil a miloval.“<sup>82</sup>

Adélku o pár stránek později „život lekal svými propastmi temných hrůz a nepoznaného utrpení. Jakoby v duši její padl vzdálený reflex zaprodaného zotročilého ducha ženy.“<sup>83</sup> V této pasáži se nabízí paralela s koncepcí Anny Pammrové, jejíž rétorika a kategorické odsouzení stávajícího společenského řádu se v mnohém podobá.

Přestože je Vilečka vnímána jako „jiné“ a vytlačena ze společnosti vrstevnic a všeobecně lidí, představuje její zrůdnost způsob, jak uniknout osudu, který by musela následovat stejně jako její symbolický „dokonalý“ protějšek Adélka. Ta „uniká“ smrti.

Vilečka jako jedna z mála hrdinek představuje zrůdnost fyzicky, přesto se „jiným“ stává pod vlivem chování okolí, které reflektuje z nechápající pozice cizího elementu marně se snažícího začlenit. Vilečka zkouší různé metody, které je ve svém útlém věku schopná vymyslet, výsledkem jejího snažení je však opak, stává se ještě „divnější“. Nakonec se své „jinakosti“ poddá a nachází své společenství v přírodě. Sumín se zde vrací k mýtickému spojení ženy a

---

<sup>80</sup> viz Preissova 1937

<sup>81</sup> Je zajímavé, že tento popis je téměř shodný s popisem bratránka Lymona (*Balada o smutné kavárně*) a Kamanta (*Africká farma*, Karen Blixen)

<sup>82</sup> Sumín 1898: 107

přírody, které se objevuje v díle dekadentek (Svobodová, Jesenská). Protiklad k tomuto v zásadě funkčnímu spojení představuje klášter jako další typicky „ženský“ prostor, který však Vilečku zničí. Je příznakové, že tento destruktivní prostor je v Sumínově pojetí prostoupen a ovládnán mužstvem<sup>84</sup>, v protikladu k přírodě, která se úspěšně vymyká kontrole, klášter představuje prostor stvořený uměle pro umělou metaforu ženství, které přírodní ženství musí zákonitě zničit.

Novela *Věště* je Sumínovým způsobem transparentního zobrazení protikladu svobodného dětství a pozdějšího dospělého života ženy, tento motiv ale představuje pozadí některých dalších Sumínových povídek. Hrdinky se ocitají v tragické situaci právě při přechodu do dospělosti, tedy době plného začlenění se do společnosti, které nezvládnou. Svobodová v *Černých myslivcích* dosahuje stejného efektu transgresivní svobodomyšlností. Podobný motiv se objevuje i v pozadí *Pána*, jehož hrdinka krok do dospělosti sice absolvuje (většina ostatních umírá ještě před plným dosažením „ženství“), její situace je však pro ni nesnesitelná. Kunětická jakoby dovyprávěla u ostatních autorek naznačený konec.

Sumínovo pojetí ženské „jinakosti“ jako společenského konstruktů je nejmarkantněji viditelné v románu *Spása*, ironické reflexi mariánského zjevení<sup>85</sup>. Hlavní hrdinka Marcela se postupně stává pronásledovanou obětí, jejím „proviněním“ je však zbožnost a fakt, že byla znásilněná. Když se Marcela zpovídá a modlí před obrazem panny Marie, vidí ji plakat, symbolicky tak matka - panna oplakává zneuctěnou dívku<sup>86</sup>. Celý úkaz se snaží vesnice pod vedením bezbožného statkáře Hejnice (který Marcelu znásilnil) zpeněžit, Marcela se přitom stává cenným artefaktem. Marcela jako věřící celou záležitost vnímá jako vlastní velký hřích a proto utíká, v jiné vesnici se jí však stejně nepodaří začít jinou existenci, nakonec se prostituje a je doslova odchycena vesničany, když omylem zabloudí k domovu. Centrem vyprávění se tak stává Marcelina tělesnost, která doslova osciluje mezi její sakrální (světice) a padlou (děvka) podobou. To vše bez možnosti přímého zásahu hlavní hrdinky, která se tak stává hříčkou dobové metaforizace ženského těla. Tento proces současně znázorňuje konstrukci „jiného“, které je nakonec vyhnáno a zničeno jako nežádoucí vzpomínka na neúspěšný zázrak. Marcela sama není

---

<sup>83</sup> tamtéž: 116

<sup>84</sup> „Zdalo se mi, ač jsem se tomu bránila, že muž, vypuzený klášterním řádem z tohoto domu, stává se mystickou bytostí, tím mocnější, čím neznámější a záhadnější. Jakoby nadán zázračnou mocí všechno vyplňoval a všudy pronikal, zdalo se mi, že on to jest, jenž námi nepoznan vládne, že on to jest, jenž vzněcuje naši mysl a rozechvívá naše srdce, že on to jest, jež zoveme Bohem.“ Sumín 1898: 160

<sup>85</sup> viz Heczková 2005

<sup>86</sup> tamtéž

schopná ovlivnit nic, přestože se pokouší několikrát uniknout a začlenit se do společnosti, její stigmatizace je příliš velká a všudypřítomná. Končí jako naprosto zoufalá oběť nesoucí obvinění z několika zločinů, z nichž žádný nespáchala. Na závěr románu ji doslova pohltí les, symbolicky se tak vrací do přírody, jakožto „ženského“ prostoru, kde konstrukce monstróznosti a „jinakosti“ není možná a který funguje na jasně daných pravidlech.

*Spása* tak představuje Sumínovu reflexi dobové kanibalizace ženského těla<sup>87</sup>, totéž téma, které se objevuje ve tvorbě Svobodové, Jesenské a Kunětické.

Stejně jako v ostatní Sumínově tvorbě i zde autorka odhaluje motivy jednání jednotlivých protihráčů, což postavy vykresluje velice ambivalentně a zamezuje nalezení konkrétního viníka, ale upoutává tak pozornost na celý systém. Jediná skutečně nevinná bytost je Marcela, jejími protihráči jsou obyvatelé chudého kraje, jejichž motivací je touha po snesitelné existenci. Ambivalence postav je zdůrazňována střídající se perspektivou vykreslující části příběhu neobjektivním pohledem jeho účastníků.

Sumín se věnuje jak motivům šílenství, tak zrůdnosti, které používá jako symbol „jinakosti“ ženy v cizím symbolickém řádu. Pro Sumínovu poetiku je důležitý protiklad vesnice a města, kde vesnice představuje lpění na starých zvycích a netolerantní přístup k individuálním odchylkám od očekávaného chování.

---

<sup>87</sup> tedy přivlastnění si ženského těla mužským diskurzem, jeho literární absorbce. Feminní slouží v období fin de siècle jako prostředek subverzivní strategie mužů, kteří se s pomocí užívání metafor ženy snaží vyjádřit vlastní pocity vykořenění. Používání ženy jako metafor (múzy) se netýká jen období dekadence, jsou to ale okamžiky krize mužské kultury, které se agresivně obrací proti ženství a nadužívají metafory žen (viz Parente-Čapková 2003)

## Temná vášeň černých myslivců

Růžena Svobodová vychází z dobového diskurzivního pohledu na ženství jako na tělesnost trpící i ničící, její poetika odpovídá požadavkům období fin de siècle však hlavně užitím ornamentu jako způsobu vyjádření „ženské zkušenosti“<sup>88</sup>. Byla pokládána za typickou představitelku dobového „ženského“<sup>89</sup> stylu psaní. Různé formy lásky a vášně se tak jako u Jesenské stávají leitmotivem, na jejichž pozadí vzniká obraz světa, který je však stylizovaný a rozdrobený v ornamentální výjevy. Stejným způsobem pracuje Svobodová i s postavami, používá typizované hrdinky (femme fatale, trpící světice) i hrdiny (temný, nebezpečný, venkovský myslivec, jemný, zženštilý měšťan), aby ukázala, že ani jeden extrém není dobrý a že se navzájem ničí. Vztahy, které Svobodová zobrazuje, jsou nefunkční a štěstí milenců je možné pouze na omezenou dobu.

Svobodová užívá dobové metafory žen a zdánlivě tak přitakává diskurzu, význam užití těchto metafor však nakonec subverzivně otáčí. Na rozdíl od Sumínovy „syrovosti“ používá Svobodová ornament, který smysl zahaluje a nutí čtenář nahlédnout text z jiné perspektivy. Hlavním výrazovým prostředkem se u Svobodové (podobně jako u Jesenské) stává láska představující „stylizaci pravdy“<sup>90</sup> a ironickou strategii. Zatímco Sumín odhaluje konstrukci zrůdnosti, která zpětně ukazuje monstróznost jeho tvůrců (podobně jako například Shelley u *Frankensteina*), Svobodová zasazuje stylizované obrazy žen do života, kde je nechává trpět. Zdánlivě tak přitakává dekadentní nevoli vůči citovosti a lásce, vše ale obrací zpětně proti společnosti.

Soubor povídek či horské romány (jak je nazývá Svobodová), *Černí myslivci*, na první pohled tematizuje vyhrocené vztahy démonických myslivců, ve skutečnosti je však leitmotivem zničená ženská svoboda, nemožnost samostatné autentické existence ženy a nefunkčnost vztahů mezi muži a ženami. Spojovacím článkem povídek je nenaplněná vášeň v různých formách.

Podivné postavy hrdinek zobrazují různé podoby ženství, z nichž některé lze chápat jako „jiné“, důraz na „jinakost“ a abjekci se ale projevuje hlavně ve *Sveřepé Meluzíně*, která celý

---

<sup>88</sup> viz Heczková 2001

<sup>89</sup> Šalda ženský styl definuje jako přirozené tíhnutí k věcem psychologicky ženským a jí blízkým „žena má hleděti, aby se stala i v literatuře co nejženštější“ (Šalda 2000: 53) tedy: „Tvořit jako příroda, tajně, teplem, v tmách...“ (Tíživá samota 1969: 103, převzato z Heczková 2001), Růženu Svobodovou přitom vnímá jako klasickou představitelku takového „ženského psaní“. Svobodová se skutečně věnuje primárně lásce a vztahům jako tématu „typicky ženskému“, její styl je ornamentální a stylizovaný.

<sup>90</sup> k roli ornamentu v tvorbě Růženy Svobodové viz Heczková 2001

soubor uzavírá a lze ji chápat jako dořečení subverzivního podtónu *Černých myslivců*.<sup>91</sup> Líza představuje metaforu ženství v jeho ničivé podobě, tvoří tak završení předchozího sledu typizovaných podob pasivních obrazů žen.

Dynamika příběhů většinou vychází z protikladu mezi svobodou a nevinností „dětského ráje“ a sexualizovaného, tělesného ženství. Většina hrdinek se nachází v tomto přechodovém období, setkání s vlastní tělesností zprostředkované mužským pohledem černých myslivců pro ně končí tragicky. Roli zasvětitelce přejímá černý myslivec představující archetypální heroické mužství v primitivní podobě. Mužské postavy neodpovídající těmto rysům jsou přehnaně slabošské a jako „jiné“ končí špatně také.

Subverzivní vyznění celku zdůrazňuje první a poslední dvě části. Na začátku Svobodová částečně odkrývá „lživost“ svých metafor, když podává životní osudy zakladatele černých myslivců nejdříve formou lidových pověr a posléze okem vševědoucího vypravěče. Zatímco z prvního podání vychází kníže jako démonický muž, který je podezřelý, že zavraždil krásnou manželku revírníka, v druhé části se kníže ukazuje jako vzdělaný, kultivovaný člověk smířený s životem a Bohem. Stejně tak nevysvětlená smrt revírníkovy ženy Andělky, symbolu zničení „andělské“ ženské krásy temným černým myslivcem, z jejíž vraždy byl v jedné variantě kníže obviněn, se znovu vrací ve vylepšené formě, tentokrát umírá rukou manžela i se svým dítětem a tvoří tak odstrašující případ pro Anču, která se snaží ubránit nevěře (...*A denně bude hrávat hudba pod vašimi okny*). Svobodová tím jednak podtrhuje zdánlivou lidovost pověstí a jednak zpochybňuje pravdivost příběhů a tedy i jejich vyznění a odkazuje k jejich stylizovanosti. Ve *Sveřepé Meluzíně* potom odhaluje tuto strategii plně v metafoře ohrožujícího, pudového ženství, jehož zničením končí i společnost, která ho zkonstruovala.

Poslední povídka podtrhuje v návaznosti na *Sveřepou Meluzínu* subverzivnost *Černých myslivců* osudem posledního černého myslivce, jehož milostná rošáda končí smrtí milenky a zrušením úřadu. Ujímá se otcovy továrny, peníze prohýří a na stará kolena se vrací do rodného kraje, aby se potkal se „symbolem zániku a rozkladu světa nerespektujícího temnou ambivalentní „ženskou sílu“<sup>92</sup>, slaboduchým potomkem meluzíny Lízy, recitujícím básničku o utopeném myslivci.

---

<sup>91</sup> Pynsent *Sveřepou Meluzínu* takto nechápe a roli jejího postiženého syna v závěrečné povídce považuje za vliv středověkého zpracování pohádky o Meluzíně, jejíž děti byly monstrózní (Pynsent 1992: 111)

<sup>92</sup> Heczková doktorská práce: 114



Svobodová užívá typické metafory žen, světici, v povídce *Nedotknutelná*, vílu v povídkách *Maryčka tanečnice*, *Dianka* a čarodějníci, zlou vílu ve *Sveřepé Meluzíně*. Vždy jde o využití stereotypní metafory ženy jako „jiného“. Hrdinky končí špatně, protože nejsou schopny zaujmout očekávanou roli ve společnosti, tedy vystoupit ze své osvobozující „jinakosti“, a protože je okolí nevnímá v jejich individualitě.

*Nedotknutelná* představuje v rámci celku *Černých myslivců* protipól všech ostatních hrdinek, které prožívají svou tělesnost a sexualitu. Hlavní hrdinka Hanička svou tělesnost popírá, zahaluje se, nedívá se sama na sebe, odmítá jakýkoliv dotyk, čímž se pro okolí stává „jiným“ více než ostatní hrdinky svou přehnanou erotičností. Touží po absolutní lásce, ale ví ze sledování osudu svých sester, že muž z jejího světa jí není schopen dosáhnout. Tuto hranici překročí městský myslivec Petr, který se vymyká všem charakteristikám černých myslivců, má bílou pleť, něžné, ženské rysy a je citlivý, ve venkovském prostoru tedy ztělesňuje také „jiné“. Hanička pomalu věří, že láska pro ni existuje a že v Petrovi našla adekvátního partnera, když Petr pod vlivem „zkušených“ myslivců zaútočí na její probouzející se tělo. Pro „světici“ to znamená šok, z něhož se nevzpamatuje. Na konci příběhu však věří, že vykonala symbolickou oběť za svazky nových mužů a žen, „které pochopí, že je třeba žít pro to, pro co já umírám.“<sup>93</sup> Perspektivní vztah je tak (jako v ostatních případech) zničen zásahem z vnějšku, obrazem „ideálního“ mužství (praví černí myslivci). Hanička je zničena, protože odmítá svou přirozenost, tedy tělesnost, odmítá pravou podobu ženství.

Protipól Haničky představují aktivní, sexualizované typy tanečnic v *Diance*, *Maryčce tanečnici* a *Žofka* z části *O velké vášni*. *Dianka* je přes dětský věk spojována s tancem a vodou jako dvěma archetypálními oblastmi konotujícími ženskou sexualitu a erotičnost. Její slibně se vyvíjející svobodná osobnost je ušlapána společností, která ji přetvoří v klasickou služebnou. V symbolické rovině jakoby potlačovala svobodu a přirozenou podobu ženství. *Maryčka tanečnice* svou transgresivní nezávislostí, kterou si je schopná v rámci manželského života uchovat, provokuje myslivce Jana do té míry, že ji zastřelí. Tanec<sup>94</sup> znamená pro Maryčku více než potenciální milenecký poměr s kýmkoli a představuje tak vlastní prostor pro tělesnost a erotiku, z něhož jsou muži, ačkoli se ho účastní, vyloučeni. Jan není schopen akceptovat její

---

<sup>93</sup> Svobodová 1995: 138

<sup>94</sup> Tanec tvoří významný motiv v celé tvorbě Svobodové, kde představuje nespoutané ženství projevující se tancem jako iniciační cestě k životu a erotice (Heczková doktorská práce)

pozici vědomého „jiného“, snaží se ji dotlačit zpět na místo, které jí v řádu patří (manželky a milenky) a nakonec ji zabíjí. Jeho samého tento akt však ničí (zničil vlastní obraz ženství, podobně jako ve *Sveřepé Meluzíně*), zešílí a Maryčku vidí tancovat při měsíci na louce.

Žofka představuje probouzející se agresivní sexualitu, která překročí otcův (společenský) zákaz a podlehne černému myslivci. Jako trest žije v manželství s nemilovaným, postiženým mužem a plod její skutečné lásky umírá. Přestože její city myslivec opětuje, je jim opět autorkou dopřána pouze chvíle společného štěstí. I Žofka je spojená s tancem, k tomu v sobě vnímá probouzející se živočišnost, touží někoho ulíbat „nikoli tichým, oddaným políbením, ale smrtelným laskáním lesní panny“<sup>95</sup>, a proto musí být systémem stejně jako Dianka nebo Maryčka usměrněna.

Nejzajímavějším obrazem ženství je však *Sveřepá Meluzína*<sup>96</sup> odkazující k mýtu opakujícímu se v různých variacích a jménech, jehož hlavními protagonisty jsou žena a voda. Narozdíl od lidových vyprávění, v nichž spojitost s vodní říší meluzínu, mořskou pannu aj. deformuje fyzicky, ale nikoliv povahově, předvádí Svobodová „vábení vody k vraždě“.<sup>97</sup> Hlavní hrdinka Líza je od dětství fascinována vodou v jakékoliv formě:

Vodní svět pro ni představuje bohatší a důležitější svět než je svět lidí, až do té míry, že v ní tento živel probouzí touhu ostatní lidské bytosti v něm nechat zmizet. Tak to udělá s neuživou souchotinářkou Marií, a také s pravděpodobným otcem svého dítěte, při jehož porodu v lese umírá.<sup>98</sup>

Voda a příroda pro Lízu představují skutečný svět, v němž lidé/muži/symbolický řád nemají místo. Symbolem upadajícího lidství je i její bratr, který trpí dekadentním despektem vůči lidské existenci a její smysluplnosti, narozdíl od Lízy své potíže utápí v alkoholu a celou rodinu zruinuje. Přesto však bratrovo opovržení světem, není transgresivní jako absence citu a agresivita u jeho sestry. Líza tak představuje „jiné“ opovrhující světem normálního, který jí nemá co nabídnout. Líza se stává prototypem metafory chtónického ženství a současně jediným skutečně osvobozeným ženstvím. Jako taková musí být potrestána, protože však překročila hranici řádu a nachází se skutečně v autentickém vlastním a bytostně ženském prostoru mimo něj, ničí svou

---

<sup>95</sup> Svobodová 1995: 56

<sup>96</sup> Zatímco v české lidové tradici byla Meluzína ubohou matkou, která hledá své děti a kvílí, protože jsou hladové, se Svobodová vrací k původní asociaci Meluzíny s vodním živlem. Kalnická 2002

<sup>97</sup> Kalnická 2002: 49

<sup>98</sup> tamtéž: 49

smrti současně i řád, který ji jako metaforu stvořil. Na příběhu Lízy jakoby byl potvrzen soudobý strach z osvobozujícího se ženství, v případě světa knížete Rudolfa zničení svobodného ženství znamená smrt celého systému.

Je příznakové, že mužským protihráčem Lízy je nejd'ábelštější z černých myslivců, Bruno, který se snaží zranit Pindulinku (*Dětský ráj*), obraz dokonalé ženy, jejíž empatie a citovost vydrží i Brunův útok vůči jejím milovaným. Pindulinka postupně pochopí, že Brunovo chování vychází z vnitřní krize:

Vás to bolelo právě jako mně. Snad víc než mne! Kdopak ubližuje druhému z radosti?“ „Jak to víte?“ zeptal se chvatně a vzrušeně Bruno jako člověk, který nemůže pochopit, kudy mohl cizinec nahlédnout do uzamčené duše.<sup>99</sup>

Bruno tedy symbolizuje krizi mužské identity, která se snaží zničit ženství proto, že se sama cítí ohrožena. V Líze nachází adekvátního protihráče, který ho však nakonec zničí. Jejich dítě je však degenerovaným pasáčkem, který dokola zpívá písničku o smrti černého myslivce a který symbolicky dovršuje konec starého světa a znázorňuje neplodnost metaforických norem, jejímiž představiteli jeho rodiče byli.

V poslední části nazvané *Poslední stopy* Svobodová znovu naznačuje pohádkový, nereálný svět černých myslivců a nedůvěryhodnost celého „románu“. Petr, zženštilý ne-myslivce, jehož vztah s Haničkou by měl šanci na vytvoření něčeho nového v kombinaci dvou „jiných“, po její smrti zahodí svůj život v radovánkách, aby se jako zchudlý, starý a smířený vrátil do místa svého mládí a našel tam jiný svět, který dobu černých myslivců vnímá jako pověsti. Nový svět, který postrádá extrémny na obou stranách, Svobodová zpochybňuje ironickou poznámkou o výjimce, která:

jediná z nich se v novém řádě nevydařila: Šňupala tabák a hrála v karty, všechny revírničky obehála, ale tabák jí zachránil život, neboť vmetla do tváře lupiči, jenž kdysi v noci vystoupil na stupátko jejího kočáru a zbavila se ho rázem. A výhry byly jejím vedlejším příjmem, jako jiným užitek ze slepic.<sup>100</sup>

Spojníci dvou světů, z nichž ani ten pohádkový, ani reálný není ideální, kromě nevydařeného myslivce Petra představuje Lízín potomek, dementní pasáček, který se snaží odčinit prokletí nekonečným opakováním písně o mrtvém myslivci.

---

<sup>99</sup> Svobodová 1995: 163

<sup>100</sup> tamtéž: 242

Téměř všechny hrdinky Svobodové jsou spojeny s tancem a většina z nich i s vodou. K Líze se nabízí paralela v postavě malé Dianky, která spjatá primárně s tancem má velice úzký vztah i k vodě. V jejím případě se však jedná o řeku, křišťálovou tekoucí vodu a tedy obraz vody živé, na rozdíl od Líziny temné vodní hladiny jezera a deště, které stejně jako moře představují nádobu hříchu a vodu mrtvou.<sup>101</sup> Přestože je v obou případech toto erotické spojení transgresivní a končí tragicky, v případě Lízy představující ženskou mytologickou vodní bytost, je nebezpečí větší, protože vodní svět pro ni tvoří vlastní prostor autentické ženskosti, který se vymyká vnějšímu řádu, ačkoli je vlastně stejně jako Dianka ztvárněním jeho metafor. Líza se stává objektem, který svou existencí uvnitř i vně řádu naruší jeho základy do té míry, že se nakonec zhroutí.

Svobodová používá archetypální spojnice pozitivního a negativního obrazu ženství, tedy tanec a vodu. Obě přitom spojuje s jádrem ženské osobnosti, tanec představuje narcistní způsob obratu ke svému tělu a erotice, voda nebezpečnou a pohlcující ženskou stránku. Všechny nechává zničit jejich mužskými protějšky, pouze Líza jako obraz všech aspektů negativního ženství zabíjí svého protihráče a symbolicky tím ruší zaběhnutý řád.

Poetika Svobodové zdánlivě dodržuje všechny normy, metaforické hranice i styl „ženského psaní“, to vše však používá ironicky. Tradiční spojení ženy a přírody, či ženy a něžnosti, které má v jejím podání erotický a tělesný podtext vyžadovaný „ženským psaním“, odkazuje na dobové obavy z emancipujícího se ženství, které Lízin příběh naplňuje. Svobodová tak na pozadí pohádkových příběhů o ničivých vztazích démonických myslivců rozehrává ironickou hru, v níž zpochybňuje jak mužské metafory žen, tak realitu života.

---

<sup>101</sup> viz Kalnická 2002

## Růžena Jesenská Mimo Svět

Poetika Růženy Jesenské se stejně jako u Růženy Svobodové snaží splnit nároky na „ženské psaní“. Jesenská jako dekadentka tematizuje oblíbené motivy vydědění, abnormální sexuality a spojení sexuality a smrti. Její styl je dekadentně exaltovaný, vysoce stylizovaný, ornamentální, leitmotivem se stejně jako u Svobodové stává láska a vášně, která zůstává tragicky nenaplněná. Narozdíl od Svobodové podřizuje Jesenská své hrdinky lásce a vášni zcela jako jejich základní potřebě, bez níž jejich existence není možná (*Samota*). Láska jako opuštění rozumu a rozplynutí celé osobnosti v emoci se stává základním principem existence ve světě Jesenské, zlo je potom vnímáno jako důsledek absence lásky<sup>102</sup>. Zatímco hrdinky Svobodové jako Dianka, Maryčka a Líza se realizují v souznění s přírodou, tancem či vodou (což vyvolává reakci řádu, který je zpětně ničí), pro postavy Jesenské je sice příroda součástí vlastní existence, která s jejich pocity souzní a často jim je pomáhá vyjádřit, nedokáže však substituovat lásku. Tělesnost a sexualita se tak opět stávají leitmotivem a základním předpokladem ženství. Pojetí hrdinek jako čisté nerozumné emocionality opět odpovídá dobovému chápání ženy jako čisté tělesnosti a erotičnosti. Sexuální, tělesná stránka lásky hraje u Jesenské možná nejdůležitější roli, uvědomování si vlastní sexuality vnímá jako jedinečný zážitek a klade důraz i na předmanželský styk, který se stává důležitou složkou ideálu krásy.<sup>103</sup>

„Jinakost“ se u hrdinek Jesenské projevuje jako důsledek individuální (milostné) tragédie a také jako důsledek rozporu mezi snem a realitou, vzhledem k používané ich-formě a naprostému obrácení se do nitra postavy, převážně ve formě transgrese bez zpětné vazby na reakci okolí. Temné obrazy negativního ženství typu Lízy se u Jesenské neobjevují, jsou zastoupeny zoufalými akty nepochopené, zrazené nebo transgresivní lásky, jejichž cílem není zničit, ale přivlastnit si cit, na nějž hrdinky „mají právo“, navždy (*Noc ve starém zámku, Krásná Siranuš*). Nejvýznamnější formou „jinakosti“ je však u Jesenské transgresivní forma vášně, lesbická (*Mimo svět*) a krvesmilná (*Noc ve starém zámku*) usazená do kulis gotického románu.

Subverzivnost vychází u Jesenské hlavně z neschopnosti skutečně žít podle nároků metaforického ideálu, tedy pouze srdcem, ve jménu své vášně po delší dobu nebo v legálním svazku. Selhání vztahů hrdinek je pro ně fatální, protože další úspěšná láska již není možná,

---

<sup>102</sup> viz Pynsent 1995

s jejím odchodem ztrácí smysl života, což je příčinou tragických konců a duševních nemocí. Hrdinky opravdu žijí pouze vlastní emocionalitou a tělesností, rozumová část jejich povahy je zcela upozaděna a tedy doslova odpovídají jedné z metafor, přesto však nejsou schopny dosáhnout smysluplné a důstojné existence a po prožitém okamžiku naplnění umírají nebo se po zbytek života upínají k minulosti.

Ve sbírce povídek *Mimo svět* Jesenská v goticky laděných příbězích tematizuje lásku či její absenci v různých variantách. Gotické vyznění povídek využívající rámcovou kompozici s retrospektivním vyprávěním v ich-formě odehrávající se někdy i v gotické stavbě (*Mimo svět*, *Noc ve starém zámku*) podtrhuje stylizovanost, zdůrazňuje tajemnou atmosféru a naznačuje tragičnost příběhů. Ženský autorský subjekt je výrazný, komentuje a dokresluje popisy vypravěčů a současně dodává i zdání autentičnosti a častým vstupováním rámcového příběhu výrazně retarduje děj. Detailní popisy barev, chutí, melodií a nálad představují výrazný prvek, který se, věrný dekadentní poetice, podílí na popisu psychických stavů hrdinek. Nejvýraznější roli v tomto smyslu má voda, zejména moře, které zrcadlí náladu hrdinek a představuje místo jejich obrody, zániku, ale hlavně vášně. Spojení ženy a vody odkazuje na mytologické nebezpečné mořské ženské bytosti a podtrhuje tak fatálnost hrdinek.

Šílenství se stává výraznějším vedlejším motivem v povídkách *O krásné Siranuš* a *Smrt Ofélie*, extrémní „přechodné“ psychické vypětí jako reakce na emocionální šok se však objevuje téměř ve všech povídkách. Jakoby se tak různé formy duševních poruch stávaly součástí hrdinek, tak, jak to určitý dobový diskurz vnímal. Ich-forma umožňuje sledovat duševní stav hrdinky i po textové stránce, stejně jako to dělá Gilman, čímž se hranice mezi racionálním a iracionálním, normálním a „jiným“ stává nejasnější (*Smrt Ofélie*).

Povídka *Smrt Ofélie* je jedním z případů destruktivního mateřství (druhým je *Noc ve starém domě*). Hrdinka najde smysl své existence v synovi, kterého miluje až patologicky ještě před jeho narozením. Poté, co její vytoužené dítě umírá, hledá známky jeho návratu ve všem a dostává se za hranici šílenství. Při druhém porodu umírá ona i dítě, protože vše-pohlcující láska jako jediný smysl existence je jako v ostatních případech (sebe)zničující.

Hlavní hrdinka, herečka, jejíž nejslavnější rolí byla Ofélie (což je také jediné jméno, které autorka v textu použije) se v exaltované formě deníkového záznamu zpovídá svému

---

<sup>103</sup> tamtéž

nenarozenému/ mrtvému a znovu umírajícímu synovi ze své lásky k němu. Postava Shakespearovy Ofélie se připomíná tragickým koncem osudové lásky, z níž hrdinka zešílí, a vztahem k moři, které ji přitahuje, ohrožuje, ale také nakonec obrozuje, téměř se dá říct, že oplodňuje.

Ofélie představuje jednu z oblíbených tragických postav dekadentního umění, která přitahovala svým tragickým osudem a smrtí utopením. Jesenská v její postavě rozehrává jiné spojení ženy - trpící matky, které spojuje s osudem Shakespearovy hrdinky duševní nemocí, fatálností citu a vztahem k moři. Stylizaci Jesenská kromě exaltovaného jazyka umocňuje prolínáním osudu divadelní role a skutečné ženy, které spojuje utrpení. Jesenské Ofélie paradoxně svou lásku již našla, její vztah s manželem je založený na oboustranné lásce a porozumění, hrdince to však nestačí, její touha se upíná k synovi. Místo nešťastné zhrzené milenky, kterou zničí vztah k muži-milenci, Jesenská používá šťastnou manželku, která se zničí nekontrolovatelnou touhou po muži-dítěti. Místo pasivní oddané dívky, tak vytváří postavu zralé ženy, která touží po tom, co nemá.

Další šílená postava ze sbírky *Mimo svět* již patří mezi aktivní, temné ženské typy. Arménka Siranuš (*O krásné Siranuš*) se není schopná smířit se zradou milence a zabíjí ho. Tato jednoduchá mytologická fabule msty za zradu lásky je uvedena dvojitým rámcovým příběhem, který slouží jako výrazný retardační prvek a oddaluje finální odhalení (pro gotické romány typické), důležitý motiv představuje hudba a prostoupení barvami, vůněmi, které přenášejí atmosféru příběhu vypravěčky do reality autorského subjektu a z pohádkově laděného příběhu dělají typus platný i mimo pohádkovo-mytologický svět. Úcta, s jakou všichni posluchači poslouchají a chápou čin Siranuš, tak podtrhuje důležitost, kterou právo na lásku pro hrdinky Jesenské má.

Siranuš představuje typ krásného, tajemného, erotického ženství, což podtrhuje její silné spojení s mořem. V její povaze se snoubí chlad a žár jako symbolický svár dvou částí její osobnosti, jedné, která bezmezně miluje a druhé, která striktně dodržuje pravidla a nedopustí vztah se ženatým člověkem. Je to zřejmě právě její „společenské“ já, které zavíní finální zkázu kategorickým odmítnutím dvoření milence. Zatímco z její strany se jedná pouze o vyhovění společenské konvenci, milenec Alexandr ho zřejmě vnímá jako zásadní a upne se k jiné dívce. U Jesenské se motiv odmítnutého mimomanželského, ale pravého vztahu jako zpronevěra přírodní, pravé části vlastní osobnosti, opakuje (*Episody na tichém břehu*).

Siranuš je také samostatná, sebevědomá žena, která vykazuje určité dandyovské rysy, pohrdá světem lidí a vyznává určité typické dobové, ale „neženské“ názory podtrhující démonické rysy její postavy:

Narození je cosi velice odporného. Maličké dítě je hnusné. Původ člověka! Je v tom cosi skličujícího, jakoby nízkého. Připadá mi mnohem krásnější jeho konec - smrt.<sup>104</sup>

Siranuš na lež a zradu milence reaguje tím, že ho svede a zabije, a tak si ho přivlastní navždy. Z rozporu mezi „nárokem“ na jeho lásku a vraždou zešílí. Siranuš je tak symbolem temného, přirozeného ženství, mořské víly, která zradu na své čisté lásce musí krutě ztrestat. Společnost, symbolizovaná vypravěčkou příběhu, zůstává mimo, čímž jakoby uznala nevyhnutelnost jejich osudu.

I ostatní hrdinky jakoby na chvíli našly cosi zdánlivě naplňujícího jejich život, vnější objekt však není řešením, proto většina fatálních fixací končí špatně. Naději na změnu osudu má pouze Natálka z povídky *Samota*, která na konci potká možného partnera a samota se z jejího života vzdaluje. Tato naděje je však pouze právem na životní lásku, která nemusí mít jako u ostatních hrdinek dlouhého trvání.

Výjimku tvoří retrospektivně vyprávěná povídka *Mimo svět* s gotickými kulisami přibližující lesbickou lásku, která dojde naplnění. Hlavní hrdinka se na cestě vlakem setká se zvláštní dívkou Terezou a přijme její pozvání k návštěvě zámečku Mimo svět. V této osamocené „gotické“ stavbě s děsivými atributy (služebná vypadající jako kostlivec, mrtvá dívka vystavená v rakvi, noční kvílení a štkání) se strašidelným tajemstvím ukazuje být lesbická láska. Vypravěčka po tomto odhalení utíká, později však Terezu vidí šťastnou s jinou dívkou. Zámek Mimo svět představuje variantu života „jiného“ v izolaci a zakázané a nebezpečné lásce, ale současně klidu a pokoji, které hlavní hrdinka odmítá, odchází do světa plného bouří, „zklamání a starostí“, po jehož „vlnách, po jeho rvavé síle, po jeho volnosti“<sup>105</sup> touží.

Jesenská lesbickou lásku sice staví jako transgresivní do gotických kulis a strašidelné atmosféry a hrdinku od ní nechá v hrůze utéct, přesto je to právě ona, která končí šťastně, protože ona sama již svou podstatou musí být prožita mimo svět, a tedy i mimo jeho svazující pravidla. „Jiné“, které je tak označeno, nachází ve své izolaci partnera a osvobozené od normativů společnosti žije spokojeným životem. Kromě Frankensteinova monstra a jeho touhy po partnerce

---

<sup>104</sup> Jesenská 1926: 8

<sup>105</sup> tamtéž: 133



se zde nabízí aluze k *Janě Eyrové*, jejíž šťastný konec je také podmíněn izolací „mimo svět“.

Postava Terezy Ellingtonové svou vášní pro krásu a umění, celkovou osobností odmítající reálný svět a životem ve vlastním vnitřním prostoru ztělesňuje ženskou variantu dandyho. Její lesbická orientace je tak součástí odmítnutí světa a nabízeného určeného prostoru, který jí nic neříká. Kromě atypického chování pro ženu vykazuje i určité mužské fyziognomické rysy jako je mohutnější postava apod.

Jesenské však nejde primárně o psychologické vylíčení lesbické vášně, ale o literární konvenci, která umožňuje vytvoření autenticky ženského prostoru „mimo svět“, který hrdinka sice odmítá, ale který stále existuje jako místo, kde utrpení spojené s vášní k muži, pomíjí. Tereza Ellingtonová je jediná postava, která nachází novou partnerku, prožívá znovu starou lásku. Ostatní hrdinky se o něco takového ani nepokouší a pokud ano, končí neúspěchem (*Smrt Ofélie*).

Jesenská tak nalezený ženský prostor odmítá ve prospěch skutečného světa, v rámci logiky povídkového souboru však toto odmítnutí nevyznívá zdaleka tak kategoricky. Tereza totiž nejen že nachází znovu svou lásku, je ale i skutečnou paní svého osudu a realizuje se i mimo svou vášeň, překračuje tedy i kategorickou vymezenost ženy v psychologické rovině jako ztělesnění lásky.

Tato povídka podtrhuje subverzivní vyznění celku podobně jako *Sveřepá Meluzína* v Černých myslivcích. Jediná samostatná, úspěšná hrdinka představuje agresivní, aktivní transgresivní podobu ženství, které v tomto případě neničí mužský svět, protože ho zcela ignoruje.

Druhá podoba transgresivního citu a ničícího ženství je matka Juliana v povídce *Noc ve starém zámku*, která je stejně jako *Mimo svět* uvozena rámcovým gotickým vyprávěním. Juliana zabije a zazdí milou svého syna, protože ho miluje více než mateřsky a nedokáže ho přenechat jiné a tedy ho ztratit. I ona si hájí svou osudovou lásku k muži, který je současně i její syn. Matka vystupuje jako negativní aspekt mateřství, jako omezující, znovu-pohlcující, ohrožující princip, který dekadenti často zobrazují<sup>106</sup> a spojuje v sobě citovost s negativním obrazem mateřství.

Název sbírky tak naznačuje stylizovanost a subverzivitu tím, že staví do opozice stejnojmennou povídku a ostatní příběhy odehrávající se „ve světě“, kde žena v rámci jí určeného

---

<sup>106</sup> „Plastika *Quido Kociana Mateřský cit* (1900) je odpuzujícím šklebem naříkajícího chlapce pronásledovaného útočící husou. V reliéfu *Evino mateřství* (po 1900) téhož autora se matka proměnila v neznámého plaza.“  
Urban 2006: 70

metaforického prostoru nemá šanci na seberealizaci a štěstí.

## Božena Viková - Kunětická v náruči Pána

Božena Viková-Kunětická ve své tvorbě spojuje jak Sumínův důraz na reakci okolí na „jiné“ a výrazný společensko-kritický aspekt, tak subverzivní přístup k metaforám žen. Tyto dva aspekty doplňuje feministickou radikální kritikou, která v jejím podání často vidí svobodný ženský prostor v mateřství<sup>107</sup>. Žena jako matka se dokáže vymanit z nerovného vztahu pohlaví a dostává se do vlastního svobodného prostoru, jak ukazuje v románu *Medřická*, nemusí nutně být matkou-manželkou. V románu *Pán* však hlavní hrdinku nezachrání ani mateřství, které je pouze jednou „částí“ její osobnosti patřící manželovi, zůstává tak jako „jiné“ v cizím řádu odhaleném k samým základním principům.

Styl Kunětické působí hystericky a exaltovaně a představuje její odpověď na požadavek „ženského psaní“. Zároveň je však způsobem vyjádření osobnosti hlavní hrdinky. Svobodová, Jesenská i Kunětická se tak snaží každá vlastním způsobem splnit požadavek autentičnosti a citovosti, všechny tři proto, aby se kriticky obrátily proti společenskému řádu a tedy i proti tomuto požadavku.

V románu *Pán* Viková-Kunětická tematizuje nejen fatální dopad dvojí morálky a celkové společenské nerovnosti pohlaví na manželství hlavní hrdinky, ale i ženskou tělesnost, rozpor mezi iluzí a realitou a společenskou konstrukci „jiného“ ve dvou extrémních podobách „mušelinové slečny“<sup>108</sup> na jedné straně a zoufalé, šílené a vyděděné ženy na straně druhé.

Nejzajímavější však je stavba románu, ich-forma je dovedena do absolutní podoby a sleduje duševní vývoj hlavní hrdinky. V okamžicích racionálního hodnocení situace je dějová linie jasná, ve chvílích krize se děj rozpadá a čtenářovi je předložena tříst' obrazů bez jasného ohraničení reality a představ hrdinky. Čtenář tak události skutečně vnímá prizmatem hlavní hrdinky a může sledovat změny v její psychice změnou stylu výpovědi, z extrémní stylizované radosti do šílenství střídajících se obrazů. Styl Kunětické je exaltovaný, stylizovaný, vyšperkovaný květinovými metaforami dokreslujícími atmosféru barvami a vůněmi a doplňuje tak rozpor mezi idylickým obdobím Zdenina mládí a děsivým manželstvím. Zdena si svou objektovanou pozici uvědomuje, reflektuje ji však bohužel se zjištěním, že situaci nemůže změnit.

Idealizované mládí hlavní hrdinky Zdeny probíhá pod vlivem klasické výchovy ve jménu

---

<sup>107</sup> viz Heczková 2006, Pynsent 1996

čekání na Pána - manžela, který bude vládnout jejímu tělu i vnitřnímu světu. Z počátku doslova věří v přirozenost spojení muže a ženy. Prolomení této naprosté oddanosti budoucímu manželovi nastane už v okamžiku, kdy jí otec píše výchovný dopis o záměrech mužů, jejichž jediným cílem je její tělo. Zdena bolestně a s obavami prožívá tuto náhlou změnu přicházející od otce, tedy mužského vzoru a popisující nakonec tragédii jejího budoucího manželství. Budoucímu manželovi se podaří prolomit nedůvěřivost, náznak budoucích problémů (v podobě prostitutky, která v hrdince vzbuzuje nekontrolovatelné pocity nenávisti) se jim podaří překonat. Manželství však nemá naději na úspěch, protože je v přímém rozporu se Zdeninou představou o vztahu k Pánovi. Místo citovosti, která je soustředěna kolem její osoby a splynutí duše i těla, přichází násilné přivlastnění pouze jejího těla. Svatební noc je pro ni traumatizující, stejně jako objev manželova předchozího sexuálního života a dále trvajících afér, které ji obklopují a stávají se nechtěnou součástí jejich manželství. Dítě, které se na chvíli jeví jako možný způsob záchran, situaci neřeší, pro muže je touha po synovi pouze prostředkem zajištění vlastního pokračování. Na závěr románu se šílená Zdena přesvědčí o manželově nevěře a odchází od něj, necítí se však svobodně, ale bez domova. Je oslovena neznámým mužem, který ji považuje za prostitutku, posléze si všimne svého omylu a odchází. Leitmotiv románu, redukce ženy na erotický objekt<sup>109</sup>, se objevuje znovu, aby utvrdila nemožnost změny k lepšímu.

Pohledem hlavní hrdinky tak v jejím pádu sledujeme také ironický portrét typického středostavovského muže a mužství jako takového, který se cítí být pánem nejen jejím, jak si to vždy (byť v jiné podobě) představovala, ale všeho: „Stál na pevném, klidném místě, odkud viděl příští radosti svého života. V takovém bezpečí, v takovém bezvětrí, v takovém klidu, který anarchii mé duše stupňoval v zuřivost.“, včetně jejich dítěte: „Ale mé fyzické utrpení bylo pro něho zárukou, že skutečně proměňuji se v bytosti dvě, jež obě jsou jeho majetkem.“<sup>110</sup> Kunětická tak kritizuje celkovou společnost, která muže vychovává jako všemocné majitele světa i žen a ženy jako pasivní objekty jejich vášně, bez toho, aniž by je připravila na konkrétní, sexuální aspekty manželského soužití. Přestože Zdena byla vychována jako typická pečovatelka a manželka, v manželství trpí, protože pro ni znamenalo vše (podobně jako láska u hrdinek Jesenské), ale za předpokladu stejného odevzdání se ze strany manžela. Nevyrovnanost jejich

---

<sup>108</sup> Heczková 2006: 47

<sup>109</sup> tamtéž

<sup>110</sup> Viková-Kunětická 1922: 209

vztahu a Zdenino postavení jako součást majetku (fyzicky i psychicky), Zdena postupně donutí nenávidět milovaného manžela i sebe a dožene ji k šílenství.

Zdena se postupně s odhalováním reality dostává do pozice „jiného“, které je naprosto abjektované, protože není schopné nasadit adekvátní masku a přistoupit na hru, která je po něm vyžadována. I tady (podobně jako u Sumína) sledujeme konstrukci „jiného“, tentokrát však jeho vlastním pohledem, zevnitř. Zdena končí jako abjekt, bez místa, bez řádu, bez vlastního prostoru, kde by se mohla cítit bezpečně, celý svět je jí cizí, protože odhalila principy, na nichž funguje. Radikalita, s níž Kunětická odhaluje skutečné vztahy a skutečné nastavení soudobé společnosti se místy podobá kritice Anny Pammrové, její hrdinky si ale vytváří vlastní koncept, který je založen na „jinakosti“ jako základním předpokladu pravdivého, svobodného ženství. Kunětická, která spatřuje podobný „ženský prostor“ v mateřství, Zdeně tuto možnost nedává.

Zdenin psychický rozklad je logickým důsledkem protikladu výchovy a života, fatálního rozporu mezi vysněným vztahem s Pánem ze svých dětských představ a reálnými požadavky, které na ni klade vztah s konkrétním mužem. I zde se opakuje protiklad idylického dětství a strastiplného ženství, který prochází dílem Sumína i Svobodové.

Manžel nechápe Zdeninu nesmyslnou žárlivost a její nároky, protože jeho aféry jsou pouze jedním z atributů jeho postavení muže a současně bohatého statkáře. Nemůže a nechce rozumět Zdeniným snům o manželství. I za jeho chování stojí společnost a výchova, která mu ženu dává jako jiný majetek s jedinou povinností materiálního zajištění. Zdena postupně odhaluje, že to není její individuální případ, její osobní tragédie, ale že tak trpí a trpěly i ostatní ženy, že se jedná o normu. Normálnost jejího „šíleného“ postavení ji zbavuje možnosti jakéhokoli úniku.

Metaforicky se *Pán* pohybuje mezi obrazem čisté nevinnosti, kterým začíná a děvky, jímž končí. Tento rozpor však definuje i Zdenin vztah ke Staňkovi, protože, jak Zdeně Staněk později vysvětlí, při jejich prvním setkání se domníval kvůli prostému oblečení, že je prostitutka a chtěl si ji tedy koupit. Zdena sice těší, že musel zaplatit více, než měl původně v úmyslu, jejich manželství se však také podobá formě prostituce<sup>111</sup> a konečně, v závěrečné scéně, kdy Zdena opouští svého nevěrného manžela a měla by být svobodná, je znovu považována dalším mužem za prostitutku. Historie jakoby se měla znovu opakovat, což jenom podtrhuje bezvýchodnost Zdeniny situace.

---

<sup>111</sup> viz Pynsent 1996

I Kunětická se tak pohybuje v rámci dobového důrazu na spojení ženy, tělesnosti a sexuality. V jejím podání se sexualita stává důležitou jako cesta k mateřství, které by mělo pro ženu být naplňující, současně ji ale zavrhuje jako „znesvěcení“ tohoto účelu ve formě oficiálně povolených mužských předmanželských styků s prostitutkami<sup>112</sup>.

Kunětická tak v *Pánovi* tvoří radikálně feministický text obviňující společenské uspořádání a nastavení z konstrukce monster buď v podobě žen, které slouží oddaně svým „pánům“, aniž by prohlédly za hranice vlastního zotročení, nebo prostitutek jako „zbytečných existencí“ (z pohledu konceptu Kunětické) nebo objektu, který jako Zdena pochopí, prohlédne, ale ocitne se bez alternativy a místa k životu.

---

<sup>112</sup> tamtéž

## Silný hlas z lesů - Anna Pammrová

Anna Pammrová představuje jedinečný myšlenkový zjev v českém kontextu literatury zabývající se postavením ženy ve společnosti<sup>113</sup>. Její koncepce ženství a vize budoucnosti je revoluční a je podmíněna rekonstrukcí stávajícího společenského řádu na jiných základech, s odlišným genderovým a společenským rozvržením. Radikalismus vychází z osobních zkušeností nemilovaného introvertního dítěte strádajícího nedostatkem citu a porozumění, pozdějších kontaktů s muži (z nichž jeden byl milující slaboch, druhý krutý tyran), sledováním okolí a samozřejmě studiem.

Z typologického pohledu na strategie užití metafory jako „jiného“ Pammrová celý koncept vědomě otáčí, „negativní“ aspekt tělesnosti tvoří základní předpoklad pravdivé (tedy přírodní, ale hlavně rozumové a tvořivé) ženské existence. Z pohledu Anti nebo Alfy se tak normální člověk jeví jako zruďné „jiné“ a ony samy sebe vnímají jako normální. Osamocení, vyvrženost a abjekce je jenom nutnou součástí jejich pravdivé existence. To, co například Sumín ukazuje na svých hrdinkách - obětech, Pammrová vyjadřuje naprosto explicitně. Pammrové koncept tak předvádí ostatními autorkami pouze naznačené otočení „jinakosti“ proti diskurzu samému doslova.

Pammrová neexperimentuje příliš se stylem, literatura, ať již v poezii nebo próze, slouží autorce pouze jako způsob šíření svého názoru, autorský subjekt je tak do značné míry ztotožnitelný s postavou autorky jak u Anti, tak u Alfy. Konstrukci ženy jako „jiného“, monstrózního převrací a využívá dvakrát, žena sledována diskurzivním pohledem, tedy žena normální, se v jejím pojetí stává konstruktem, „jiným“ a naopak její hrdinky, diskurzivně vnímané jako „jiné“, v její koncepci představují přirozené a tedy normální ženství. Autorka přitom nerozpojuje klasické spojnice žena-tělesnost/erotičnost/mateřství, pouze je doplňuje o „ukradený“ rozum, který je ženě vlastní a s jehož pomocí bude schopná vytvořit vlastní kulturu založenou na jiných (lepších) základech než je stávající kultura mužská. „Jiné“ tak vytváří koncepci alternativního autentického ženského prostoru, v němž se zbaví abjekce. Snaha o hledání autentického ženského místa provází užívání obrazů bláznivé ženy a zrůdy u všech zkoumaných autorek obou jazykových oblastí, Pammrová však zaráží svou explicitností a (na

---

<sup>113</sup> U Anny Pammrové nelze mluvit přímo o feminizmu, protože ho odmítala stejně jako ostatní koncepty, které považovala za polovičaté a nechápající pravou podstatu ženy.

rozdíl od spiritistek) při tom vychází ze stávajícího společenského uspořádání, které se snaží vrátit zpět k původnímu, pravému stavu (z jejího pohledu). Na rozdíl od pohledu industriální společnosti do budoucnosti se Pammrová obrací k dávnému „zlatému věku“, v němž ženy, jak věří, žily své životy tak, jak jim bylo určeno.

Pammrová reaguje na dobové vědecké zkoumání sexuality a těla, které umožnilo jejich reflexi i v literatuře. Přichází ale s konceptem odsexualizované, čisté, tvořivé tělesnosti, v níž dostává erotičnost zcela jiný význam. I ona vnímá tělo jako základ ženství jenom v opačném smyslu než mají na mysli ostatní jako cestu k duchovnu a pravé vnitřní podstatě ženství. Sexualita je z jejího pohledu naopak doménou mužů, kteří ji používají jako prostředek k ovládnutí ženy. Soudobé „vědecké“ výpady (Weininger a další) proti ženám vnímá jako útok proti sobě samým. Chápe, že za těmito útoky stojí krize mužství a hlavní argument, kterým si podle Pammrové protiřečí, je fakt, že žena, kterou tolik kritizují je jejich výtvořem i původcem.

Pammrová se věnuje i dalšímu oblíbenému soudobému tématu, mateřství. Roli matky chápe jako stěžejní pro utvoření osobnosti dítěte spolu s vesmírnou náladou v okamžiku jeho zrození. Životní vědomí matky má zásadní, spolu-utvářející charakter na povahu a budoucnost dítěte. I v jejím konceptu hraje důležitou roli láska, která je předpokladem vzniku jedinečného člověka, přitom je na matce, aby vysledovala příhodný moment zrození (Anti například svou výjimečnost přičítala zrození z lásky).<sup>114</sup>

Pammrová považuje ženy za lepší a schopnější než muže, jejich schopnosti byly pouze utlumeny společností, zejména jejich moudrost byla zničena duševně-pohlavními procedurami. Ženu chápe jako sexuálního otroka muže zcela oddělenou od bytostně svého, tedy rozumu. Budoucnost ve znamení matriarchátu nastane poté, co ženy jakýmsi zázrakem prohlédnou a ujmou se rolí, které jim měly být svěřeny od počátku, včetně vynalezení vlastní abecedy a jazyka, aby byly schopny sdělit zatím nevyslovitelné. V polemice s knihou Otto Weininger *Pohlaví a charakter* vidí ženské tělo a tvořivou erotiku jako základ schopnosti ženy k duchovní činnosti. Na rozdíl od Weininger, pro nějž je ženská tělesnost a sexualita hlavním důvodem neschopnosti duševní činnosti, vnímá Pammrová tělo a (odsexualizovanou) erotiku jako základní předpoklad existence nového pokolení žen. Sexualitu, primárně spojenou s ženami, Pammrová naopak vidí jako typicky mužský rys a prostředek zotročení žen<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> viz Křemenová 2005

<sup>115</sup> k polemice Pammrové s Weiningerem např. *Nezáživné téma* IN: Ženský obzor, 1909, roč. 8



Její koncepce se objevuje v próze (i poezii), *Antievě*, *Alfě*, a *O mateřství a pramateřství*. Dětství popisované v *Antievě* má v mnohém styčné body s životem autorky. Zklamání lidmi vede dívku k samostatnosti, úvahám o zlu a příklonu k přirozenému řádu přírody, což v jejím pojetí znamená kategorické odmítnutí pokroku, vědy a cesty, kterou se lidstvo ubírá. Součástí jsou i úvahy o výchově omezující svobodnou duši dítěte, která se instinktivně snaží zjistit to, co by ji utvářelo k přirozenému dobru, zatímco ho vychovatelé nutí biflovat věci, které jeho dětskou mysl deformují bez schopnosti náležitě zodpovědět případné dotazy. Trvá na nutnosti jít vlastní cestou proti všem, být pravdivá a dobrá, odtud Anti - Eva jako samostatná bytost usilující o proniknutí k pravdě a stavící se proti klasičnosti, stvořenosti pro muže a celkově příslušnosti mezi ženy. „Jinakost“ se stává nutným předpokladem existence výjimečného stvoření, protože je to právě izolace, která mu umožní hledět na svět nezávislými očima cizince, reflektovat jeho chyby a jít jinou cestou. Izolace a nelaskavé zacházení, které Anti v dětství zakusí, jí umožní, podobně jako ošklivost v případě Jany Eyrové, ustoupit ze společenského „ženského“ prostoru a vybudovat si vlastní místo mimo něj. Anti na rozdíl od Sumínových hrdinek svou pozici „jiného“ reflektuje a obrací její negativní aspekty jako základní předpoklady pravé existence. Pammrová tedy vytváří, stejně jako spiritistky, svět, kde si normální a „jiné“ mění místo.

*Alfa* navazuje na Anti-Evu, radikální koncepce tentokrát vyslovuje dospívající hrdinka, která diskuzemi se sdružením pro bádání erotické formuje svůj, tedy autorčin, koncept nového ženství a stává se jeho proklamátorkou. Hlavní diskuzní opozice tvoří manžel kamarádky Ireny reprezentující typickou mužskou pozici a člen sdružení číslo 1. Kamarádčin manžel přitom potvrzuje premisy Alfy ohledně vztahu mužů a žen a zoufalá situace kamarádky ji utvrzuje v jejím poslání, jehož negativem je pozice extravagantní, neoblíbené podivínky, tedy „jiného“. Kolega ze sdružení Alfě naopak dodává podněty a představuje mužskou variantu nové koncepce nastavení společnosti.

Alfa je v přechodovém období femme enfant, oblíbeném erotickém objektu dekadentního malířství<sup>116</sup> a v subverzivní podobě i autorky jako období přechodu z období svobodného dětství do vězení ženství (viz Sumín, Svobodová, Viková-Kunětická). V pojetí Pammrové však tento proces hrdinku naopak pomocí její „jinakosti“ osvobozuje a představuje tak nikoliv strategii úniku jako v anglo-americké tradici, ale způsobu aktivní konstrukce vlastní osobnosti vědomě

---

<sup>116</sup> viz Pynsent 2001

mimo společenský řád.

Alfa se vnímá jako vtělení uniklé ženské duše, jejímž úkolem je navrátit ženám jejich právoplatné postavení, u Anti hraje důležitou roli její nemanželský původ, je tedy dítě lásky, která je podmínkou pro pravou svobodnou existenci člověka. Obě dívky stykem s okolím formují svou ideologii založenou na premise zotročení žen, které vede k potlačení pravého já a úzké vazbě na přírodu představující vzor svobodného chování a alternativu zničující lidské společnosti.

I zde Pammrová vlastním způsobem ztvárňuje oblíbený motiv období *fin de siècle*, tedy nechť k civilizaci. Místo úniku do vypjatého egotismu a umění se Pammrová jako teozofka<sup>117</sup> uchyluje k přírodě. Vše technické, vše vytvořené člověkem, je špatné a představuje další snahu mužů ovládnout a kontrolovat, přitom žádný z lidských vynálezů nedosahuje úrovně přírodní dokonalosti. Stejně jako u ostatních aspektů její vize ideálního společenského řádu šla sama příkladem a žila osamoceně v lesích v symbióze s přírodou a zcela odloučena od lidí a civilizace.

Svou „jinakost“ Alfa i Anti tedy vnímají jako pozitivum a spatřují v ní důkaz vlastní výjimečnosti a pravdivosti svého názoru, Alfa má správnost úniku do „jinakosti“ potvrzenou nešťastným manželstvím kamarádky Ireny. U obou lze sledovat vědomé oddělení se od společnosti, která je vnímá jako „jiné“, právě v této vyděděnosti však obě dívky vidí první krok na cestě za budoucí změnou nastavení společenských norem.

Z pohledu využití zrudnosti jako „jiného“ ukazující postavení ženy v cizím symbolickém řádu Pammrová tento koncept přijímá doslova. Všechny ženy, které se snaží začlenit do řádu jsou z jejího pohledu otrokyně, „jinakost“ je cestou k osvobození, jejímž cílem je společnost, v níž ženy, tedy „jiné“, budou zbaveny izolace, cizosti, němosti a bezmoci.

Dílo Pammrové je zajímavé mimo jiné i tím, že se vyjadřuje otevřeně proti společenskému řádu, na rozdíl od předchozích autorek nepoužívá strategii zdánlivého přijetí diskurzivních normativů, ale od počátku kategoricky odsuzuje vše, co dosavadní lidská společnost vytvořila, pochopitelně včetně metafor ženy a názoru na „ženské psaní“. Doslovným vyjádřením nesouhlasu jakoby v určitém smyslu dovršovala tradici autorek přelomu století.

---

<sup>117</sup> Pammrová udržovala styky a překládala tvůrce konceptu teozofie Theodora Lessinga

## Magorie Věry Chase

Poetika Věry Chase nezapře inspiraci moderními feministicky laděnými romány amerického prostoru (Carter). Román *Vášeň pro broskve* představuje hyperbolizovaný a ironický pohled na společnost, v níž individualita a emoce přestaly existovat ve jménu uspokojování tělesných (promiskuita, drogy) a materiálních potřeb (věci, které reagují na myšlenky, mluvící šaty apod.). Ženy jsou i v těchto nových podmínkách posuzovány na základě tělesné přitažlivosti, kterou autorka nerozvádí do detailu, a ochoty k sexu (monogamie je zakázaná) s jediným cílem, dosáhnout v kastovní společnosti postoupení do privilegované vrstvy Aristokracie. Ženy lze považovat kvůli absenci typických ženských citů jako jsou láska, starostlivost a odmítání role matek za „jiné“. Vnitřní svět románu je v tomto směru otočen, zrůdné „jiné“ v Konvenci naopak představují typické ženské vlastnosti vykazující rysy empatie, soucitu a zájmu o druhé, které jsou odsouvány do světa Dekadence. Zde by se možná stejně jako u Carter dal najít odkaz na feministické snahy po osvobození žen od těchto „feminních“ vlastností, narozdíl od Carter jim Chase neumožňuje aktivní roli ve společnosti, kromě role hlavní hrdinky.

Kromě zjevné inspirace soudobou americkou produkcí však je ale možné *Vášeň pro broskve* na několika rovinách považovat současně za spojnicu s obdobím fin de siècle a tedy za pokus o navázání na snahy autorek tohoto období nalézt ženský prostor a zpochybnit fixované metafory. Kromě zjevného odkazu v názvu „trestanecké kolonie“ Dekadence, spojuje román s tímto obdobím postava hrdinky jako femme fatale i název románu evokující erotično a secesní ornament. Dekadence odkazuje ke stejnojmennému „směru“ svou pozicí mimo oficiální diskurz, kterým její obyvatelé opovrhují, důrazem na abnormální sexualitu, tělesnost i hru, masku a stylizaci a odsouzením společenských (Konvenčních) pravidel.

Postava hlavní hrdinky Jezabel rozhodně odpovídá dekadentnímu pojetí ženství jako nebezpečné, ničící sexuality, příznakové je v tomto směru i její jméno odkazující na biblický obraz negativního, zrádného ženství. Bel spojuje s představou o ženství fin de siècle i její pouť plná „utrpení“ ve jménu lásky, která nakonec končí nenaplněná, a závěrečné mateřství jako vrchol přerodu z metafory femme fatale do metafory trpícího mateřství.

Ovoce všeobecně představuje výrazný prvek secesních ornamentů jazykových i malířských,

protože již samo o sobě působí dekorativně, exotické ovoce oblých tvarů jako broskve nebo meruňky evokuje skrytou sexualitu a v románu představuje motiv, který se v různých podobách vine průběhem celé knihy. Broskve ztělesňují nejdříve nepochopitelně přitažlivé neznámo a posléze opravdovou lásku, tedy Saula a smysluplnou existenci na ostrově, která se uzavírá mateřstvím jako „broskvůňkou“. Motiv broskve, ale i dalšího ovoce jako jahody (alternativní ženské společenství), pomeranče (vězeňský dozorce) apod. vykresluje jakýsi ornament v rámci celé knihy a odkazuje k různým láskám, které spolu-formují přerozující se hrdinčinu osobnost a představují křížovatky/zkoušky na její cestě. Ovoce kromě ornamentů pomáhají i synestézii, která se stává významnou součástí textu (podobně jako u dekadentů) a odlišuje jednotlivá prostředí (stupně), jimiž Bel prochází.

Stylizace, hra, ironie a hyperbola tvoří základní prvek poetiky Chase, nic v románu nelze brát zcela vážně, vše je zároveň aluzí a negací společenské zvyklosti nebo vášně. Román tak lze chápat jako hyperbolizovaný, ironický pohled na společnost jako soubor pravidel (často omezujících a nesmyslných), chaos a poddání se temným vášním a snahu o vytvoření fungujícího společenství, které nebude obsahovat nešvary dvou předchozích variant.

Svět je v románu rozdělený na tři kontinenty, Konvenci, kastovní společnost vyžadující dodržení přísných pravidel založených hlavně na sobeckosti a absenci soucitu, Dekadenci, v níž všechna pravidla mizí a kam jsou posíláni obyvatelé, kteří se prohřešili proti pravidlům Konvence, a Válečný ostrov, kde se v pravidelných intervalech koná válka hlavně pro rozptýlení obyvatelstva. Konvence je svět normálního (spíše normativního, protože vlastně zruďného), dekadence „jiného“ a ostrov snaha o společenství bez této kategorizující opozice.

Hlavní hrdinka, Jezabel, přestože již několikrát byla deportována do Dekadence, představuje typický produkt Konvenční společnosti. Na Válečném ostrově, kam odjíždí jako ostatní dívky z lepší společnosti za pobavením, potkává doktora a pacienta Saula, kteří se jí snaží ukázat zvrácenost Konvenčního světa a přesvědčit ji k dezerci mezi uprchlíky. Přístup těchto dvou mužů mění Belin pohled na svět, najednou se začíná vnímat jejich (našima) očima, vidí se jako „jiné“ a snaží se zbavit povinných konvenčních vlastností.

Kvůli nedostatku žen, který zamezuje heterosexuálním, monogamním svazkům ve společnosti a zvyšuje procento homosexuality v uprchlickém táboře, se na Saulův pokyn Bel vydává do Dekadence pro další ženy. Svůj úkol sice úspěšně dokončí, po návratu však zjistí, že Saul sám žije v homosexuálním vztahu, což poněkud zpochybňuje idealistickou budoucnost uprchlického

tábora jako návratu ke starým hodnotám a ironicky zpochybňuje smysl Beliny cesty, která se tak stává spíše iniciační (přestože jí vědma na hranici Konvence a Dekadence předpoví, že Saulova láska k ní vytrvá a otevírá tím možnost jejich společné budoucnosti). Porod chlapce na konci knihy implikuje mateřství jako náhradu za ztracený vztah se Saulem i jako možný způsob naplnění Belina života.

Deformita, bytosti kombinující zvířecí i lidské rysy, transgender, čarodějnice, homosexuálové i lesby a naprostá sexuální volnost, to je svět v Dekadenci, kde mizí, stejně jako u Carter, normálnost a tedy i „jiné“, které se nemá vůči čemu vymezovat. Zatímco v rámci světa Dekadence dochází ke změně společenského uspořádání, je to Konvence a osoby, které jsou deportovány jen na krátký čas, které Dekadenci nahlíží pohledem normálního. Zatímco Konvence představuje svět bohatství, večírků a neúprosných pravidel a Dekadenci definuje anarchie ve všech směrech umožňující však seberealizaci pro mnohé, kteří byli z Konvence pro přestupky vykázáni, nová společnost, na jejímž založení se Jezabel podílí, se snaží vrátit k ideálnímu, svobodnému uspořádání.

Belinu cestu lze chápat jako iniciační pouť za „podstatou ženství“ představovanou závěrečným mateřstvím a osvobozením se od Konvenčních i Dekadenčních zvyklostí. Na začátku ztělesňuje Bel femme fatale, její erotičnost, samostatnost a agresivní sexualita jsou podtrženy opakujícími se upířími konotacemi (saje krev z ptáka nesmrtelnosti a vlkodlaka) i motivy kastrace a ovládnutí mužů (vítězný souboj s vlkodlakem). Tuto svou temnou podobu obávaného nebezpečného ženského principu Bel ztrácí při konfliktu se Salomonem (Šalamounem), kdy si ostříhá vlasy, symbol své přitažlivosti a moci (odkaz na medúzu), čímž pro Salomona ztratí přitažlivost. V tomto okamžiku již Bel absolvovala řetězec zkoušek a vrací se „domů“ v nové podobě Nové ženy. Bel se tak stává monstrózní postupně pro všechny společnosti a koncepce ženství a ztělesňuje tak „jiné“ ve všech třech společenstvích, což zpochybňuje samotný koncept jakýchkoli generalizujících metafor ve prospěch individuálního osvobození, kterým Bel prochází. „Jinakost“ se tak pro ni stává zakládajícím předpokladem vlastní, svobodné, autentické existence, která v tolerantní společnosti Válečného ostrova má svoje místo.

Ironický kontext zkratky Jezabelina jména Bel konotující opačné pozitivní emoce znázorňuje ambivalentní postavení hlavní hrdinky, která osciluje od zakladatelky nové společnosti k femme fatale, pohlcující a sexualitou definované osobnosti.

Román *Vášeň pro broskve* se v českém prostředí pokouší o navázání na tradici autorek přelomu století v subverzivním hledání vlastního pojetí ženství, které také nachází v mateřství a lásce. Její ironický styl však v závěru zlehčuje i tuto variantu odkazem na „lživé“ jméno hrdinky Jezabel a snahou využít dítě pro znovuzískání milence. Současně české období fin de siècle spojuje s moderním anglo-americkým románem typu Angely Carter. Nabízí se paralela s *Vášní nové Evy*, zejména v popisu dekadence, kde „jiné“ a normální de facto mizí nebo si navzájem mění místa a tak celý koncept relativizují. V tomto smyslu by šel román *Vášeň pro broskve* propojit s originálními koncepty spiritistek a Anny Pammrové. Chase tak v české ženské literatuře otvírá znovu téma, které se v ní v druhé polovině dvacátého století již neobjevuje.

## Závěr

V anglo-americkém i českém prostředí existuje mnoho autorek, které se snaží subverzivně působit v rámci patriarchálního kánonu, aby narušily jeho normativnost vůči literatuře psané ženami a metaforickému zobrazení žen. Autorky, o kterých zde padla zmínka, k tomu používají motivy zrůdnosti a duševní nemoci, na nichž ilustrují odsunutí žen, které neodpovídají požadavkům ženskosti, do pozice „jiného“. Vyloučenost ze společnosti, jež tato pozice apriori vyžaduje, však autorkám umožňuje vymanit se z metaforických norem a jejich hrdinky tak nakonec alespoň v symbolické rovině osvobozuje. Primární nutnost takového činu, tedy přijetí mužského pohledu na ženství tvoří základ jeho subverzivního obrácení proti diskurzu, který je tak vykreslen jako nefunkční.

Díky bohaté tradici gotického románu a rozvinuté tradici feministického myšlení se v anglo-americké literatuře objevuje značné množství těchto motivů. České prostředí se těmto tématům věnuje s větší opatrností a v menší míře, přesto lze sledovat tradici využití těchto narativních strategií i v české literatuře psané ženami. Přes relativně menší popularitu se však zdá tento úhel pohledu pro interpretaci zkoumaných autorek relevantní a přínosný.

Zde uvedená typologie narativních strategií užívajících metafory zrůdy a bláznivé ženy k narušení zavedených norem pro „ženské psaní“ i zobrazení žen, se snaží zmapovat jejich pluralitu v závislosti na dobovém diskurzu a sledovat jejich změny s vývojem tradice literatury psané ženami celkově. Přestože se anglo-americká a česká literatura vyvíjely rozdílně, tato tendence je sledovatelná v obou prostorech a představuje jeden ze způsobů hledání vlastního ženského prostoru a pojetí ženství nezávisle na jeho definici oficiálním diskurzem.

## Použitá literatura

### Primární:

- Brontëová, Charlotte (1994). *Jana Eyrová*. Praha: Český spisovatel
- Carterová, Angela (2004). *Vášeň Nové Evy*. Praha: dybbuk
- Carterová, Angela (2006). *Noci v cirkuse*. Praha: dybbuk
- Carterová, Angela (1997). Paní z domu lásky. In: *Krvavá komnata*. Praha: Argo
- Perkins Gilman, Charlotte (1993). The Yellow Wallpaper. In: *Daughters of Decadence*, edited by Elaine Showalter, London: Virago Press Limited, 1993
- Chase, Věra (1998). *Vášeň pro broskve*. Praha: Knižní klub
- Jesenská, Růžena (1926). *Mimo svět*. Praha: Nakladatelství Pražské akciové tiskárny
- Lessingová, Doris (1974). *Tráva zpívá*. Praha: ROH
- Lessingová, Doris (1970). Pokoj č. 19. In: *Muž a dvě ženy*. Praha: Mladá fronta
- Lessing, Doris (1966). *The Golden Notebook*. Harmondsworth: Penguin Books
- McCullersová, Carson (1985). *Balada o smutné kavárně, Svatebčanka*. Praha: Odeon
- Pammrová, Anna (2003). *Antieva*. Tišnov: Sursum
- Pammrová, Anna (1917). *Alfa : Embryonální pokus o řešení ženské otázky*. Klatovy: Höschl
- Plathová, Sylvia (1996). *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo
- Shelleyová, Mary (1991). *Frankenstein*. Praha: Práce
- Sumín, Jiří (1973). *V aréně života*. Ostrava: Profil
- Sumín, Jiří (1937). *Povídky skoro neuvěřitelné*. Brno: Moravské kolo spisovatelů v Brně
- Sumín, Jiří (1898). *Věští*. Praha: Edv. Grégr
- Sumín, Jiří (1920). *Spása*. Praha: Emil Šola
- Svobodová, Růžena (1995). *Černí myslivci*. Hořovice: Mht
- Viková-Kunětická (1922). *Pán*. Praha: České grafická unie
- Weldonová, Fay (1993). *Život a lásky jedné d'áblice*. Praha: Dita



### **Sekundární:**

- Creed, Barbara (2006). Horror and the Monstrous-Feminine: an Imaginary Abjection. In: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpetriere*. Massachusetts
- Foucault, Michel (1994). *Dějiny šílenství Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1989). *No Man's Land. Volume 2 Sexchanges*. New Haven and London: Yale University Press
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1994). *No Man's Land Volume 3 Letters from the Front*. New Haven and London: Yale University Press
- Heczková, Libuše (doktorská práce). *Zkušenost tří samot*. FF UK
- Heczková, Libuše (2006). Cesta světla? Matriarchát Boženy Vikové-Kunětické. In: *V bludném kruhu Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: SLON
- Heczková, Libuše (2001). Chtónické křivky ornamentu. In: *Česká literatura*, č. 5, roč. 49
- Jacobus, Mary (1986). *Reading Woman, Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press
- Joannou, Maroula (2000). *Contemporary Women's Writing*. Manchester/New York: Manchester University Press
- Kalnická, Zdeňka (2002). *Obrazy vody a ženy*. Ostrava: Ostravská univerzita
- Křemenová, Alma (2005). *Anna Pammrová - životopis*. Tišnov: Sursum
- Moers, Ellen (1978). *Literary Women*. The Women's Press Limited
- Nünning, Ansgar (2005). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Praha: Host
- Macandrew, Elisabeth (1979). *Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press
- Mocná, Dagmar, Peterka, Josef a kol (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka
- Parente-Čapková, Viola (2003). Žena o ženě v muži - a v ženě. Některé strategie využívání metaforizovaného ženství v díle dvou dekadentních autorek. In: *Ponořena do Léthé*. Praha: Karolinum

- Punter, David (1980). *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. USA, Longman
- Pynsent, Robert B. (1996). The Liberation of Woman and Nation: Czech Nationalism and Women Writers of the Fin de Siècle. In: *The Literature of Nationalism*, ed. by Robert B. Pynsent, London
- Pynsent, Robert B. (1995). Lásky slečny Jesenské. In: *Moderní revue 1894-1925 / uspořádali Otto M. Urban a Luboš Merhaut*], Praha: Torst
- Pynsent, Robert B. (2001). Dekadentní sliznice Krafft-Ebig, dekadence a Sezimova Passiflora. In: *Česká literatura na konci tisíciletí : příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Svazek 1), Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR
- Showalter, Elaine (1977). *A literature of Their Own*. Princeton University Press
- Showalter, Elaine (1990). Chapter Nine: Decadence Homosexuality and Feminism In: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York
- Šalda, F.X. (2000). *Boje o zítřek*. Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny
- Urban, Otto M (2006). *V barvách chorobných Idea dekadence a umění v Českých zemích 1880 - 1914*. Praha: Arbor vitae
- Wutsdorff, Irina (2006). Místo Babičky ve vývoji české literatury z pohledu genderu. In: *Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Svazek 3), Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR

### **Internetové zdroje:**

- Adams, Rachel. „A Mixture of Delicious and Freak“: the Queer Fiction of Carson McCullers. <http://links.jstor.org/sici=00029831%2971%3A3%3C551%3A%22MODAF%3E2.0.CO%3B2-S>
- Crowder, Melissa Ann. *Beside My Self: The Abject in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper'*. <http://www.sharp.arts.gla.ac.uk/issue8/Crowder.pdf>
- Palmer, Paulina. *Lesbian Gothic Genre, Transformation, Transgression*. <http://journals.mup.man.ac.uk/cgi-bin/MUP?COMval=article&key=GOTH/V6I1/060118.xml>
- Pi-tai Peng, Emma. *Angela Carter's Postmodern Feminism and Gothic Uncanny*. [www.press.ntu.edu.tw/ejournal/Files/Studies/13/4.pdf](http://www.press.ntu.edu.tw/ejournal/Files/Studies/13/4.pdf)

Scott, Lynda. *Lessing's Early and Transitional Novels: The Beginnings of a Sense of Selfhood.*

[www.otago.ac.nz/DeepSouth/0498/0498lynda.html](http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/0498/0498lynda.html)

Stein, Karen F. *Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic.*

[www.english.upenn.edu/Projects/knarf/Articles/stein.html](http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/Articles/stein.html)

Wisker, Gina. *Viciousness in the Kitchen Sylvia Plath's Gothic.*

<http://journals.mup.man.ac.uk/cgi->

[bin/MUP?COMval=article&key=GOTH/V6I1/060103.xml](http://journals.mup.man.ac.uk/cgi-bin/MUP?COMval=article&key=GOTH/V6I1/060103.xml)