

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Komparatistika

Diplomová práce

BcA. Natálie Jirovcová

Postava matky vražedkyně ve vybraných dílech Toni Morrison

The character of mother-murderer in selected works of Toni Morrison

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Poděkování:

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D., za její trpělivé a odborné vedení i za cenné podněty, díky nimž se tato práce mohla rozvinout do své nynější podoby.

Abstrakt:

Diplomová práce se zabývá vývojem postavy matky vražedkyně v dílech *Sula* (1973), *Milovaná* (*Beloved*, 1987) a *Ráj* (*Paradise*, 1997) od Toni Morrison s přihlédnutím k motivu komunity. Hlavním teoretickým východiskem pro tuto analýzu je feministická literární teorie, především texty zaměřující se na téma násilí a mateřství, jak v obecné rovině, tak v kontextu genderové i rasové identity.

Klíčová slova:

Mateřství, násilí, komunita, afroamerická literatura, 20. století, feministická literární teorie

Abstract:

This master thesis is focused on the development of mother-murderer character in Toni Morrison's works *Sula* (1973), *Beloved* (1987) and *Paradise* (1997) with regard of the motif of community. The primary theoretical perspective of this analysis is a feminist literary theory, particularity texts dedicated to the topic of violence and motherhood, both in general and in context of gender and racial identity.

Key words:

Motherhood, violence, community, afroamerican literature, 20th century, feminist literary theory

Obsah

ÚVOD	6
1. PREFIGURACE: OBRAZY MATEŘSTVÍ.....	8
LITERATURA, FORMA REPREZENTACE	8
MATEŘSTVÍ JAKO ZNAK.....	12
<i>Psát bílým inkoustem</i>	12
<i>Tváře matky</i>	17
2. KONFIGURACE: TEXTY TONI MORRISON.....	24
<i>SULA</i>	26
<i>MILOVANÁ</i>	40
<i>RÁJ</i>	57
3. REFIGURACE: PROMĚNA VÝZNAMU	71
ZÁVĚR	74
SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY	78

Úvod

Tato diplomová práce se zabývá postavou matky vražedkyně ve vybraných dílech Toni Morrison. Zaměříme se proto primárně na postavu Evy v *Sule* (1973), Sethe v *Milované* (*Beloved*, 1987) a Mavis v *Ráji* (*Paradise*, 1997).

Naším východiskem je, že vražda vlastního dítěte zde nenabízí konvenční obraz mateřského selhání, ale v nejzazším případě může být chápána jako vykrystalizovaná podoba mateřské lásky¹. Bereme v potaz motiv komunity, neboť chápeme mateřství jako určitou společenskou hodnotu založenou na jeho idealizovaném obrazu, k němuž jsou matky v rámci sociálních vztahů přirovnávány. Vražda vlastního dítěte pak vyvstává jako zvláštní druh provinění, neboť je vnímána jako akt proti samotné přirozenosti matek, resp. proti jejich domnělému esenciálnímu nutkání zajistit jeho přežití. Není to tak pouhým odchýlením či selháním, ale úplným popřením mateřské role, jako by se z matek-vražedkyň stávaly ne-matky. Morrison nám ovšem ve svých románech nabízí jinou perspektivu – v *Milované* vražda vlastního dítěte neplyne z absence mateřského citu, ale je jeho přímým vyvrcholením, neboť vychází z ochranného pudu umocněného skrze otroctví. Totéž je načtnuto již v *Sule*, kde zabití syna představuje formu jistého osvobození. V *Ráji* se proti tomu setkáváme s usmrčením z nedbalosti – zatímco zde bychom skutečně mohli uvažovat o klasickém ztvárnění mateřského selhání, naše pozornost je skrze naraci přesouvána k samotnému procesu provinění a obvinění jako formy exemplifikace obrazu matky, přehlížející širší souvislosti celé situace. V tvorbě Toni Morrison se tak rámce této problematiky dynamizují a skrze to posouvají, čímž zachycuje nejen nuance podob mateřského násilí, jeho příčin a důsledků, ale zároveň tematizuje samotnou exemplárnost těchto obrazů.

Abychom toto ukázali, podrobíme vybraná díla analýze a následné komparaci, přičemž budou srovnávána především skrze momenty provinění a trestu: zaměříme se na událost smrti dítěte a její okolnosti, stejně jako na její následky, zejména pak proměny ve vztahu dané postavy k jejímu okolí, ale i k sobě samé. Cílem analýzy je nakonec zmapování obrazu mateřského násilí v díle Toni Morrison a jeho následná interpretace jako celku. Přínosem práce by mělo být hlubší porozumění díla Toni Morrison, neboť ačkoliv v příslušných literárněvědných kruzích panuje shoda na tom, že mateřství je jedno z předních témat její prozaické tvorby, a je mu tak

¹ V tomto ohledu navazujeme na některé závěry z předchozí bakalářské práce, věnující se motivu viny v románech *Milovaná* od Toni Morrison a *Sophiina volba* Williama Styrona. Dále viz: Jirovcová, Natálie. „Komparace motivu viny v románech *Sophiina volba* a *Milovaná* a Dnes bych tě zabila“. Bakalářská práce. Praha: Vysoká škola kreativní komunikace, s.r.o. 2021.

věnována příslušná pozornost, motiv mateřského násilí v rámci takto široce pojatého výzkumu poněkud zaniká. Pro ambivalenci obrazu matek vražedkyň, který nám Morrison předkládá, je však vhodné jej zkoumat i samostatně a do hloubky, a to nejen jako literární reprezentaci určité ženské zkušenosti, svého druhu sociálněpolitický komentář, ale jako polemiku nad samotnou povahou reprezentace. Výchozími rámci naší analýzy mateřského násilí a jeho literárního obrazu bude především feministická a literární teorie spolu s černošskou feministickou teorií, které nám nabízí teoretické pozadí této široké problematiky. Abychom zachytili proměnu obrazu matek-vražedkyň, strukturou práce navazujeme na koncept ‚trojí mimesis‘ Paula Ricœura: v úvodu se pokusíme nastínit jistý předobraz mateřství a násilí jako prefiguraci, po které přejdeme k analýze děl jako ke konkrétní konfiguraci a uzavřeme to rekonfigurací obrazu.

V první kapitole se proto pokusíme nejprve vymezit povahu a limity literární reprezentace jako takové a stejně tak se zaměříme na proces, jakým je utvářena ve vztahu k vnějšímu světu – podkladem pro to bude stat’ Petra A. Bílka „Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?“ (2012), stejně jako již zmíněná ‚trojí mimesis‘ Paula Ricœura. Skrze to se pokusíme zodpovědět otázku, proč vůbec klást na literaturu politická hlediska, jež pokládá Pam Morris ve své knize *Literatura a feminismus* (1991). Tím se pokusíme ukotvit samotný vztah mezi literaturou a feminismem. V druhé části kapitoly se přesuneme k tématu ženství a mateřství v kontextu literárně-feministického bádání. Nejprve se zaměříme na koncept *écriture féminine* Hélène Cixous ze „Smíchu Medúzy“ (1975), který přináší představu ‚psaní těla‘ jako média ženské zkušenosti i nástroje emancipace. To porovnáme s textem „Hledáme zahrady svých matek“ (1974) Alice Walker – cílem srovnání je ukázat vztah zobrazování těla k psaní genderu i rasy. Poté přejdeme k analýze samotné symbolizace mateřství, kde blíže prozkoumáme idealizovaný obraz mateřství skrze vize, jež ho utváří – zejména nás bude zajímat koncept mateřské lásky, který je stavěn do opozice právě k mateřskému násilí. Výchozím rámcem tohoto zkoumání bude koncept ‚nezajištěného života‘ Judith Butler, skrze nějž prozkoumáme mateřské násilí optikou „nezajištěnosti“ Druhého jako entity na pomezí podobnosti a jinakosti, jenž může nabývat podobu určitého genderu i rasy.

Tento koncept bude výchozí pro naši analýzu postav matek-vražedkyň v tvorbě Toni Morrison, kterou se bude zabývat druhá kapitola: jak bylo řečeno v úvodu, konkrétně se zaměříme na romány *Sula*, *Milovaná* a *Ráj*. Stěžejní pro nás bude především situace provinění-obvinění matky, a to s přihlédnutím k motivu komunity, stejně jako k významovým rámcům, které se skrze to zviditelňují. Závěrečná kapitola pak bude věnovaná především interpretaci románů na základě východisek z první a druhé kapitoly. Cílem celé práce je nakonec zachytit proměnu obrazu mateřského násilí v tvorbě Toni Morrison.

1. Prefigurace: Obrazy mateřství

Literatura, forma reprezentace

Pam Morris v úvodní kapitole *Literatury a feminismu* (1991) ustanovuje vztah mezi literaturou a feminismem tvrzením, že právě prostřednictvím literatury, jež má moc „tvořit představy“ a tím „utvářet vědomí nás samých a vnější skutečnosti“, jsme schopni uchopovat svět okolo nás. Proti prostému prožívání skutečnosti má totiž literatura navíc schopnost zviditelňovat arbitrárnost společenských hodnot, které se jinak běžně jeví jako přirozené či inherentně dané.²

Jinými slovy, literatura skrze naraci dokáže modelovat a tím zpřístupnit určitou existenční zkušenost a zasadit ji do společenského kontextu. Z pozice tvůrčího aktu zase prozkoumává možnosti a hranice dané zkušenosti, i kulturní rámce, které ji utváří, stejně jako může přitáhnout pozornost k samotnému procesu jejich ztvárnění, což jí umožňuje znejišťovat, rozšiřovat nebo měnit ustálené významy, které věcem přikládáme. Představuje tak reflektivní i experimentální prostor, v němž se udržují i formují kolektivní obrazy vázané k jedinci i společnosti jako takové. Z toho důvodu může obrazotvornost literárního vyprávění vytvářet prostor pro působení mocenských sil – skrývá v sobě jak emancipační potenciál nuance, extenze a transformace, tak nástroje dominance a oprese, ať už ve formě stereotypizace literárních „obrazů“ (např. určité skupiny lidí, typu situací či jednání), či jejich úplné absence. Morris to pak vztahuje ke konkrétním dílům i k celým literárním kánonům:

*Z toho důvodu se feministky zajímají o literaturu jako o vlivnou oblast kultury ztělesněnou významnými institucemi. Chtějí zjistit, jak se literatura jako kulturní projev místo pouhého zachycování povahy života žen můžou podílet na vytváření významů a hodnot, které odsuzují žen k nerovnosti. Jaký pohled na skutečnost nám nabízejí slavná díla v našem jazyce? Čí pohled je v nich prezentován? Kdo hodnotí a vybírá texty, které tvoří literární kánon? [...] Jaký obraz ženství pro nás vytvářejí?*³

V tomto smyslu pak nabývá literatura reprezentativní funkce, tedy ve své schopnosti produkovat mnohost literárních obrazů, stejně jako jejich možných významů. Lze se ovšem ptát, jak spolehlivá může být literární *reprezentace*, pokud je založená především na *imaginaci* – a co přesně reprezentuje?

² Morris, Pam. *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000. s. 18.

³ Tamtéž, s. 19.

Petr A. Bílek ve své stati „Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?“ (2012) píše, že pojem *reprezentace* je poměrně zatížený, neboť „se vyskytuje napříč jednotlivými specifickými disciplínami postihujícími jednotlivé typy kulturní produkce, a to v celé její šíři od ‚vysoké‘ literatury a umění přes popkulturu až po masovou kulturu.“⁴ Podle něj se „reprezentace v diskurzu výroků o literatuře mísí především s pojmy *mimesis* a *reference*; logicky pak interferuje i s pojmy, jež tyto stěžejně související pojmy konotují (význam, znak, obraz, subjekt, realita, intertextovost, fikční světy atd.).“⁵

Zatímco k *referenci* se váže především saussurovská teorie znaku jako syntézy *označujícího* a *označovaného*, která v literární teorii vyzdvihla zakotvenost literatury v jazyce, a tedy její nutnost jako řečového aktu odkazovat ke konceptům z aktuálního světa, k aristotelovskému pojmu *mimesis* se váže vidina literatury jako aktu nápodoby, prostě zrcadlící vnější svět. Bílek podotýká, že ačkoliv se tyto pojmy částečně překrývají (všechny se týkají sémiotického vztahu vnitrotextového světa k tomu vnětextovému), nejsou zaměnitelné. Proti syntéze *reprezentace* a *reference* argumentuje sémantickou víceznačností literárního díla – představa, že jeden znak v díle referuje k jednomu světskému konceptu, je příliš reduktivní, neboť opomíjí schopnost znaku navazovat na sebe vícero významů, umocněnou v jazyce jako takovém. Referenčnost díla taktéž není homogenní, což znamená, že nesměřuje pouze externě ke skutečnému světu, ale funguje především na rovině vnitrotextové jako „textová intenze“ a na rovině intertextuální, neboli „textové extenze“.⁶ Klasická koncepce *mimesis* naopak téměř přehlíží tvůrčí stránku literárního díla: nejedná se o textový „překlad“ skutečnosti – svět přepnutý do textového režimu –, ale o autorskou konstrukci světa textového.

Pojem *reprezentace* v sobě naopak pojí obě složky, mimetickou i kreativní. Literární dílo může účelně přejímat jednotlivosti aktuálního světa, ať už materiálního charakteru, či abstraktní koncepty a jevy. Podstatné ovšem je, že postup při vytváření těchto analogií je selektivní a kombinační, a vybrané reprezentativní prvky prochází procesem dekontextualizace a rekontextualizace. Jejich funkcí pak není zastupovat skutečnost, nýbrž se stávají konstitučními prvky autonomního fikčního světa – Bílek je nazývá „faktem fikce“.⁷ Ve výsledku je tak literatura stejně schopná produkce „obrazů“, jež se mohou promítat do povědomí o aktuálním světě, jako je schopná je z něj přejímat.⁸ V závěru to shrnuje takto:

⁴ Bílek, Petr A. „Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?“. In: *Jazyky reprezentace* 2012. s. 12.

⁵ Tamtéž, s. 12–13.

⁶ Tamtéž, s. 14–15.

⁷ Tamtéž, s. 25.

⁸ Tamtéž, s. 26.

Pojetí reprezentace, které potlačuje mimetickou referenci, tedy nápodobu reality, a otevírá prostor pro konstruování, umožňuje věnovat pozornost nejen tomu, co a jak ze sféry aktuálního světa je zobrazováno, ale i tomu, co je potlačováno, eliminováno, ale hlavně tomu, jak je výsledný obraz konstruován a jak mu má/může být rozuměno. Tím dává větší prostor vnímatelskému subjektu, ale i pluralitě různých čtení a interpretací; diskurzy konstruuji i vymezitelné subjektové pozice, a reprezentují tudíž nejen stavy jevů a věcí, ale i očekávané způsoby rozumění. Tím spolukonstruuji i obecnější – a zároveň i nutně vágnější – druhou rovinu signifikace, utvářející obecně sdílená přesvědčení, konceptuální rámce a hodnotová uspořádání, tedy sféru společenské ideologie.⁹

Podíl literární reprezentace na tvorbě společenského povědomí, stejně jako společensky ukotvená paradigmata propíjející se do literárních obrazů, tento spirálovitý tok obrazů mezi literaturou a vnějším světem, pak představuje věcný argument pro hlubší zkoumání literárních reprezentací a jejich efektu na společenské vnímání.

Proces tohoto vzájemného působení přesně popsal Paul Ricœur ve svém konceptu ‚trojí mimésis‘, zahrnutém v prvním svazku *Času a vyprávění* (1983). Ačkoliv sám využíval danou konceptualizaci primárně k tomu, aby s její pomocí vyložil vztah mezi vyprávěním a lidským uchopováním času, trojí mimésis lze vztáhnout k procesu literární reprezentace jako takové, neboť pokrývá proces narativní materializace, internalizace a aktualizace jinak abstraktních konceptů, jež se ustanovují v ději i mimo něj.

První fázi *prefigurace* lze chápat jisté společné předporozumění, konvenční očekávání zakládající se na přebrazu světa a lidského jednání promítající se do již existující významové a formální struktury, ze které tak vyplývají možnosti konstrukce i dešifrace symbolu: „Z tohoto předporozumění, jež je společné básníkovi i jeho čtenáři, pak vychází konstrukce zápletky a spolu s ní textová a literární mimeze.“¹⁰

Konfigurace jakožto druhá fáze je momentem realizace konkrétního vyprávění. V konfiguraci se skrze „prostředkování“ jednání zajišťuje dynamická kontinuita obrazu, která tím nabývá na významu: „Konfigurující uspořádání mění následnost událostí ve významový celek, který je korelátem shromáždění těchto událostí, a právě ona působí, že je možné příběh sledovat. Díky tomuto reflexivnímu aktu lze celou tuto zápletku přeložit jako ‚myšlenku‘, která je její ‚pointou‘ či ‚tématem‘.“¹¹ Mentální propojení prezentovaných jednání s myšlenkou díla na základě „produktivní obrazotvornosti“ pak nazývá Ricœur *konfiguračním schematismem*,

⁹ Bílek, cit. dílo, 2012, s. 27.

¹⁰ Ricœur, Paul. „Trojí mimésis“. *Čas a vyprávění I, Zápletky a historické vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2000. s. 104.

¹¹ Tamtéž, s. 108.

a propojuje ho s tradicí jako „aktem inovace a sedimentace“ založeným na principu variability, tedy „řízené deformace“ odchylek od „sedimentovaných paradigmat“.¹²

V třetí fázi dochází k *refiguraci*, v níž *mimésis* „vyznačuje průsečník světa textu a světa posluchače a čtenáře.“¹³ Čtenář v aktu čtení rekonstruuje možný význam díla na hraně předznamenávaného symbolického systému a konkrétní artikulace díla – v *mimesis III* se tak završuje konfigurační schematičnost a tradičnost díla, a to na základě aktu čtení jako procesu analýzy a *aktualizace*. Právě v *aktualizaci* významového systému spočívá spirálovitost trojí *mimésis* – Ricœur mluví „o spirále bez konce, v níž prostředkování sice několikrát prochází jedním bodem, ale v odlišném postoji.“¹⁴ Nejedná se tedy o redundativní prostředkování téhož pomocí symbolického systému (tedy domnělý „bludný kruh *mimésis*“¹⁵), ale o procesuální *aktualizaci* symbolického systému čtenářem skrze dílo. Zatímco aktualizace symbolického značení směřuje spíš k „horizontu textu“, v aktualizaci vnímání se horizonty textu i světa pomyslně protínají: „Náraz možného, jenž není o nic slabší, než náraz reality, zesiluje uvnitř děl jejich vnitřní napětí mezi přijatými paradigmaty a vytvářením posunů těchto jednotlivých děl, které se od těchto paradigmat odchylují.“¹⁶ Tento posun ve vnímání světa skrze dílo je zakotven v referenčnosti, ovšem nikoli v té deskriptivní (tedy „vypovídající skutečnost“), ale v té metaforické (vypovídající „jako o“):

*Metaforická reference, připomínám, záleží na tom, že zastření deskriptivní reference – zastření, které na první pohled obrací řeč k ní samé – se ukazuje, díváme-li se pozorněji, jako negativní podmínka toho, aby mohla být uvolněna mnohem radikálnější schopnost textu odkazovat k oněm aspektům našeho bytí na světě, které nelze vyslovit přímým způsobem.*¹⁷

Ricœur ve své koncepci trojí *mimésis* přesně postihl podstatu interakce mezi literární reprezentací a lidským chápáním světa jako procesu kontinuální aktualizace na základě symbolické sedimentace a inovace s odkazem k jeho předobrazu v aktuálním světě. Na trojím *mimésis* lze nakonec dobře vidět, proč se feminismus vedle jiného zaměřuje na literaturu – je to právě kvůli její schopnosti utvářet a přejímat představy promítající se do našeho rozumění světu. Literární reprezentace se tak stává vlivným nástrojem, jenž pomáhá ukotvovat společenské struktury, stejně jako je narušovat.

¹² Ricœur, cit. dílo, 2000, s. 112.

¹³ Tamtéž, s. 113.

¹⁴ Tamtéž, s. 114.

¹⁵ Tamtéž, s. 114.

¹⁶ Tamtéž, s. 124.

¹⁷ Tamtéž, s. 125.

Mateřství jako znak

Psát bílým inkoustem

Literatura a feminismus jsou tedy inherentně provázány skrze akt zobrazování. Ženská témata se v literatuře vyskytují již od samého počátku, přestože větší pozornosti ze stran literární teorie se jim dostává s přelomem 18. století, kdy zájem o zkoumání obrazů ženství v literatuře sílí s rozvojem feministického smýšlení jako takového. Eva Kalivodová ve stati „Cesta k matkám v sestřích (a sestřích v matkách) v rané ženské tvorbě“ (2006) píše, že v osvěcenské Anglii vyzdvižení mateřství jako ‚kulturního a literárního tématu‘ koreluje „se zrodem a veřejným ohlasem jedné z prvních feministických koncepcí, jejíž nejznámější představitelkou je Mary Wollstonecraft (1759–1797)“.¹⁸

S rozvojem feministické teorie se tak mnohé literární teoretičky vracejí po proudu literární historie, aby nejen rozkrývaly sedimentované obrazy vázané ke konceptu ženství nejen ze stran mužských spisovatelů, ale i ženských spisovatelek, a rovněž aby odhalily jakousi imanentní povahu ženské tvorby ve snaze ustanovit instituci ‚ženského psaní‘ (*écriture féminine*) se svou vlastní literární historií. Stejně důležitou snahou pak bylo vytvořit model takové feministické literární kritiky, jež by byla schopná uchopit konkrétní problematiky pojící se s ženským psaním a jež by byla rovnocenná s kritickými směry dominovanými mužskou perspektivou.

Průkopnicí feministicko-literárního přístupu se stává Elaine Showalter, která ve svém „Pokusu o feministickou poetiku“ (1978) přichází s první periodizací ženské literární tradice, v níž ji rozděluje na období *femininní*, *feministické* a *ženské* jako období asimilace, protestu a nabyté autonomie. Ačkoli tato konceptualizace vychází zejména z anglofonního prostředí a počíná druhou polovinou 19. století, Showalter přiznává ženskému psaní jistou latentnost, kterou lze sledovat takzvaně „po niti“ mnohem dál, ne-li k samotným literárním počátkům, a která se potažmo promítá i do literatury psané muži.¹⁹

Vedle ženské tradice se paralelně věnuje i konceptu feministické literární kritiky, přičemž vznáší základní požadavky na její podobu a funkci – na základě pozice ženy v literárním procesu potom rozlišuje *feministické čtení* jako feministicky uvědomělý čtenářský přístup

¹⁸ Kalivodová, Eva. „Cesta k matkám v sestřích (a sestřích v matkách) v rané ženské tvorbě“. In: *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. s. 82–83.

¹⁹ Například Pam Morris ve zmíněné *Literatuře a feminismu* uvádí jako příklad takové ženské tvorby lidovou slovesnost a lidové písně.

k jednotlivým dílům či celým kánonům, a *gynokritiku*, zaměřující se samostatně na ženskou tvůrčí poetiku. Feministická literární kritika se tak zaobírá nejen „obrazy a stereotypy žen v literatuře, opomíjením žen-kritiček a jejich nepochopení, trhlinami v mužské konstrukci literární historie“ nebo „zneužíváním a manipulací ženského publika, zvláště v populární kultuře a filmu; a analýzou ženy-jako-znaku v sémiotických systémech“.²⁰ V gynokritickém režimu se rovněž věnuje fenoménu ženy-spisovatelky: „na ženu jako tvůrkyni textových významů, na historii, témata, žánry a struktury literatury psané ženami.“²¹ Co ale definuje ženské psaní, dá-li se vůbec nějak vymezit?

Pojem *écriture féminine* pochází původně ze stati „Smích Medúzy“ (1975) francouzské teoretičky Hélène Cixous. Cixous v něm klade rovnítko mezi ženským psaním a tělesností, a říká, že ženy „byly od psaní odvedeny stejně násilně jako od svého těla“ („*Piš sebe samu: tvé tělo musí promluvit*“.²²) a jsou tak falickou kulturou udržovány „ve tmě“.²³ Pomyslnou syntézu textu a těla jakožto „textu s ženským pohlavím“²⁴ pak provází množstvím analogických tělesných obrazů: ženské psaní připodobňuje k masturbaci a erotické touze, ale rovněž používá metafory zpěvu či dechu. Napříč textem rovněž vyvstává obraz těhotenství a mateřství jako tvůrčího principu: „[...] žena nikdy nemá daleko k matce (tím však nemíním: k vlastní funkční roli; mám na mysli »matku« jako ne-jméno a jako zdroj blaha). Stále v ní přežívá alespoň kapka toho dobrého mateřského mléka. Píše bílým inkoustem.“²⁵ Jestliže přistoupíme na předpoklad, že „existují způsoby psaní, jež jsou příznakové“²⁶, pak je to tedy tělesno jako materialita a materializace, vnímavost a tvořivost, kterým jako by se vyznačovalo ženské psaní: vtiskávání sebe sama do textu, stejně jako své vytváření sebe skrze text. Tělo tak představuje literární prostředek, kterým je možné vztahovat se ke světu – individuální zkušenost se skrze něj stává kolektivní: pomocí těla-slova se smazává hranice mezi Já, Druhý a Jiný – v textu se samy sobě stáváme „matkami i dětmi, dcerami i sestrami.“²⁷

O rok dříve Alice Walker ve své esejí „Hledáme zahrady svých matek“ (1974) pojmenovává podobnou touhu po nalezení kořenů a literárních vzorů afroamerické ženské literární tradice. V úvodu přejímá od básníka Jeana Toomera obraz skupiny afroamerických žen, na něž narazil

²⁰ Showalter, Elaine. „Pokus o feministickou poetiku“. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1998. s. 216.

²¹ Tamtéž, s. 216.

²² Cixous, Hélène. „Smích Medúzy“. In: *Aspekt*. 1995, č. 2–3, s. 14.

²³ Tamtéž, s. 12.

²⁴ Tamtéž, s. 13.

²⁵ Tamtéž, s. 14.

²⁶ Tamtéž, s. 13.

²⁷ Tamtéž, s. 14.

při své cestě americkým Jihem ve 20. letech 20. století a u nichž se podle něj vnější útlak manifestoval ve zvýšené vnitřní spiritualitě:

*Ve svých tělech, která byla pro muže, kteří je zneužívali, pouhými bezduchými abstrakcemi, byly více než pouhé ‚sexuální objekty‘, více než pouhé ženy: staly se totiž ‚světicemi‘. Namísto aby byly vnímány celistvě, se jejich těla staly svatyněmi. A to, co se považovalo za jejich mysl, se stalo chrámy hodnými uctívání. [...] Kdo byly tyto světice? Tyto bláznivé, potřeštěné, ubohé ženy?*²⁸

Walker tento obraz přejímá jako analogii pro tvůrčí represi afroamerických spisovatelek – zakořeněnou imaginativnost spirituality pokládá za potlačenou kreativitu, jež se pouze obrátila dovnitř, a kvůli tomu se s nimi ztotožňuje jako s pomyslnými „matkami a babičkami“ afroamerické ženské literární tradice, jež stále „čekají v temnotě“ na odhalení:

*Donutily svou mysl, aby opustila jejich těla, a jejich bojovný duch se snažil povstat jako křehká vichřice z tvrdé rudé hlíny. [...] Čekaly na den, kdy se ta neznámá věc, kterou nosily v sobě, stane známou; ale ve své temnotě nějak tušily, že v době, kdy budou odhaleny, už budou dávno po smrti. [...] To proto, že naše matky a babičky nebyly světice, nýbrž umělkyně, jež byly svou nuceně potlačovanou tvořivostí dohnány k otupělému a krvácejícímu šílenství. Byly to tvůrkyně žijící život duševní pustoty. A jejich spiritualita, jež je základem umění, byla tak bohatá, že je nechtěnost a nevyužitelnost jejich talentu dohnala k šílenství.*²⁹

Je to právě rozdrobení i podrobení těla, co podnítilo ponor dovnitř (imaginativnost) i únik ven (spiritualismus) – tam, kde dříve bylo tělo, je nyní prázdné. Afroamerickou literární tradici tak Walker staví na kolonizaci těla, z níž vzešla silná kultura imaginace. Zajímavá jsou přitom místa, v nichž obraznost textů Walkerové a Cixous splývá (třeba v metaforách těl a temnoty nebo v obrazech literárního mateřství) stejně jako tam, kde se vymyká: například spojením imaginativnosti se spiritualismem, oproti Cixous, pro níž je imaginace především výrazem touhy. Od toho se odvíjí i konkrétní obrazy těla: zatímco Walker ho propojuje s přírodními obrazy, jako „hlína“, „stromy“, „zahradu“, „vichřice“, Cixous využívá především sexuální metafory – masturbaci, erotiku, plození. Zajímavý je rovněž motiv násilí, jenž u Cixous zastává především vnější, latentní pozici jako již finalizovaný proces – jeho důsledkem je právě ztráta těla, kterou je skrze text třeba zvrátit. U Walker oproti tomu neustále hrozí svou amplifikací ve

²⁸ Walker, Alice. „Hledáme zahrady svých matek“. In: Černošská feministická literární kritika: výběr z teoretických statí afroamerických kritiček. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014. s. 49.

²⁹ Tamtéž, s. 50–51.

formě internalizace (viz motivy krvácení, šílenství a sebevraždy) – ztráta těla jako by tak nikdy neztrácela na své aktuálnosti. Jestli tedy Cixous říká, že ženy píšou bílým inkoustem, inkoust afroamerických spisovatelek by byl rudý. Audre Lorde v eseji „Eye to Eye: Black Women, Hatred and Anger“ (1983) píše: „We are African women and we know, in our blood's telling, the tenderness with which our foremothers held each other.“³⁰

Oba texty definovaly další směřování feministické kritiky: zatímco Walker zakládá koncept *womanismu* jako intersekcionalní alternativy feminismu, Cixous a její *écriture féminine* následuje především francouzská větev literárního feminismu. Konceptci „literárního mateřství“ se věnuje i Elaine Showalter ve své druhé studii „Feministická kritika v divočině“ (1981), v níž rozebírá všechny dosavadní feministické přístupy k povaze a podstatě ženského psaní – biologický, lingvistický, psychoanalytický a kulturní. K biologickému přístupu se přitom staví poměrně kriticky, neboť takto ukotvená literární *jinakost* pouze zavdává důvody k potencionální podřadnosti ženské literární tradice a tím se stává stejně omezující pro její suverenitu. Rovněž vidí problém v tom, že představa ženské tvorby jako literárního lůna pouze odráží falickou kulturu pera – nevytváří tak vlastní autonomní *modus*, pouze jej přejímá, a stvrzuje tím svou sekundární pozici. Přesto jinak souhlasí, že tělo v ženském psaní nabývá výrazné znakovosti: „Představy o těle jsou zásadní pro pochopení toho, jak ženy chápou a pociťují svou situaci ve společnosti; nemůže ale existovat žádný tělesný výraz, který není také zprostředkován lingvistickými, sociálními a literárními strukturami.“³¹ Nachází proto východisko v kulturní analýze ženského psaní, jež pojímá biologické, lingvistické i psychoanalytické hledisko, nicméně zasazuje je do specifického sociálního a kulturního rámce. Oproti ostatním přístupům pak nemá být kulturní perspektiva postavená na principu unifikace, esencionalizace ženského psaní, ale měla by být schopná postihnout množství proměnlivých obrazů, zkušeností a hlasů, které kolektivně utváří kulturní obraz ženství:

Teorie kultury v sobě zahrnuje i myšlenky o ženském těle, jazyce i psýše, ale interpretuje je ve vztahu k sociálním kontextům, ve kterých se objevují. Způsoby, jakými ženy pojmají svá těla a své sexuální a reprodukční funkce, jsou spleť propojeny s jejich kulturními prostředími. Ženská psýcha se dá zkoumat jako produkt či konstrukce kulturních sil. Jazyk se také navrácí na scénu, když se budeme zabývat sociálními rozměry a určeními jeho používání, utváření lingvistického chování kulturními ideály. Teorie kultury uznává, že existují důležité rozdíly mezi

³⁰ Lorde, Audre. *Sister Outsider*. London: Penguin Classics, 2019. s. 148.

Přejímáme úryvek z anglického originálu, přestože existuje český překlad od Markéty Musilové (nakl. Transit, 2021) – činíme tak proto, že v konkrétní pasáži se v překladu vytrácí motiv vyprávění a krve, kvůli kterému byla citace původně vybraná. Pro zachování jednoty budeme dále vycházet ze stejného zdroje.

³¹ Showalter, Elaine. „Feministická kritika v divočině“. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. s. 146.

*ženami jako spisovatelkami: třída, etnický původ, národnost a historie jsou stejně významnými literárními determinantami jako gender. Ženská kultura ale vytváří kolektivní zkušenost v rámci kulturního celku – zkušenost, která vzájemně propojuje spisovatelky napříč časem a prostorem.*³²

Jak píše Showalter, tělo podmaňují různé formy útlatu i podle příslušnosti k dalším sociálním kategoriím, nejen k genderu – zkušenost odcizení a touha po (vy)nalézání těla se pak do literatury propisuje v různých podobách a kontextech. Jelikož ženství není homogenní, obrazy *jinakosti* se ve feministickém diskurzu vedle zdroje emancipace proměňují také v nástroje útlatu, neboť ignorováním těchto kontextů dochází k znovuvymazávání určitých těl – i ty pak propadají sítem pozornosti.

Tělo tedy zastává významnou pozici v psaní genderu i rasy. Stává se médiem zkušenosti, stejně jako kulturní *reprodukcí* ženského i etnického těla – psát tělo tak znamená nejen zachytit situaci odcizení, ale je aktem jeho symbolické akvizice. Libuše Heczková to ve stati „Hledání hlasu a těla“ (2002) shrnuje následovně:

*Hledat ‚vlastní‘ tělo či hledat zážitek těla v psaní žen znamená předně vyprostit tělo z přetrvávajících představ o tom, co je „přirozené“ pro jedno nebo druhé pohlaví. Znamená to také uvědomit si tělesné rozdíly jako něco, co tu je, co bylo a bude, co není biologicky dáno, ale je historicky a kulturně vnímané, konceptualizované a používané. Diference „tělesná a rodová“ (genderová) určuje „rozdílná místa pro muže a ženy v kultuře, která s sebou přinášejí rozdílné předpoklady pro psaní“.*³³

Psát literární tělo je tedy motivováno touhou nalézt sebe, stejně jako potřebou znovu se vynalézt – vydefinovat prostor nezávisle na vymezené pozadí; nakreslit obrys, jenž obývá autonomní „Já“, a znovu a zas jej ohledávat. Proto se psaní těla stává zásadním literárním nástrojem menšin proti symbolickému útlatu: v duchu slov Toni Morrison, jako by skrze psaní těla definice konečně byla v rukou definovaných.³⁴

³² Showalter, cit. dílo, 2007, s. 155–156.

³³ Heczková, Libuše. „Hledání hlasu a těla“. In: *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013. s. 193.

³⁴ Narážíme tím konkrétně na postavu otrokáře Učitele z románu *Milovaná*, který zbije otroka Sixa, aby tak dal najevo, že „definice patří definovatelům – ne těm, kteří jsou definováni“ (s. 193).

Tváře matky

Nezbývá než se ptát po samotných představách mateřství mezi kulturou a společností: jaké obrazy vyvstávají pod slovy ‚být matka‘, co je zobrazováno a co z obrazu mizí, potažmo jaký to má vliv na společenské struktury. Stěžejní pro nás přitom je koncept ‚nezajištěného života‘ Judith Butler³⁵, tak jak jej uchopují v knihách *Precarious Life: The Powers of Mourning and Justice* (2004) a *Rámce války: Za které životy netruchlíme* (*Frames of War: When Is Life Grievable?*, 2009). S jejich pomocí se pokusíme demonstrovat, jak se do situace mateřství promítají společensky předávané narativy, jimiž je rámováno.

Judith Butler s konceptem ‚nezajištěného života‘ navazují na teorii ‚tváře‘ Emmanuela Levinase. Stručně řečeno, podle Levinase je morální zodpovědnost jedince založena na vidině transcendentální tváře Druhého (*Other*), která zároveň odhaluje svou vlastní zranitelnost a zároveň mu přikazuje „Nezabiješ“. Tento příkaz je přitom neverbální, tkvící především v samotném vědomí zranitelnosti či nezajištěnosti (*precarity*) jeho existence: „To respond to the face, to understand its meaning, means to be awake to what is precarious in another life or, rather, the precariousness of life itself.“³⁶ Tvář oslovuje jedince proti jeho vůli a nutí ho zpochybnit právo na vlastní přežití ve prospěch života Druhého – její požadavek pak v sobě obsahuje jak možnost násilí, tak i jeho zákaz.

Butler to dále rozvíjí tím, že zkoumá vliv politických rámců na formování tváře: všimá si, že existují rozdíly mezi vidinou Druhého a jeho reprezentací, které v důsledku vznášejí odlišné etické požadavky. Vnáší tak do toho otázku *identifikace* a *dehumanizace*. U Levinase je totiž tvář nereprezentující a nikdy nenabývá určité, lidské podoby – nabízí se tedy ne jako konkrétní tvář, ale jako její transcendentální *možnost*. Unikavá podstata tváře pak umožňuje identifikaci s Druhým, což jedince staví před morální výzvu nenásilí (*non-violence*): „For representation to convey the human, then, representation must not only fail, but it must *show* its failure. [...] The face is not „effaced“ in this failure of representation, but it is constituted in that very possibility.“³⁷

Proti tomu staví reprezentaci tváře, sdílenou např. médii, která sice vyjevuje konkrétní lidskou tvář, její význam je ovšem rámován (*framed*) normativními schématy plynoucími z politických rámců. Ve výsledku nakonec Druhý paradoxně ztrácí svou lidskou tvář (*effacement*), což Butler popisují jako dehumanizující efekt normativních schémat tváře: „This derealization takes place neither inside nor outside the image, but through the framing by which

³⁵ Judith Butler jsou nebinární a upřednostňují zájmena (they/them).

³⁶ Butler, Judith. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London: Verso, 2020. s. 134.

³⁷ Tamtéž, s. 144.

the image is contained.“³⁸ Konkrétní reprezentace tváře pak nevybízí k identifikaci a morálnímu nároku, nýbrž slouží jako potvrzení samotných rámců, jež ji tvoří. Zajímavé je potom dvojí užití slova ‚zachycení‘ (*capture*), a to ve významu jak ztráty osobní svobody vůči morálnímu nároku tváře, tak ve významu normativního zobrazení jako ohrazení obrazu. V obou případech je to samotné forma určitého násilí, vzbuzující vnitřní či vnější konflikt.

Až doposud jsme tedy přistupovali k reprezentaci coby převážně pozitivnímu procesu, jenž dokáže skrze diverzifikaci iluminovat různé obrazy lidství, což je stěžejní především pro ty, kteří jinak nedostávají prostor ve veřejném diskurzu – reprezentace je tak kulturně utvářenou scénou pozornosti.³⁹ Došli jsme i k tomu, že tato pozornost nemusí být vždy nutně pozitivní, nebo mít pozitivní efekt – tendenční vyobrazení různých skupin lidí mají moc formovat, stejně jako utvrzovat naše kolektivní smýšlení o nich, a tím ospravedlňují jejich etablované společenské pozice. Rozlišovali jsme proto mezi emancipačním a opresivním potenciálem reprezentace. Její chápání jako normativního procesu ovšem ukazuje, že každá reprezentace z podstaty naplňuje obojí – je odlidštěným obrazem Druhého, naplněním svého rámce, vytvářející tak předporozumění, z něhož potažmo plynou společenská očekávání.

Pokud se zaměříme na mateřství a jeho reprezentaci, u něj jako by docházelo k podobnému procesu. Společnost, v níž kulminují normativní obrazy mateřství, podle nich konstruuje jeho hodnotu a na jejich základě následně vyhodnocuje status mateřství jednotlivých žen. Mateřství podle toho není záležitostí odvíjející se pouze od matčina stavu, ale ukotvuje se též výměnou s vnějším světem jako společenský status, jako ono diskurzivní *stávání se*, o němž mluví Simone de Beauvoir a později Judith Butler. Jinými slovy, aby byla žena vnímána jako matka, nezávisí to pouze na jejím biologickém vztahu k dítěti, ale na míře jejího naplnění normativní vize ‚matky‘.

Asi nejrozšířenější představou, která pevně spojuje ženu s mateřstvím, je přitom koncept mateřské lásky. Mateřská láska v této perspektivě není pocit, je to přírodní síla, instinkt, návrat k původní přirozenosti. Její domnělá přirozenost zavdává tomu, že se stává dokola reprodukováným, společensky normalizovaným očekáváním, a ostatně je i jádrem argumentu o biologické determinaci žen – jak fyzicky, tak mentálně by ženy měly být uzpůsobeny tomu, být nejen matkami, ale *milujícími* matkami. V knize *Láska navíc: Historie mateřské lásky v 17.–20. století* (1980) se Elizabeth Badinter proti tomu vymezuje a píše, že mateřská láska je poměrně novodobým konceptem, jenž prošel značným historickým vývojem, což ukazuje na

³⁸ Butler, cit. dílo, 2020, s. 148.

³⁹ Srov. Lucy Alford a její pojem ‚scene of poetic attention‘, viz „Units of Intensive Care: Poetic Attention and the Precarious body“. In: *Scenes of Attention: Essays on Mind, Time and the Senses*. New York: Columbia University Press, 2023. s. 291–316.

historicky převládající lhostejnosti matek vůči dětem, která se láme až na konci 18. století. Teprve tehdy započíná změna „mateřských postojů“, která postupně přechází až do „ideálu mateřské lásky“ v 19. století.⁴⁰ Badinter píše:

Mateřská láska byla tak dlouho tradována jako instinkt, až jsme byli ochotni uvěřit, že podobné chování je v povaze ženy zakořeněné, bez ohledu na dobu a prostředí, které ji obklopují. V našich představách každá žena-matka v sobě nachází všechny odpovědi na svůj nový úděl. jako kdyby předem vytvořená, automatická a nezbytná vlastnost čekala na příležitost k uplatnění. Jelikož plození je považováno za přirozené, lidé si v důsledku toho představují, že biologickému a fyziologickému jevu těhotenství musí odpovídat determinovaný mateřský postoj.⁴¹

Podle ní ale nelze uvažovat o mateřském instinktu, jestliže se projevuje pouze u části žen, a není opodstatnitelný ani historicky vzhledem k rozšířenému patologickému chování žen z různých společenských vrstev. A přestože se později začne upouštět od slova „instinkt“, aby byl nahrazen pojmy „mateřského citu“ či „mateřské lásky“, Badinter podotýká, že jsme sice „změnili slovník, ale nikoliv iluze“:

I když se vzdáme instinktu ve prospěch lásky, ponecháváme jí charakteristiku instinktu. V myslí nebo spíše v srdci i nadále uvažujeme o mateřské lásce jako o něčem nezbytném. I přes liberální tendence stále pociťujeme chování matky, která nemá ráda své dítě, jako zbloudění nebo skandál. [...] V hloubi duše se nám hnusí pomyslení, že by mateřská láska nebyla dokonalá.⁴²

Badinter jí přiznává především variabilní povahu: „Mateřská láska je jen lidský cit. A jako každý cit je nejistá, křehká a nedokonalá.“⁴³ Právě v tom ovšem vězí dvojsečný efekt reprezentace mateřství: vytváří totiž normu a vše ostatní odsouvá na okraj jako *výjimku* – pokud matky nenaplní konvenční obraz mateřství, jsou individualizovány jako případy mateřského selhání. Vůči svým předobrazům se tak mateřství pomyslně polarizuje na to „dobré“ a „špatné“, to obecné a to individuální. Je to přitom samotná norma, která by se dala považovat za výjimečnou. Například Simone de Beauvoir píše: „[...] the distortion begins when the religion of Maternity proclaims that all mothers are saintly. For while maternal devotion may be perfectly genuine, this, in fact, is rarely the case. Maternity is usually a strange mixture of

⁴⁰ Badinter, Elizabeth. „Láska navíc: Historie mateřské lásky v 17.–20. století“. In: *Aspekt* 1995, č. 2–3, s. 4.

⁴¹ Tamtéž, s. 4–5.

⁴² Tamtéž, s. 5.

⁴³ Tamtéž, s. 5.

narcissism, altruism, idle day-dreaming, sincerity, bad faith, devotion and cynicism.“⁴⁴ O něco dál dodává: „There is no such thing as an ,unnatural mother‘, to be sure, since there is nothing ,natural‘ about maternal love; but, precisely for that reason, there are bad mothers.“⁴⁵

Jestli je mateřská láska znakem konvenčního, tedy dobrého mateřství, nejistota či její absence jako by byly příznakem mateřské disociace, odchýlením se od podstaty z důvodu deformace či absence něčeho, *co dělá matku matkou*. Odchýlení se od obrazu je potom vnímáno rozporuplně, neboť tyto matky konfrontují naše chápání mateřství jako takového. Jacqueline Rose v knize *Mothers. An Essay on Love and Cruelty* (2019) píše: „It is one of the most striking characteristics of discourse on mothering that the idealisation does not let up as the reality of the world makes the ideal harder for mothers to meet. If anything, it seems to intensify.“⁴⁶

Lpěním na idealizovaných obrazech ale z mateřství inherentně vytváříme situaci selhání – a selhání, které matkám přisuzujeme, je veskrze morální podstaty. Z toho ostatně plyne její hlavní teze. Říká totiž, že společnost klade na matky vysoké morální nároky a odsouvá na ně tak i zodpovědnost za systémové problémy uvnitř společnosti, aniž by jim přiznávala společenský či politický vliv: „[Motherhood] is the ultimate scapegoat for our personal and political failings, for everything that is wrong with the world, which it becomes task – unrealisable, of course – to repair.“⁴⁷ Demonstruje to na reprezentaci imigrantských matek v médiích, vůči nimž staví kulturní obraz lamentující matky, nebo-li *mater dolorosa*. Ta skrze své dítě osobně prožívá všechno utrpení světa, aniž by měla moc situaci jakkoli změnit, a zatímco je její bolest vznešená a očišťující, také je víceméně pasivní – je snášena bez toho, aby se kdy proměnila v cílený hněv: „With the suffering of the whole world etched on her face, she carries and assuages the burden of human misery on behalf of everyone.“⁴⁸ Oproti tomu, matky-imigrantky jako by nesly osobní zodpovědnost za situaci, v níž se ocitly, bez ohledu na okolnosti. Společenská a politická odpovědnost se tak přímo promítá do osobní morální zodpovědnosti matek, a to zejména těch, jež se vymykají normativním rámcům – vymykání nakonec může vést nejen k vytvoření nových, podobně reduktivních rámců, ale především hrozí, že se mohou veskrze vytratit z centra pozornosti. A jelikož nejsou zodpovědné pouze za sebe, ale i za život dítěte, tlak na matky roste s mírou jejich vlastního nezajištění.

⁴⁴ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997. s. 528.

Knihu *Druhé pohlaví* (*Le Deuxième Sexe*, 1949) užíváme v anglickém překladu, neboť v češtině existuje pouze jako výbor (nakl. Orbis, 1966), postrádající příslušnou kapitolu o mateřství.

⁴⁵ Tamtéž, s. 538.

⁴⁶ Rose, Jacqueline. *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*. London: Faber & Faber, 2019. s. 26–27.

⁴⁷ Tamtéž, s. 1.

⁴⁸ Tamtéž, s. 12.

Co přesně ale znamená „nezajištěnost“? Tento koncept Butler více rozvíjí v *Rámcích války* (2009). Nezajištěnost chápe jako zranitelnou povahu lidského života, jehož zachování a prosperita je podmíněna vnějšími politickými a sociálními vlivy. Rozlišuje ji potom na dvou rovinách: jako základní vymezuje nezajištěnost lidského života (*precariousness*) vycházející ze smrtelnosti těla. Nezajištěnost života pak tkví především v životních podmínkách, jenž mají vliv na jeho zachování i na jeho kvalitu – náš život tak činí závislým na síti mezilidských vztahů a zároveň nás staví do pozice jisté sociální odpovědnosti: „Nezajištěnost implikuje život ve společnosti, tedy skutečnost, že život každého jedince je do jisté míry vždy v rukou druhých. Implikuje, že jsme vystaveni těm, které známe, i těm, které neznáme; jde o závislost na lidech nám známých, sotva známých anebo neznámých.“⁴⁹ Butler říká, že nezajištěnost vzniká již od početí – zatímco dítě svým životem závisí na matce, matka závisí na svém okolí.

Druhou rovinou je pak životní nezajištění (*precarity*), která vychází z politického rámování (*framing*) jistých životů na ty „hodny žití“ oproti těm zanedbaným, a tedy zanedbatelným. Je to proces, v němž politická rozhodnutí (*policy*) utváří životní podmínky různých skupin lidí, čímž ovlivňují kvalitu jejich životů, a od jejich kvality zároveň odvíjí jejich společenskou a politickou hodnotu. Aby tyto životy byly uznány (*recognized*) jako plnohodnotné, musí být zaznamenané (*apprehended*) a uznatelné (*recognizable*) v rámci společenských norem a podmínek formovaných a reprodukováných politickými rámci: „Nemůžeme snadno uznat život mimo rámy, které jej ohraničují, a tyto rámy nejenže strukturují, jak poznáváme a identifikujeme život, ale také ustavují podmínky pro udržení rámovaných životů.“⁵⁰ V důsledku toho se životy jistých vrstev populace stávají nezajištěnými: to znamená, že jsou vnímány nikoli jako ustanovené životy (*lives*) subjektů, ale jako pouhé formy žití (*living*), vypadávající z rámce uznání. Nezajištěné životy proto nepodléhají stejné míře ochrany a podpory ze stran státu a společnosti, a jejich existence je proto vystavena větší nejistotě. Butler to shrnuje takto:

Nezajištěnost a prekarita jsou navzájem propletené koncepty. Životy jsou z definice nezajištěné: mohou být zničeny vědomě nebo následkem nehody; jejich přetrvání není nijak zaručeno. [...] Prekarita tu označuje stav navozený určitou politikou, na základě které určité populace strádají rozpadem sociálních a ekonomických podpůrných sítí a následně jsou v odlišné míře vystaveny ublížení, násilí a smrti.⁵¹

⁴⁹ Butler, Judith. *Rámce války: Za které životy netruchlíme?* Praha: Karolinum, 2013. s. 19.

⁵⁰ Tamtéž, s. 27.

⁵¹ Tamtéž, s. 29.

Jestliže tedy mluvíme o nezajištění, mluvíme o situaci vymykání se i vytrácení ze společenského rámce pozornosti, z čehož plyne menší míra ochrany, a tedy vyšší riziko násilí, kterému jsou tyto lidé vystavováni. Míra nezajištění se tak pouze amplifikuje s množstvím politických rámců, kterým osoba podléhá svou příslušností k dalším prekarizovaným skupinám, od čehož se odvíjí její kvalita života. V případě matek je situace specifická v tom, že se v ní nezajištění vlastně zdvojuje, neboť kvalita života matky se odráží i na životu dítěte.

Mateřské násilí je přesně tím, co je zasazeno do velmi specifického rámce „vychýleného“ mateřství ve své nejzazší podobě – jestliže mateřství je stavěno na mateřské lásce, násilí se tak stává přímo antitezí mateřství, čímž jako by se z jeho obrazu úplně vytrácelo. Když už jsou mateřský hněv a násilí zobrazovány, vytváří se pro ně mateřská alter-ega jako obrazy macech a zlých nevlastních matek⁵², nebo představují svého druhu exempla, příklady individuálních selhání, abychom se s mateřskou agresí vůbec dokázali vyrovnat. Jacqueline Rose o mateřském násilí píše: No one, she observed, seemed to understand these women as mothers: ‚women‘ were capable of such actions, but not ‚mothers‘.⁵³ Mateřské násilí tak lze snadno odsoudit přesně tím způsobem, jakým je reprezentováno: jako individuální problém, mateřskou deformaci, antitezi mateřství... Dochází tím k tomu, že jakákoli zodpovědnost je ohraničena pouze na tu osobní – mateřské násilí je vždy nedostatkem matky.

Z pohledu nezajištěnosti se však mateřské násilí jeví jako možný sekundární efekt útlatku, jemuž je matka individuálně vystavována a který může sama dál promítat na dítě. Simone de Beauvoir, ale i další ho třeba vztahují k samotnému postavení žen v patriarchální společnosti. Říká, že ve vztahu matky a dítěte dítě přejímá pozici Druhého, kterou jinak ve společnosti zaujímá matka, a získaná moc nad slabším ji potažmo vede k tomu replikovat útlak, jemuž je sama vystavována: „A mother who punishes her child is not beating the child alone; in a sense she is not beating it at all: she is taking her vengeance on a man, on the world, or on herself.“⁵⁴ Podobně o tom uvažuje i bell hooks v knize *The Will to Change* (2004): „Patriarchy breeds maternal sadism in women who embrace its logic.“⁵⁵ Mateřství tak není prostorem bezpečí vymykajícím se útlatku patriarchátu, ale stává se replikou jeho opresivních struktur.

Dostáváme se tím k tomu, že míra útlatku, jemuž je vystavena matka na základě své příslušnosti k různým skupinám, se může odrážet na jejím vztahu k vlastnímu dítěti. Mateřská láska se pak může jevit i jako jisté privilegium, nikoli norma – objevuje se spíš tam, kde jsou

⁵² Beauvoir, cit. dílo, 1997, s. 529.

⁵³ Rose, cit. dílo, 2019, s. 127.

⁵⁴ Beauvoir, cit. dílo, 1997, s. 529.

⁵⁵ hooks, bell. *The Will to Change. Men, Masculinity and Love*. New York: Washington Square Press, 2005. s. 61.

pro to poskytnuty vhodné podmínky. V již zmíněné eseji se k tomu Audre Lorde vyjadřuje takto:

*A survival is the greatest gift of love. Sometimes, for Black mothers, it is the only gift possible, and tenderness gets lost. My mother bore me into life as if etching an angry message into marble. Yet I survived the hatred around me because my mother made me know, by oblique reference, that no matter what went on at home, outside shouldn't oughta be the way it was.*⁵⁶

V problematice mateřství tak vyvstává značná politická i společenská zodpovědnost. Redukcí mateřství na mateřskou lásku a násilí na deformaci, potažmo jeho vymazáním potvrzujeme nezajištěnou pozici matek tím, že je vytlačujeme z rámce pozornosti. Míra nezajištění se pak liší podle výchozí společenské pozice matek, následkem čehož může být „*dar přežití někdy jediným možným darem, který matky mohou dát*“ – a občas ani to ne. Z toho důvodu je potřeba věnovat bližší pohled jejich rámcům a uvolňovat jejich sevření, aby se z dehumanizovaných tváří matek mohly stát tváře Druhého.

Kulturní, politické a společenské rámce se tak v závěru ukazují jako stěžejní – z toho důvodu se tato práce zaměřuje na ty obrazy mateřství a násilí, jež ustálené rámce narušují a proměňují. S tímto přejdeme k druhé části této práce, tedy k analýze mateřského násilí v románech Toni Morrison, kde nás bude zajímat, jakým způsobem se tu utváří postavy matek-vražedkyň v konfrontaci se svými předobrazy.

⁵⁶ Lorde, cit. dílo, 2019, s. 146.

2. Konfigurace: Texty Toni Morrison

Tvorba Toni Morrison se od jejího debutu *The Bluest Eye*⁵⁷ (1970) na literárním poli těšila výrazné pozornosti jak od široké veřejnosti (jejíž zájem byl mimo jiné podnícen prestižními literárními oceněními⁵⁸), tak od samotné literárněkritické obce. Vedle Jamese Baldwina, Alice Walker a dalších bývá zařazována mezi přední jména afroamerického literárního kánonu druhé poloviny 20. století.

Její tvorbou se zejména v posledních dvaceti letech zabývalo mnoho literárních teoretiků, mezi kterými vyvstává třeba jméno Justine Tally, jež sjednotila základní statě reflektující její díla v cambridžské antologii *The Cambridge companion to Toni Morrison* (2007). Stejně výrazné jsou pozdější knihy od Lindy Wagner-Martin, *Toni Morrison: A Literary Life* (2015), nebo *Toni Morrison: Imagining Freedom* (2023) od Lawrie Balfour. Všechny poskytují určitý teoretický přehled tvorby Toni Morrison.

Mimo to vzniklo mnoho dalších publikací od různých autorů, věnující se již konkrétním toposům či tendencím vyskytujícím se v jejích knihách: za zmínku stojí například jména Susan Neal Mayberry (*Can't I Love what I Criticize?: The Masculine and Morrison*, vyd. 2007), K. Zauditu Selassie (*African Spiritual Traditions in the Novels of Toni Morrison*, vyd. 2009), Justine Baillie (*Toni Morrison and the Literary Tradition: The Invention of an Aesthetic*, vyd. 2013) nebo Jean Wyatt (*Love and Narrative in Toni Morrison's Later Novels*, vyd. 2017). Co se týče tématu mateřství u Toni Morrison, určitou základní knihou je v tomto směru *Toni Morrison and Motherhood: a Politics of the Heart* (2004) od Andrei O'Reilly, na kterou navazují mnozí další teoretici. Vedle té stojí i antologie editovaná Lee Baxter, *Toni Morrison on Mothers and Motherhood* (2017), nebo kniha již zmíněné Lindy Wagner-Martin, *Toni Morrison and the Maternal: From „The Bluest Eye“ to „God Help the Child“* (2019).

Již od počátku její tvorby se jí hojně věnuje černošská literární kritika, zejména pak ta feministická: jméno Toni Morrison se objevuje již v konstitutivní stati Barbary Smith „*Toward a Black Feminist Criticism*“ (česky „Pokus o černošskou feministickou kritiku“) z roku 1978, ale součástí referenčního rejstříku se stává i v textech dalších významných teoretiček, jako Valerie Smith, Mae Gwendolyn Hendersen, Barbara Christian a jiných.⁵⁹ Příslušnou pozornost jí věnuje i Deborah E. McDowell v samostatné publikaci *The Changing Same: Black Women's*

⁵⁷ Česky vyšla v překladu Michaela Žantovského ve dvou verzích – nejprve pod názvem *Nejmodřejší oči* v roce 1983 v Odeonu, a poté v roce 1995 v pozměněném překladu jako *Velmi modré oči* v nakladatelství Hynek.

⁵⁸ Toni Morrison získala za román *Milovaná* Pulitzerovu cenu (1988), a později Nobelovu cenu za literaturu (1993).

⁵⁹ Překlady textů těchto vyjmenovaných autorek se nachází v antologii *Černošská feministická literární kritika* (nakl. SLON, 2014), editované Karlou Kovalovou.

Literature, Criticism and Theory (1995). Vzniklo s ní i mnoho zajímavých rozhovorů, které existují v přepsané podobě – známý je například rozhovor s názvem „Intimate things in place“ s Robertem B. Septem z roku 1977. Vedle toho vznikl také soubor jejích rozhovorů, *Toni Morrison: The Last Interview and Other Conversations* (2020), s úvodním slovem od Nikki Giovanni. Mimo zmíněné publikace se jejích děl dotýká nepřeberné množství drobnějších akademických prací, odborných článků, literárních reflexí a kritik a jiných podobných textů, které spolu přispívají do nastoleného, živého diskurzu zaměřujícího se na její tvorbu.

Její dílo se obecně chápe jako snaha o literární zachycení afroamerické historie, nikoli však faktografickým principem, ale tím, řekněme lyrickým, jejímž cílem není předat konkrétní situaci, ale její prožitek. Ten není předáván pouze perspektivou jednotlivých postav, ale zejména skrze často vyzdvihovanou, specifickou práci s jazykem – hra se slovy a jejich významy, rytmus vyprávění, eliptičnost a imaginativnost obrazů, stejně jako kulturně mnohoznačná motivika vytváří styl vyprávění, jenž na sebe vrství četné významy a tím rozrušuje jakýkoli jednotný smysl. Linii příběhu pak utváří specifické body pozornosti, v jejichž rozjitřených obrysech se formuje prostor pro hluboký emoční otisk. Prolínání významů, rytimizace a imaginativnost, které rozměňují anebo vyostřují prožitek na hranicích rozkoše či bolesti, jsou typickými znaky jejího autorského jazyka, v jistém směru napodobující ten lyrický. Princip splývání a rozdvojení se odráží i do jejích témat, v nichž vyvstávají vztahy mezi vnitřním a vnějším, mezi jedincem a komunitou, a to na poli rasy a genderu. Skrze své romány tak zkoumá dominantní i alternativní formy vztahování se k druhému: milostné vztahy a přátelství, kolektivní sesterství nebo mateřství, stejně jako hranice rodiny i komunity, které ohledává ve fázích rozpadu a zcelení.

Dílo Toni Morrison nakonec formuje literární prostor, v němž se mnohoznačnost jazyka, stejně jako roztříštění perspektivy propisují do jeho obrazů, které se následkem toho dynamizují, místo aby se ustalovaly. Její romány tak v sobě skrývají silný destabilizační potenciál vůči ukotveným významovým rámcům. Tímto se dostáváme k naší vlastní analýze, kde nás bude zajímat, jakým způsobem se tento potenciál realizuje u obrazu mateřství, a především pak mateřského násilí. Zaměříme se proto na tři postavy matek vražedkyň, Evu Peace ze *Suly*, Sethe z *Milované*, a Mavis z *Ráje*, abychom na nich ilustrovali významovou proměnu jejich obrazu.

Sula

Sula (1973) je druhým románem Toni Morrison, v němž sledujeme přátelství dvou žen, Suly a Nel, napříč časem. Skrze ně přitom vstupujeme do prostředí sevřené černošské komunity čtvrti jménem Bottom, kde se mezi mnohými setkáváme také s matriarchální postavou Evy Peace, Suliiny babičky. Vedle toho, že Eva zastává významnou roli ‚komunitní matriarchy‘, je její mateřství příznačné tím, že se rozhodne upálit vlastního syna. Představuje tak první ze tří příkladů matek vražedkyň, na které se v této analýze zaměříme. Stěžejní pro nás přitom bude nejen samotný akt násilí, ale i vliv, který to má na ní i na komunitu. Obraz Evy prozkoumáme na dvou rovinách: jednak nás bude zajímat její matriarchální role, a jednak její vlastní zkušenost mateřství. Nakonec se zaměříme i na způsob, jakým je zde utvářen obraz matky vražedkyně a co z něj vyvstává.

Evin dům je na začátku románu vyobrazen jako přívětivý komunitní prostor (*wooly house*), kde se na kamnech „neustále něco vaří, matka Hannah nehubuje ani neuděluje příkazy, každou chvíli se tu někdo zastavuje na kus řeči, noviny se hromadí v koutě, nádobí leží ve dřezu i celé hodiny, a jednohohá babička Eva rozdává z kapes buráky a vykládá lidem sny“⁶⁰. Plynulý sociální pohyb domu zároveň způsobuje, že se jeho hranice prostoru zdají být pohyblivé, jako by se jeho forma uzpůsobovala potřebě svých obyvatel: „Sula lived in a house of many rooms that had been built over a period of five years to the specifications of its owner, who kept on adding things: more stairways—there were three sets to the second floor—more rooms, doors and stoops.“⁶¹

Eva je tvůrkyní tohoto prostoru, jež jej zároveň zastřešuje svou autoritou („*the creator and sovereign of this enormous house*“⁶²) – sama obývá nejvyšší pokoj domu, připomínající svým způsobem hnízdo jako strategické místo na vrcholu, poskytující přehled i ochranu. Vertikalita prostoru je přitom příznačná: proporce domu jednak odráží jistou interní rodinnou hierarchii a externě zrcadlí pozici samotného sousedství Bottom. To je podobně usazeno na vrcholu přilehlých kopců města Medallionu, ležícího v údolí mezi nimi. Ze jména čtvrti pak vyplývá jakási dvojakost, jenž je ukotvená v příběhu o jeho vzniku:

A good white farmer promised freedom and a piece of bottom land to his slave if he would perform some very difficult chores. When the slave completed the work, he asked the farmer to

⁶⁰ Morrison, Toni. *Sula*. London: Vintage, 2016. s. 29.

⁶¹ Tamtéž, s. 30.

⁶² Tamtéž, s. 29.

keep his end of the bargain. Freedom was easy—the farmer had no objection to that. But he didn't want to give up any land. So he told the slave that he was very sorry that he had to give him the valley land. He had hoped to give him a piece of the Bottom. The slave blinked and said he thought valley land was bottom land. The master said, „Oh, no! See those hills? That's bottom land, rich and fertile.“

„But it's high up in the hills,“ said the slave.

„High up from us,“ said the master, „but when God looks down, it's the bottom. That's why we call it so. It's the bottom of heaven—best land there is.“

So the slave pressed his master to try to get him some. He preferred it to the valley. And it was done. The nigger got the hilly land, where planting was backbreaking, where soil slid down and washed away the seeds, and where wind lingered all through the winter.

Which accounted for the fact that white people lived on the rich valley floor in that little river town in Ohio, and the blacks populated the hills above it, taking small consolation in the fact that every day they could literally look down on the white folks.⁶³

Jméno Bottom (*Dno*) v sobě odkrývá jistou významovou podvratnost, vycházející ze zrazené důvěry vůči slovům, jejichž význam spočívá v moci ‚pánů‘ – v jejich střetu tak dochází k převrácení ustálených hodnot jako ‚nahore‘ a ‚dole‘, stejně jako ‚nadřazené‘ a ‚podřazené‘, podle toho, kdo je vymezuje a vůči komu. Evin dům nastoluje podobně proměnlivou hierarchii – jakožto matriarcha sídlí v nejvyšším pokoji domu a zároveň vůči ostatním zaujímá nízkou pozici kvůli vozíku, na němž se kvůli chybějící noze pohybuje. Tím zde vzniká podobné ohýbání perspektivy:

The wagon was so low that children who spoke to her standing up were eye level with her; and adults, standing or sitting, had to look down at her. But they didn't know it. They all had impressions that they were looking up at her, up into the open distances of her eyes, up into the soft black of her nostrils and up at the crest of her chin.⁶⁴

Pohled Evy se přitom sám obrací dolů a zaujímá tak téměř ptačí perspektivu: zatímco obyvatelům čtvrti neustále leží na očích obraz prosperity dolního města, Eva z horního pokoje shlíží na celé sousedství. Výstup do horního pokoje později opakuje i Sula, která v pokoji nedlouho poté umírá v osamění – perspektiva se tím znovu obrací a horní pokoj se z pozice moci proměňuje na pomyslné „dno dna“ jako místo sociálního vyloučení. Co se týče Evy, příznačné je, že se k trvalému uchýlení se do horního pokoje ji vede setkání s bývalým

⁶³ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 5.

⁶⁴ Tamtéž, s. 31.

manželem, BoyBoyem, jenž ji bil a poté ji zanechal samotnou se třemi malými dětmi bez finančního zajištění:

He did whatever he could that he liked, and he liked womanizing best, drinking second, and abusing Eva third. When he left in November, Eva had \$1.65, five eggs, three beets and no idea if what or how to feel. The children needed her; she needed money, and needed to get on with her life. But the demands of feeding her three children were so acute she had to postpone her anger for two years until she had both the time and the energy for it.⁶⁵

Situace, do níž ji postavil, ji přinutila obětovat vlastní nohu, aby dokázala zajistit sebe a své děti – násilí patriarchálního systému tak obrátila proti sobě, aby v něm dokázala se svými dětmi přežít. Tento akt přitom mizí z obrazu – nevíme, co mu předcházelo, ani jak přesně k tomu došlo. Dozvídáme se pouze výsledek:

Eighteen months later she swept down from a wagon with two crutches, a new black pocketbook, and one leg. First she reclaimed her children, next she gave the surprised Mrs. Suggs a ten dollar bill, later she started building a house on Carpenter's Road, sixty feet from BoyBoy's one-room cabin, which she rented out.⁶⁶

Ztráta nohy tak stojí mimo obraz, jako nevypověditelné vnitřní zranění, propisující se do jejího těla, jenž plyne z patriarchální struktury, v němž kvalita jejího života a potažmo i jejich dětí zcela závisí na muži. Domem, jenž nakonec buduje ze získaných peněz, vytváří nejen domov pro svou rodinu, ale především vlastní prostor, v němž se sama vymyká patriarchálnímu řádu a stává se sama pro sebe nezávislou.

Jejich setkání pak odhaluje nevyrovnanost jejich pozic: zatímco ona strádala, on ze situace vychází téměř nedotčen. Žena, se kterou BoyBoy odchází, pak nastavuje Evě zrcadlo – její slabá pozice se u ženy proměňuje na pozici dominance:

BoyBoy didn't ask to see the children, and Eva didn't bring them into the conversation. After a while he rose to go. Talking about his appointments and exuding an odor of new money and idleness, he danced down and strutted toward the pea-green dress. [...] Underneath all of that shine she saw defeat in the stalk of his neck and the curious tight way he held his shoulders.

⁶⁵ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 32.

⁶⁶ Tamtéž, s. 34–35.

*But still she was not sure what she felt. Then he leaned forward and whispered into the ear of the woman in the green dress.*⁶⁷

Násilí, které na ní bylo vykonáno, se tak stává čistě osobním. V té chvíli se její hněv uvolní – Evin smích představuje inverzní obraz bolesti jako stav vytržení, do nějž ji jejich manželství uvrhlo, počínaje odchodem z rodného Chicaga a zakončené jeho zradou: „She was still for a moment and then threw back her head and laughed. A high-pitched big-city laugh that reminded Eva of Chicago. It hit her like a sledge hammer, and it was then that she knew what to feel. A liquid trail of hate flooded her chest.”⁶⁸. Ústupem do horního pokoje pak Eva definitivně uniká před jeho dosahem:

(Once Hannah accused her of hating colored people, Eva said she only hated one, Hannah's father BoyBoy, and it was hating him that kept her alive and happy.)

*Happy or not, after BoyBoy's visit she began her retreat to her bedroom, leaving the bottom of the house more and more to those who lived there: cousins who were passing through, stray folks, and the many, many newly married couples she let rooms to with housekeeping privileges, and after 1919 she didn't willingly set foot on the stairs but once and that was to light a fire, the smoke of which was in her hair for years.*⁶⁹

Trvalé uchýlení se do horního pokoje však zároveň představuje akt konstituce vlastní moci. Eva se vymaňuje z dosahu patriarchálního systému tím, že nastoluje matriarchální řád a sama se staví na jeho vrchol. Tím se vymyká patriarchálnímu systému a zároveň z něj sama vychází, utvrzená svou autoritativní pozicí ‚matky a komunitní matriarchy‘ – vertikála domu je pak zároveň falickým symbolem moci. Sama tak replikuje řád, z něhož unikla:

With the exception of BoyBoy, those Peace women loved all men. It was manlove that Eva bequeathed to her daughters. Probably, people said, because there were no men in the house, no men to run it. But that was not true. The Peace women simply loved maleness, for its own sake. [...] With other people's affairs Eva was equally prejudiced about men. She fussed interminably with her brides of the newly wed couples for not getting their men's supper ready on time; about how to launder shirts, press them, etc.

„Yo' man be here direc'lin. Ain't it 'bout time you got busy?“

„Aw, Miss Eva. It'll be ready. We just having spaghetti.“

⁶⁷ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 36.

⁶⁸ Tamtéž, s. 36.

⁶⁹ Tamtéž, s. 37.

„Again?“ Eva ‘eyebrows fluted up and the newlywed pressed her lips together in shame.’⁷⁰

Výstupem nahoru jako by Eva vystupovala nad komunitní dění a pomyslná změna perspektivy jí umožňovala nahlédnout do vztahových struktur celé komunity a zasahovat do nich. V té chvíli Eva přestává být vlastním aktérem a stává se místo toho jakousi odosobněnou komunitní silou, jenž se projevuje zejména v utváření společného prostoru. Ten je zároveň otevřený i selektivní – hranice domu tak symbolizují hranici mezi životním zajištěním a nezajištěností. Domov, který Eva poskytuje znevýhodněným lidem, pak představuje formu sociální ochrany jako rozšíření hranic komunity. To je ukázáno na postavách deweyů a Tar Baby – zázemí upevňuje jejich místo v rámci komunity a umožňuje jim stát se její součástí. Evin akt přejmenování nakonec uzavírá proces jejich sociální rekonstituce:

Among the tenants in that big old house were the children Eva took in. Operating on private scheme of preference and prejudice, she sent off for children she had seen from the balcony of her bedroom or whose circumstances she had hear about from the gossip. [...] They came with woolen caps and names given to them by their mothers, or grandmothers, or somebody’s best friend. Eva snatched the caps off their heads and ignored their names. She looked at the first child closely, his wrists, the shape of his head and the temperament that showed in his eyes and said, „Well. Look at Dewey. My my mymymy.“⁷¹

Podobným procesem prochází i Tar Baby: „When he first came to Medallion, the people called him Pretty Johnnie, but Eva looked at his milky skin and cornsilk hair and out of mixture of fun and meanness called him Tar Baby.“⁷² Významový obrat, reprezentovaný novými jmény, jenž vychází z principu ironie, nakonec odráží Evinu vládu nad slovem a jeho významem a stává se latentním projevem její moci nad životy druhých.

Tato moc se nakonec promítá i do její mateřské role, kde Eva pomyslně nabírá podobu ptáka, střežícího své hnízdo. Ptačí připodobnění⁷³ se přitom v textu vyskytuje hned několikrát, a to výmluvně ve spojitosti se smrtí jejich dětí. Mateřské násilí v podobě upálení vlastního syna se v románu zdvojuje. Předznamenává ho situace z jeho dětství, kdy Eva násilím vniká do jeho těla, aby uvolnila obsah jeho střev, stagnujících ve stavu hluboké podvýživy:

⁷⁰ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 41–42.

⁷¹ Tamtéž, s. 37.

⁷² Tamtéž, s. 39–40.

⁷³ Ptačí motivika je v románech Toni Morrison rozšířená a vedle jiných se často objevuje v kontextu matek-vražedkyň (viz postavy Sethe a Mavis). Ptačími motivy zároveň Morrison navazuje na evropskou literární tradice, stejně jako na africkou orální kulturu: často je zmiňována západoafrická kultura Yoruba, stejně jako antická tradice (zejm. Ovidiovy *Proměny*).

*Deep in its darkness and freezing stench she squatted down, turned the baby over on her knees, exposed his buttocks and shoved the last bit of food she had in the world (besides three beets) up his ass. Softening the insertion with the dab of lard, she probed with her middle finger to loosen his bowels. [...] Plum stopped crying as the black hard stool ricocheted onto the frozen ground. And now that it was over, Eva squatted there wondering why she had come all the way out there to free his stools, and what was she doing down on her hanches with her beloved baby boy warmed by her body in the almost total darkness, her shins and teeth freezing, her nostrils assailed.*⁷⁴

Vztah matky a dítěte se zde vyjevuje jako veskrze tělesný: temnota a chlad dvora jako by zrcadlily stav životní nezajištěnosti, jenž se propíjí do synova nitra, a Eva, ohřívající syna vlastním teplem, fyzicky vniká do jeho těla, aby ho zachránila. Její mateřská ochrana tak překračuje hranice jeho těla. ‚Temnota‘ vycházející z jeho střev pro Evu zároveň představuje předzvěst smrti, která ji vede k obětování vlastní nohy. Násilí, kterého se tu noc dopustila, stejně jako násilí, které později vykonává na sobě, tak přímo vyvstává z její nezajištěnosti. Latence nohy vedle dopadu patriarchálního útlaku nakonec symbolizuje i mateřskou oběť, jenž poznamenává její tělo.

Tato situace se odráží v pozdější události, ke které dochází po synově návratu z války. Eva je znovu konfrontovaná s nezajištěným životem svého syna jako temnotou, která se do něj pomalu propíjí, udrážející se ve fyzické i psychické stagnaci drogově závislého těla:

*[...] he arrived with just the shadow of his old dip-down walk. His hair had been neither cut nor combed in months, his clothes were pointless and he had no socks. [...] Then he began to steal from them, take trips to Cincinnati and sleep for days in his room with the record player going. He got even thinner, since he ate only snatches of things at beginnings or endings of meals. It was Hannah who found the bent spoon black from steady cooking.*⁷⁵

Eva, která jeho tělo zajišťovala svým vlastním teplem, v tu chvíli dochází k rozhodnutí syna upálit. Odosobněná fokalizace, skrze níž je událost převážně vyprávěna, přitom způsobuje kognitivní zpomalení mezi odehrávající se scénou a jejím významem: sledujeme celý proces, aniž bychom tušili, co se chystá udělat.⁷⁶ Zpomalení je navíc umocňováno skrze metafory

⁷⁴ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 33–34.

⁷⁵ Tamtéž, s. 45.

⁷⁶ Narativní uchopení této události blíže rozebírá Axel Nissen ve své stati „Form Matters: *Sula* and the Ethics of Narrative“. V ní zkoumá naratologické způsoby formování etického vnímání a rozebírá je na této konkrétní scéně. Podobně si všímá narativního zpomalování významu a dochází k tomu, že se zde utváří prostor morální

a symboly, které vedou k významovému zvrstvení obrazu: například když Eva sestupuje ze svého pokoje, je připodobněna k volavce, „úctyhodné v letu, ale komicky neohrabané, když složí svá křídla a pokouší se chodit po zemi.“⁷⁷ To vede k tomu, že se zde perspektiva pomyslně zaostřuje a zamlžuje zároveň. Namáhavý pohyb plynoucí z absence nohy je přitom zpřítomněním Eviny minulosti, nabízející určité pozadí k jejímu rozhodnutí. Když Eva dospěje do Plumova pokoje, vezme do náruče jeho ospalé tělo a začne ho kolébat jako dítě:

*Back and forth she rocked him, her eyes wandering around his room. There in the corner was a half-eaten store-bought cherry pie. Balled-up candy wrappers and empty pop bottles peeped from under the dresser. On the floor by her foot was a glass of strawberry crush and a Liberty magazine. Rocking, rocking, listening to Plum's occasional chuckles, Eva let her memory spin, loop and fall.*⁷⁸

Sladkosti rozeseté po jeho pokoji, stejně jako zdrogované tělo pak vytváří obraz nenasytnosti: ve vzpomínce, která jí vzápětí vytane, pak její syn upírá oči na ní („*Mamma, you so purty. You so purty, Mamma.*“⁷⁹), jako by jí hrozil pohlcením. Tato vzpomínka je zároveň jediný moment, kdy částečně nahlédneme do jejích myšlenek. Vystávají tu přitom dva obrazy: jednak pozorujeme matku oplakávající své dítě; proti tomu pohled a nenadálá žízeň jako evokace touhy vytváří obraz matky, jenž se chystá pozřít vlastní dítě. To se pouze umocňuje v neúmyslném ochutnání jeho krve: „*Later she laid him down and looked at him a long time. Suddenly, she was thirsty and reached for the glass of strawberry crush. She put it to her lips and discovered it was blood-tainted water and threw it to the floor.*“⁸⁰ V kontrastu mezi danými obrazy se tak vytváří určité významové pnutí. Nato se přesouváme do perspektivy Pluma, který ospale pozoruje, jak ho jeho matka polévá kerosinem:

Plum on the rim of a warm light sleep was still chuckling. Mamma. She sure was somethin'. He felt twilight. Now there seemed to be kind of wet light travelling over his legs and stomach with a deeply attractive smell. It wound itself – this wet light – all about him, splashing and running into his skin. He opened his eyes and saw what he imagined was the great wing of an

nejednoznačnosti – v návaznosti na Deborah E. McDowell, která říká, že Morrison tvoří charakter „nikoli jako statickou esenci, ale jako proces“, nakonec dodává, že to samé platí i u jejího formování etického vnímání (s. 277)

⁷⁷ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 46.

⁷⁸ Tamtéž, s. 46.

⁷⁹ Tamtéž, s. 46.

⁸⁰ Tamtéž, s. 47.

*eagle, pouring some kind of blessing, he thought. Everything is going to be all right, it said. Knowing that it was so he closed his eyes and sank back into the bright hole of sleep.*⁸¹

Obraz zcela podléhá syntéze smyslů: jeho očích se Eva proměňuje v orla, „z jehož křídla se na něj slévá jakési požehnání“; „mokré světlo s hluboce atraktivní vůní cestuje po jeho nohách a břiše“; a „on se opět noří do světlých hlubin spánku“. Tlumeně osvětlený pokoj pak představuje místo na pokraji tmy a světla, jež je umocněné jazykovými evokacemi – *light sleep, twilight, wet light, bright hole of sleep, delight*. Snové opojení Plumovo perspektivy nakonec prohlubuje disonanci mezi obrazem a smyslem: význam scény se odhalí až při návratu do neutrální fokalizace, jež zobrazuje Evu, jak syna zapaluje a nato se ubírá do temnoty svého pokoje. Znepřístupněním Eviny perspektivy, stejně jako pnutím mezi zaostřením a zamlžením obrazu se pak v naraci vytváří jistá morální nejednoznačnost⁸².

Čin pak vyvolá rozkol obrazu mezi matkou, jež miluje svého syna, a tou, která jej upálí. Když se jí na tom základě Hannah později zeptá, zda je jako matka milovala, odpovídá: „No. I don't reckon I did. Not the way you thinkin'.”⁸³ V jejich dialogu pak vyvstávají dvě vize mateřské lásky jako rozvinutí duše a zajištění těla. Zatímco Hannah se ptá, jak s nimi trávila čas, Eva mluví o jejich přežití:

„I know 'bout them beets, Mamma. You told us that a million times.”

„Yeah? Well? Don't that count? Ain't that love? You want me to tinkle you under the jaw and forget 'bout them sores in your mouth? Pearl was shittin' worms and I was supposed to play rang-around-the-rosie?”

„But Mamma, they had to be some time when you wasn't thinkin' 'bout...”

*„No time. They wasn't no time. Not none. Soon as I go tone day done here come a night. With you all coughin' and me watchin' so TB wouldn't take you off and if you was sleepin' quiet I thought, O Lord, they dead and put my hand over your mouth to feel if the breath was comin' what you talkin' 'bout did I love you girl I stayed alive for you can't you get that through your thick head or what is that between your ears, heifer?”*⁸⁴

V Evině vizi mateřství se bezprostředně odráží zkušenost životní nejistoty: mateřská láska znamená zachovat život i na úkor vlastního těla. Když ji nato Hannah konfrontuje

⁸¹ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 47.

⁸² K tomu dochází i zmíněný Axel Nissen: „Through the manipulation of speed, voice, perspective, and order, Morrison has given a lead-up to Eva's killing of her son that will not make it easy to dismiss her and that will guarantee, if not the reader's sympathy, at least his or her attempt at understand.” (s. 270)

⁸³ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 67.

⁸⁴ Tamtéž, s. 69.

ohledně Plumovo smrti, v její odpovědi se ukazuje se odvrácená strana téhož mateřství – mateřská láska se tak proměňuje nejen na zdroj života, ale i smrti:

„He give me such a time. Such a time. Look like he didn't even want to be born. But he come on out. Boys is hard to bear. You wouldn't know that but they is. It was such a carryin' on to get him born and to keep him alive. Just to keep his little heart beating and his little old lungs cleared and look like when he came back from that war he wanted to git back in. After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well... I ain't got the room no more even if he could do it. There wasn't space for him in my womb. And he was crawlin' back. Being helpless and thinking baby thoughts and dreaming baby dreams and messing up his pants again and smiling all the time. I had room enough in my heart, but not in my womb, not no more. I birthed him once. I couldn't do it again. He was growed, a big old thing. Godhavemercy, I couldn't birth him twice. I'd be laying here at night and he be downstairs in that room, but when i closed my eyes I'd see him... six feet tall smilin' and crawlin' up the stairs quetlike so I wouldn't hear and opening the door soft so I wouldn't hear and he'd be creepin' to the bed trying to spread my legs trying to get back up in my womb. He was a man, girl, a big old grown man. I didn't have that much room. I kept on dreaming it. Dreaming it and I knowed it was true. One night it wouldn't be no dream. It'd be true and I would have done it, would have let him if I'd've had the room but a big man can't be a baby all wrapped up inside his mamma no more; he suffocate. [...]"⁸⁵

Plumovo upálení tak určitým způsobem představuje akt milosrdenství. Má přitom dvě roviny: upálení jako by bylo amplifikovaným tělesným teplem, jímž ho Eva chrání před životní nezajištěností (doslova jeho tělo halí do světla, aby ho tím bránila před vnitřní temnotou); a zároveň jeho upálením chrání sebe sama. Dvojaký obraz znásilnění jako návratu do mateřského lůna, stejně jako tíha těhotenství a porodu vytváří obraz mateřství, jež Evě hrozí pohlcením a sama tak stojí na hranici mezi destrukcí a sebestrukcí. V obrazu Pluma tak splývá tíha mateřství s nedůvěrou k mužům (*„he was a man, girl, a big old grown man.“*; *„...creepin' to the bed trying to spread my legs to get back up in my womb.“*). Oheň se nakonec stává formou jejich vzájemné očisty⁸⁶: její syn trpí a Eva opět volí násilí, aby mu ulevila –

⁸⁵ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 71.

⁸⁶ Karen F. Stein to ve stati „Toni Morrison's *Sula*: A Black Woman's Epic“ čte na pozadí hrdinovy cesty Josepha Campbella: „The novel's mythic elements-repeated deaths by fire and water, rituals of naming, signs and dreams, the mysteries of human motivation and behavior-are held in balance by irony; chronological structure; a taut, objective narrative style; and harsh realism. A recurring rhythm of birth, death, and rebirth structures the novel, every chapter describing an actual or symbolic death. To compound the irony, death is often seen as positive, as in Eva's burning of Plum, a ritual of release and purification.“ (s. 146).

tentokrát ho ale neotáčí proti sobě, nýbrž proti němu samotnému, čímž sama uniká z jeho dosahu. Smrt se stává pro Evu pouze další formou zachování života:

Eva couldn't see Hannah clearly for the tears, but she looked up at her anyway and said, by way of apology or explanation or perhaps just by way of neatness, „But I held him close first. Real close. Sweet Plum. My baby boy.“

Long after Hannah turned and walked out of the room, Eva continued to call his name while her fingers lined up the pleats in her dress.⁸⁷

Vyslovováním jeho jména pomyslně utváří jeho psychickou přítomnost jako vidinu tváře milovaného syna, která k ní dál promlouvá („*Plum. Sweet Plum. He tells me things.*“⁸⁸). I po jeho smrti tak stále pokračuje ve své roli matky. Vzdálenost nastolená smrtí Evě dovoluje ponořit se do svého mateřství, aniž by jí hrozilo pohlcením, což znamená, že se její mateřská láska upálením pouze utvrzuje. Smrt ohněm se nakonec v románu zdvojuje – stejným způsobem umírá i Hannah, která sama uhoří nešťastnou náhodou. Eva se znovu pomyslně proměňuje v ptáka, když vyskakuje z okna, aby udusila plameny vlastním tělem:

She rolled up to the window and it was then she saw Hannah burning. The flames from the yard fire were licking the blue cotton dress, making her dance. Eva knew there was time for nothing in this world other than the time it took to get there and cover her daughter's body with her own. She lifted her heavy frame up on her good leg, and with fists and arms smashed the windowpane. Using her stump as a support on the window sill, her good leg as a lever, she threw herself out of the window. Cut and bleeding she clawed the air trying to aim her body toward the flaming, dancing figure. She missed and came crashing down some twelve feet from Hannah's smoke.⁸⁹

Smrt Hannah přitom zrcadlí smrt Pluma a obrací její význam – jestliže upálení Pluma bylo zobrazeno jako násilný akt bezcitné matky, uhoření Hannah se stává jeho antitezí, v němž ta samá matka obětuje své tělo, když vyskakuje z okna, aby zachránila svou dceru. I zde se objevuje motiv krve, tentokrát ale místo obrazu mateřského pozření představuje externalizaci jejího utrpení – Eva pláče krvavé slzy nad umírající dcerou, doslova zaslepená bolestí: „Mother and daughter were placed on stretchers and carried to the ambulance. Eva was wide awake. The blood from her face cuts filled her eyes so she could not see, could only smell the familiar odor

⁸⁷ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 71.

⁸⁸ Tamtéž, s. 169.

⁸⁹ Tamtéž s. 76.

of cooked flesh.“⁹⁰ V „důvěrném pachu spáleného masa“ se smrt obou nakonec prolíná – když tak Eva pláče nad Hannah, pláče i nad Plumem. Obě události vytváří zrcadlové obrazy Evy jako milující matky a bezcitné vražedkyně. Jejich rozkol pak formuje Evinu tvář, která se tím vymyká jednotnému rámci. To se odráží v rozhovoru Suly a Nel:

„I’m scared of her, Nellie. That’s why...”

„Scared? Of Eva?”

„You don’t know her. Did you know she burnt Plum?”

„Oh, I heard that years ago. But nobody put no stock in it.”

„They should have. It’s true. I saw it. And when I got back here she was planning to do it to me too.”

„Eva? I can’t hardly believe that. She almost died trying to get to your mother.”⁹¹

Docházíme k tomu, že matriarchální řád, který Eva zakládá, ji zároveň staví do pozice, kde rozhoduje o životě i o smrti. Když se později střetá se Sulou, je to právě smrt Hannah i Pluma, která se stane předmětem jejich sporu:

„Bible say honor thy father and thy mother that thy days may be long upon the land thy God giveth thee.”

„Mamma must have skipped that part. Her days wasn’t too long.”

„Pus mouth! God’s going to strike you”

„Which God? The one that watched you burn Plum?”

„Don’t talk to me about no burning. You watched your own mama. You crazy roach. You the one should have been burnt!”

„But I ain’t. Got that? I ain’t. Any more fires in this house, I’m lighting them.”⁹²

Řád matky a otce („*honor thy father and thy mother*“) se nakonec převrací a otáčí se proti ní – Eva je doslova přemožena Sulou, která ji odsouvá z domu a sama zaujímá její pozici v horním pokoji. Skrze tento převrat se jejich jména stávají výmluvnými: v Evě jako by se zosobňovala prvotní matka, jenž na svůj rod uvrhla hřích a byla nucena odejít z ráje. Sula naopak ironicky evokuje jméno tyranského římského diktátora. Z ironie jména „Peace“ pak vznikají dva podivné obrazy míru – Sula se podobně jako Eva stává sdružující silou komunity, která se nicméně semkává na nenávisti k ní:

⁹⁰ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 77.

⁹¹ Tamtéž, s. 100–101.

⁹² Tamtéž, s. 91.

*Their conviction of Sula's evil changed them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst.*⁹³

Jestliže Eva využívala svůj vliv k rozšiřování a utváření komunity, Sula tohle obrací a odsunem Evu vyčleňuje. Tím dochází k narušení stability celé komunity a její restrukturalizaci – to se mimo jiné odráží i na prostoru domu:

*The house billowed around her light then dark, full of presence without sounds. The deweys, Tar Baby, the newly married couples, Mr. Buckland Reed, Patsy, Valentine, and the beautiful Hannah Peace. Where were they? Eva out at the old folk's home, the deweys living anywhere, Tar Baby steeped in wine, and Sula upstairs in Eva's bed with a boarded-up window and an empty pocketbook on the dresser.*⁹⁴

Řády Evy a Suly nakonec reprezentují princip kolektivismu a individualismu. Zatímco Eva spolu s rolí matriarchy přebírá odpovědnost za život ostatních, Sula se z ní vymaňuje a s vlastní nezávislostí rezignuje nejen na odpovědnost vůči druhým, ale sama se stává nezajištěnou. Prázdný diář pak symbolizuje ztrátu sítě sociálních vazeb, kterou Eva vybudovala. Nel je nakonec tou poslední, kdo navštíví jak Sulu, tak Evu – obě interakce přitom v očích Nel pomyslně splývají:

*She would be facing the black rose Jude has kissed and looking at the nostrils of a woman who had twisted her love for her own children into something so thick and monstrous she was afraid to show it lest it break loose and smother them with its heavy paw. A cumbersome bear-love tgat, given any rein, would suck their breath away in its crying need for honey.*⁹⁵

Z rozhovoru Nel a Evy nakonec vyvstává motiv pohledu jako usvědčujícího rámce i samotného provinění. Eva ji konfrontuje ohledně utopeného chlapce, jehož smrti byly v dětství se Sulou svědky – její obvinění se přitom týká toho, že jeho utonutí sledovala:

„Tell me how you killed that little boy.“

⁹³ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 117–118.

⁹⁴ Tamtéž, s. 146.

⁹⁵ Tamtéž, s. 138.

„What? What little boy?“

„The one you threw in the water. I got oranges. How did you get him to go in the water?“

„I didn't throw no boy in the river. That was Sula.“

„You. Sula. What's the difference? You was there. You watched, didn't you? Me, I never would've watched.“⁹⁶

Pohled se stává proviněním nejen Nel, ale i Suly. Ta podle Evy podobně sledovala svou matku hořet: „Sula was probably struck dumb, as anybody would be who saw her own mamma burn up. Eva said yes, but inside she disagreed and remained convinced that Sula had watched Hannah burn not because she was paralyzed, but because she was interested.“⁹⁷ Záměna jejich jmen je tak výmluvná – maže se jí hranice mezi jednáním a pozorováním. Pohled sám se zároveň stává rámcem usvědčení. Eva je dříve usvědčena pohledem Hannah („*Eva looked into Hannah's eyes. „Is? My baby? Burning?“ The two women did not speak, for the eyes of each were enough for the other.“⁹⁸*) a nyní je to ona sama, kdo usvědčuje svým pohledem Nel:

„You think I'm guilty?“ Nel was whispering.

Eva whispered back, „Who would know that better than you?“⁹⁹

Střet pohledů jako by nakonec poskytoval určité poznání, kterému zároveň zůstává něco skryto: například Hannah chápe, čeho se matka dopustila, aniž by tušila proč; Eva nezná okolnosti jejich jednání, ale ví, jak se dívky cítily. Jejich pohledy – stejně transparentní, jako omezené – tak odhalují limity rámců, které jim brání v porozumění. Nakonec je to Nelin vlastní pohled, jenž zachycuje významový rozpor ve vnímání Evy:

All these years she had been harboring good feelings about Eva; sharing, she believed, her loneliness and unloved state as no one else could or did. She, after all, was the only one who really understood why Eva refused to attend Sula's funeral. [...] Nel, who did go, believed Eva's refusal was not due to pride or vengeance but to a plain unwillingness to see the swallowing of her own flesh into the dirt, a determination not to let the eyes see what the heart could not hold.¹⁰⁰

⁹⁶ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 168.

⁹⁷ Tamtéž, s. 78.

⁹⁸ Tamtéž, s. 48.

⁹⁹ Tamtéž, s. 169.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 171.

Eva pro Nel do té doby představovala především truchlící matku. Střet pohledů jako by však způsobil, že dochází k posunu – Evina tvář se proměňuje a stává se pro Nel zosobněním zla rozlévajícího se v komunitě:

*Eva was mean. Sula had even said so. There was no good reason for her to speak so. Feeble-minded or not. Old. Whatever. Eva knew what she was doing. Always had. She had stayed away from Sula's funeral and accused Nel of drowning Chicken Little for spite. The same spite that galloped all over Bottom.*¹⁰¹

V tu chvíli se tak její vyloučení stává ospravedlněné a především ospravedlnitelné. Nelin pohled nakonec reprezentuje zcizující pohled komunity, pro kterou se Eva stane přesně tím, čím jsou oni sami pro obyvatele města Medallion – cizím a neproniknutelným Druhým jako nevyzpytatelným nebezpečím. To se nakonec odráží v úvahách převozníka, jenž v řece Medallionu nachází tělo utonulého černošského chlapce: „He shook his head in disgust at the kind of parents who would drown their own children. When, he wondered, will those people ever be anything but animals, fit for nothing but substitute for mules, only mules didn't kill each other the way niggers did.“¹⁰²

Závěrem docházíme k tomu, že román *Sula* se dá číst jako román zatracení, v němž sledujeme úpadek nejen postav Evy a Suly, ale potažmo samotné komunity. Matriarchální řád, který Eva tvoří, pouze navazuje na ten patriarchální, jenž je postaven na dynamice moci a přemoci – unikáním z opresivního systému (jako Eva a Sula) tak zároveň vzniká sekundární násilí. Obraz Evy jako matky vražedkyně se utváří v kontrastu mezi milující matkou a bezcitnou vražedkyní jako proces stabilizace a destabilizace, kde moment zachycení rovněž vede k jeho vymykání. Principem převrácení a splývání významů pak dochází k soustavnému narušování dichotomie hodnot: ‚nahore‘ je zároveň ‚dole‘; a ‚dobré‘ může být ‚zlé‘ – tím se nakonec formuje silná morální ambivalence románu, která se odráží v postavě Evy, Suly a Nel.

¹⁰¹ Morrison, cit. dílo, 2016, s. 171.

¹⁰² Tamtéž, s. 63.

Milovaná

Román *Milovaná* (1987) od Toni Morrison je jediný ze tří vybraných děl, v němž událost zabití vlastního dítěte zaujímá centrální místo. Její význam ovšem přesahuje téma mateřství jako takové – Morrison ji využívá, aby pomocí ní reflektovala ztrátu identity černošské komunity pod vlivem otroctví. Mateřství tak zasazuje do kontextu, který jeho podobu zásadně proměňuje. Setkáváme se zde se zástupem postav matek, v jejímž středu stojí Sethe, uprchlá otrokyně, která se pokusí zabít své děti, když jim hrozí návrat do otroctví. Ačkoli lze v románu nalézt i jiné matky, které zabily své děti, Sethin čin je jiný, a to nejen vzhledem k jeho okolnostem, ale i co se týče jeho dopadu. Postava Sethe a její čin se proto stávají druhým bodem naší analýzy: stejně jako u Evy Peace nás budou zajímat, z čeho čin vzniká, stejně jako vliv, který to má na ní i na její okolí. Budeme jej přitom zkoumat v souvislosti s otroctvím, z něhož čin bezprostředně vychází. Z tohoto hlediska se zaměříme na prostředí Sladkého domova, farmy vedené nejprve otrokářem Garnerem a poté Učitelem, stejně jako na dům č. 124 na Bluestone Road.

Román sám o sobě je vystavěn jako opakované ponory do vzpomínek jednotlivých postav a následné vynořování, což vytváří kaleidoskopický obraz perspektiv, v němž je minulost stejně přítomná, jako to, co se odehrává¹⁰³ – situace se zdvojují, splývají, působí na sebe a zase se rozcházejí, přičemž získávají nové a nové významy. I motiv domova na sebe navazuje různé, kontrastní významy: představuje prostor bezpečí i scénu smrti; místo komunitní sounáležitosti a sociálního vyloučení; obraz ráje i pekla. Už název ‚Sladký domov‘ v sobě nese určitou dvojakost obrazu, reprezentovanou režimy liberálního Garnera a autoritativního Učitele. Přestože se jejich přístupy jeví jako opozitní, oba jsou postavené na stejném principu dominance, který vyplývá z jazyka a zpětně se do něj promítá. V něm se rozdělují role na „definovatele“ a „definované“ jako na „subjekty“ a „objekty“. Garner, zosobňující humanizovanou vizi otroctví, přistupuje k otrokům jako k ‚mužům‘ a na tom základě jim ponechává určitou autonomii:

Garner jim dovoľoval, ba dokonca je povzbuzoval, aby ho opravovali alebo mu priamo odporovali. Aby sa snažili prijít na to, jak nejlíp dělat různé práce. Pochopit, co je zapotřebí, a pustit se do toho i bez jeho svolení. Vykoupit matku, vybrat koně nebo ženu, naučit se zacházet s puškou, dokonce i číst – pokud o to stáli.¹⁰⁴

¹⁰³ Tento princip zpřítomňování minulého připomíná koncept lyrické přítomnosti: lyrika jakožto performativní akt vytváří bod pozornosti, v němž se prožitek z přítomného a minulého vzájemně prolíná (dále viz Jonathan Culler a jeho *Teorie lyriky*).

¹⁰⁴ Morrison, Toni. *Milovaná*. Praha: Euromedia Group, 2005. s. 130.

Hranice jejich svobody se ovšem odvíjí od jeho vize mužství („*Bylo to tohle? Je mužství právě tohle? Když to pojmenuje běloch, o kterém se předpokládá, že to musí vědět?*“¹⁰⁵) – stále se tak staví do pozice definovatele, jenž utváří význam slova „muž“ a formuje je podle něj. Svoboda, kterou jim Garner umožňuje, je pak omezena nejen samotnou definicí, ale také hranicemi prostoru a jeho vlastní přítomností v něm: „Byli muži Sladkého domova, ale pouze ve Sladkém domově.“¹⁰⁶. To znamená, že je stále podmíněná, což se ukazuje poté, co Garner umírá a farmu přebírá Učitel.

Změna majitele farmy pak vede k jejich redefinici: z Garnerovo humanizovaných „mužů“ se stávají dehumanizovanými „otroky“, jejichž obraz splývá s pracovními nástroji, majetkem a zvířaty a podle toho je s nimi zacházeno. Učitel tak představuje jiný přístup založený na stejném principu. Oba nakonec vymezují rozhraní definovaného a tím i svůj vlastní obraz – například Garner bere své otroky jako „muže“, neboť tím stvrzuje své vlastní „mužství“:

„Vy všichni máte chlapce,“ říkal jim. „Mladý, starý, hádavý, vzpurný. Ale v Sladkém domově je každý můj negr mužskej. Tak jsem je koupil, tak jsem je vychoval. Mužskej jeden jako druhý.“

„Nezlob se, Garnere, ale to není pravda. Nejsou žádný mužský negři.“

„Ne, když máte nahnáno, tak ne.“ Garner se zubil od ucha k uchu. „Ale když seš sám mužskej, budeš chtít mít z negrů taky mužský.“¹⁰⁷

Vyvstává z toho i jistá infantilizace – Garner se staví do otcovské pozice a vtiskává do nich své vlastní hodnoty, které ho odrážejí. To je samo o sobě formou přivlastnění – stávají se skutečně *Garnerovými* muži. To se pouze umocňuje u Učitele, kde má jejich podřadnost vyzdvihovat jeho nadřazenost, ukotvenou nejen v pozici otrokáře, ale také v roli učitele jako vykonavatele poznání. Učitel je považuje za lidská zvířata a činí z nich objekty svého bádání. Jejich dehumanizace se tak utvrzuje skrze slovo a písmo: zkoumá jejich těla a zapisuje si jejich míry za účelem potvrzení jejich animality. Jeho poznámky pak mají sloužit jako důkaz, usvědčující je ze zvířecí podstaty, která potažmo legitimizuje jejich útlak a systematické vykořisťování. Jejich dehumanizaci sám potvrzuje vlastní lidskost a jejich barbarizováním dokládá svou civilizovanost.

¹⁰⁵ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 130.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 30.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 18–19.

Jazyk proto představuje médium oprese, skrze nějž se předávají psychické obrazy a utváří se jejich význam. Samotným otrokům je přístup k němu odepřen, ať už zamezením vzdělání či potlačením jejich rodného jazyka. Například Sethe vzpomíná na „kód, kterému už nerozuměla“, jímž mluvil Sixo, její matka nebo Nan, otrokyně, která se o ni starala: „Používala různá slova, kterým Sethe tenkrát rozuměla, ale která už si teď nedovedla připomenout nebo opakovat. [...] Byl to stejný jazyk, kterým mluvila její ma'am a ten už nikdy neuslyší.“¹⁰⁸

Zároveň nemají přístup ani k jazyku, který je jim přidělen – když se Sixo pokusí vymezit nařčení z krádeže tím, že to nazve „vylepšením majetku“, Učitel na to odpoví fyzickým trestem s tím, že „definice patří definovatelům, ne definovaným“.¹⁰⁹ Sethe je stejně otřesená, když zjistí, že inkoust, který vyrábí, Učitel využívá k tomu, aby jím zapisoval její domnělé zvířecí vlastnosti a zápisky pak používá jako podklady k výuce svých žáků. Sethe tak dochází k tomu, že se nepřímou podílí na procesu vlastní dehumanizace: „Já dělala inkoust, Paule D. Nemoh by to psát, dybych neudělala inkoust.“¹¹⁰ Znepřístupněním jazyka jsou v důsledku otroci vyloučeni z procesu utváření vlastního významu.

Sladký domov, a potažmo otroctví je tak prostředím specificky proměňujícím určité významy slov za cílem dehumanizace určité skupiny lidí. Tato významová proměna pak umožňuje jejich úplné vykořisťování. Dehumanizace pak nabývá různé formy, například jako objektivizace, tedy redukce na pouhé tělo, či jejich animalizace, jako proces vtiskávání zvířecích vlastností jiným entitám. Učitelův pohled pak nastoluje rámce, v nichž dovoluje černošským tělům *být* jen tím způsobem, který jim sám vymezuje. Paul D si při pohledu na kohouta Pantátu (*Mister*) uvědomí, že jeho identita, doposud založená na Garnerově vizi mužství, s příchodem Učitele zcela zaniká a je degradován na něco *míň* než zvíře, neboť identita kohouta, symbolizována jménem, zůstává zachována nehledě na jeho status:

*„Pantátovi dovolili, aby byl jakej byl, a takovej i zůstal. Ale mně to nedovolili. I kdyby ho uvařili, byl by to pořád kohout ménem Pantáta. Ale já už na žádnéj pád nemoh bejt znova Paul D, ať živej nebo mrtvej. To proved učitel. Byl sem teď něco jinýho a to něco bylo míň než kur, co seděl pod sluncem na kádi.“*¹¹¹

Tento posun se pak odráží i na Učitelovo přístupu k otrokům, ukotveném v jeho pozici ‚definovatele‘ jako toho, kdo má moc *nazývat*: „Nejdřív mu vzali pušku, pak myšlenky, protože

¹⁰⁸ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 69.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 193.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 272.

¹¹¹ Tamtéž, s. 79.

učitel si nedal radit od černochoů. Když mu chtěli něco vysvětlit, nazýval to odmítnutím a vynalezl hromadu nápravných trestů (které si poznamenal do svého sešitu).“¹¹²

Paul D se spolu s ostatními stává pouhým tělem, jež je individualizováno pouze skrze své tělesné dispozice a svou cenu: „Vždycky věděl, nebo si to myslel, že cenu má – jako nádeník, jako dělník, který přispívá k výnosu farmy – ale teď objevuje svou cenu, tedy kolik se za něho platí. Dolarovou cenu své váhy, svého srdce, svého mozku, svého penisu, své budoucnosti.“¹¹³ Následkem dehumanizace nakonec lidé vycházejí z otroctví deformovaní: jejich identita, stejně jako jejich těla jsou fragmentarizována, a to nejen fyzicky skrze jizvy, ale také symbolicky, na ruce, nohy, svaly, váhu, penis či dělohu.

Objektivizace a animalizace je u otrokyň prohlubována skrze jejich reprodukční funkci – vedle fyzické práce je jejich primárním účelem biologická reprodukce, kvůli níž podstupují často nekonsenzuální, opakované oplodňování ze stran jiných otroků či dozorců, případně samotných otrokářů. To je další posun, ke kterému dochází s příchodem Učitele: Garnerovi „muži“ se proměňují v „samce“ (*studs*) a ženy v „rodičky“ (*broodmare*). Jejich děti jsou pak od určitého věku využívány buď jako další pracovní síla, nebo jsou přeprodány jinam, což zamezuje utváření jakýchkoli sociálních vazeb, třeba jen vzdáleně připomínajících rodinné vztahy. To vedle jiných dokládá i postava Baby Suggs, která přirovnává otroctví k šachovnici:

*Mezi těmi, co je Baby Suggs znala, nemluvě o těch, které milovala, nebyl nikdo, kdo by neutekl nebo koho by nepověsili nebo nepronajali nebo nepůjčili, znovu nekoupili a nepřivedli zpátky, neschovali do zásoby, nevzali si na něho hypotéku, nevyhráli ho, neukradli nebo nechtyli. Takže děti Baby Suggs měly šest otců. Čemu říkala ohavnost života, byl šok z leknutí, že nikdo nepřestane hrát šachy jen proto, že mezi figurkami jsou i její děti.*¹¹⁴

Pojem rodiny tak v otroctví představuje prakticky cizí koncept, stejně jako mateřství.¹¹⁵ Obojí je ohraničeno na pouhý akt reprodukce, jejíž proces je plně zmechanizován za účelem „rozmnožení“ majetku otrokáře – otroci postrádají jakýkoli nárok na vztah k druhému, a proto slova „rodina“ i „mateřství“, potažmo i „láska“, v otroctví téměř zaniká. Z toho samého důvodu se Paul D podivuje nad rozvětvenými černošskými rodinami, které potkává na útěku: „Díval se

¹¹² Morrison, cit. dílo, 2005, s. 222.

¹¹³ Tamtéž, s. 228.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 31.

¹¹⁵ Vztahu mateřství a otroctví v *Milované* se rovněž věnuje Michele Mock ve své stati „Spitting out the seed: Ownership of Mother, Child, Breasts, Milk and Voice in Toni Morrison's *Beloved*“, kde podobně pojmenovává objektifikaci těl otroků, vedoucí k jejich redukci na pouhý pracovní nástroj, a stejně tak vyzdvihuje zamezování vlastnictví jako znemožnění formování jakýchkoli sociálních vazeb. Tím se v prostředí otroctví znemožňuje nejen náležet sobě, ale i (k) druhým, což se promítá do konceptu mateřství a rodiny.

na ně s úžasem a závistí a pokaždé, když narazil na velké rodiny černochů, nutil je, aby mu zas a znovu vysvětlovali svoje příbuzenské vztahy a kdo ke komu patří.¹¹⁶ Stejně tak se tyto vztahy projektují na neživé věci – Paul D si vybírá strom, kterému spolu s ostatními začnou říkat „Bratr“ (*Brother*), a později svou náklonnost vtiskává drobné přírodě ve snaze redukovat tím riziko bolesti z jejich ztráty: „Stébla trávy, ještěrky, datlové, brouci, království mravenců. Nic většího se nehodilo. Žena, dítě, bratr – taková velká láska by člověka v Alfredu, v Georgii, zničila.“¹¹⁷

Z redukce na pouhé tělo a z mechanizace jejich reprodukce potažmo vyvstává specifické trauma, které se promítá do jejich reakcí: mnohé otrokyně odmítly participovat na kapitalizaci jejich tělesné reprodukce tím, že své potomky zabíjely nebo je nechaly zajít hladu; k úmrtí dětí docházelo i v případě, že se jednalo o děti zplozené ze znásilnění dozorci či samotnými otrokáři, ve snaze převzít aspoň nějakou kontrolu nad vlastním tělem (viz Sethina matka nebo Ella). Nakonec byl formou protestu i zvýšený důraz na mateřskou vazbu – snaha skutečně náležet ke svému dítěti *navzdory* vnějším podmínkám. Například Sethina matka se o to pokusí tím, že jí jako dítěti tajně ukáže vypálený znak pod prsem, aby ji Sethe byla vždy schopná poznat mezi ostatními. Znalost matčina znaku je trvale propojí, bez ohledu na jejich fyzickou blízkost. S jeho pomocí se jí pak Sethe pokouší nalézt mezi anonymními těly otroků, oběšenými za trest.¹¹⁸

Lhostejnost otrokyň k dětem nakonec představovala určitý obranný mechanismus, což se ostatně ukazuje u Sethe. Garner jí přiznává svobodu volby partnera a do určité míry respektuje jejich rodinné vazby. Sethe to ale nakonec vystavuje stejné, ne-li větší nejistotě jako ostatní, neboť získává něco, co může ztratit: „Něco tolik milovat bylo pro bývalou otrokyni nebezpečné, zvláště když se ta láska soustředila na její vlastní děti. Nejlepší bylo mít rád jenom trošku, vždycky jenom trošku, takže když tomu zlomili vaz nebo to strčili do pytle mezi odpadky, zbylo možná ještě trochu lásky pro to následující.“¹¹⁹ I proto jí Baby Suggs nakonec vytýká její naivitu: „Sethe měla nepředstavitelné štěstí, že byla vdaná za toho ‚někoho‘, který byl otcem všech jejích dětí. Požehnání, o kterém pošetile soudila, že je trvalé, že se na to může spoléhat, jako by Sladký domov byl opravdu tím, čím se nazýval.“¹²⁰ Když Sladký domov převezme Učitel, Sethin status matky zaniká, což se plně projeví v momentě, kdy jí jeho synovci násilím vezmou mateřské mléko:

¹¹⁶ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 221.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 165.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 68.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 52.

¹²⁰ Tamtéž, s. 31.

„Dyž sem šla vod tebe, přišli ty kluci a vzali mi mlíko. Kvuli tomu přišli. Podrželi mě na zemi a vzali ho. Řekla sem to pani Garnerový. Měla tu bouli a nemohla mluvit, ale z vočí jí tekly slzy. Ty kluci přišli na to, že sem na ně žalovala. Učitel jednomu poručil, aby mi rozsek záda, a dyž se zahojily, udělal se tam ten strom. Pořád tam roste.“

„Vzali na tebe bejkovec?“

„A vzali mi mlíko.“¹²¹

Tímto aktem ji nejen definitivně degradují na zvíře (Sethe říká, že s zacházeli „jak s krávou, nebo spíš s kozou“...¹²²), ale především tím symbolicky zpřetrhávají její vazbu k dětem, a tedy i jakýkoli nárok na ně. Krádež mléka tak pro Sethe představuje ztrátu nejen vlastního lidství, ale s tím i jejího mateřství. Podobný otřes nakonec prožívá i Halle, který je svědkem násilí na jeho ženě a matce jeho dětí: „Taky je tu muj muž na bobku vedle máselnice a maže si na obličej máslo i s podmásím, protože ta věc se sebraným mlíkem mu nejde z hlavy.“¹²³ Zatímco Halleho tento posun vnitřně zlomí, Sethe to utvrdí v zachování této vazby za každou cenu – v prostředí, kde i mateřská vazba ztrácí svou hodnotu, musí své děti ochránit tím, že je z tohoto prostoru vyjme.

Ačkoli opustí prostory otroctví, nadále však zůstává v poli jeho významového působení – po útěku ze Sladkého domova je i se svými dětmi vystopována Učitelem, přičemž bezprostřední hrozba návratu do Sladkého domova jí přiměje k tomu, že se své děti pokusí zabít. Když ji Učitel nachází v kůlně s omráčenými dětmi a mrtvým batoletem, v jeho pohledu se obraz bývalé otrokyně, která „dělala inkoust tak, jak ho měl rád“ a „mohla ještě 10 let rodit děti“, definitivně proměňuje na „divokou šelmu“, kterou dál přirovnává k zběhlému koni či agresivnímu psovi:

Ale ted' z ní byla divoká šelma, žádný div, když ji jeho synovec tak ztýral a zmlátil, až se utrhla a utekla. Učitel synovce potrestal – křičel na něho, aby si představil, jen představil, co by dělal jeho vlastní kůň, kdyby ho sešvihal víc než je k výchově zapotřebí. Nebo psi Chipper a Samson. Jakmile takhle zmlátíte honícího psa, nikdy už se na něho nemůžete spolehnout, ať v lese nebo jinde. Člověk je třeba krmí, drží v ruce kus králíka a zvíře najednou skočí – a hladce vám ukousne ruku.¹²⁴

¹²¹ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 24.

¹²² Tamtéž, s. 202.

¹²³ Tamtéž, s. 76.

¹²⁴ Tamtéž, s. 153.

V jeho pohledu z jejích očí pomyslně „vymizelo bělmo“¹²⁵ – zůstávají pouze oči zvířete, prázdná tvář jako maska a krvavé ruce. Místo toho, aby se tak Sethe vymanila z dehumanizujícího pohledu, pouze ho tím utvrdila – pro ostatní naplnila obraz toho, na co byla degradována. Učitelovi muži, kteří přihlíží tragické scéně, nakonec celou událost vnímají jako „názorné svědectví, jaké výsledky má trochu takzvané svobody, vnucené lidem, kteří potřebují nejpečlivější dozor, aby se nevrátili k lidojedským způsobům, jimž dávají přednost.“¹²⁶ Dehumanizující pohled jako by tak hrozil svou internalizací a následnou externalizací – otroctví samo vytváří v lidech ty vlastnosti, jimiž zároveň ospravedlňuje jejich útlak:

Běloši věřili, že pod každou tmavou kůží se skrývá džungle, i když je navenek chování sebelepší. Že jsou tam nezvladatelné proudy, vřeštící opice, spící hadi, rudé čelisti žíznící po jejich sladké bílé krvi. Do jisté míry, myslel si, mají pravdu. Čím víc se barevní snažili přesvědčit bílé o své umírněnosti, o tom, jak jsou chytrí a milující a lidští, čím víc se snažili přesvědčit bělochy o něčem, o čem si černoši mysleli, že je nepopíratelné, tím se džungle uvnitř stávala hlubší a neprostupnější. Ale nebyla to ta džungle, kterou si černí nesli z toho bývalého místa (kde se dalo žít). Byla to džungle, kterou do nich vsadili běloši. A rostla. A šířila se. V životě, životem a po životě, až se dostala i do bělochů, kteří ji vytvořili. Nikdo nezůstal ušetřený. Změnila je. Byli z nich krvelační hlupáci, horší, než sami chtěli být, natolik se báli džungle, která byla jejich dilem. Vřeštící opice žila pod jejich vlastní bílou kůží. Rudé čelisti byly jejich vlastní.¹²⁷

Proměnlivý obraz Sladkého domova nakonec zobrazuje otroctví v celé škále, od Garnerovo humanizované vize až k Učitelovo násilné, dehumanizující realitě. Proměnlivost obrazu odhaluje paradox „humánního otroctví“, které je stále postaveno na vykořisťování druhých. Saturované vzpomínky na „sladkou“ farmu v obklopení krásné přírody tak působí jako iluze zahlcující všechny smysly, připomínající past: „Nikdy nevypadala tak příšerná, jaká ve skutečnosti byla, až ji někdy napadlo, že peklo taky třeba vypadá pěkně.“¹²⁸

Jejich trauma se stává něčím nevypověditelným, stojícím mimo hranice jazyka, jež nelze uchopit jinak než pomocí symbolu¹²⁹ – Sethe se na zádech rozroste jizva po býkovci připomínající třešeň (*choke-cherry*), a Paul D zůstává v puse „chut’ železa“ jako vzpomínka na

¹²⁵ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 154.

¹²⁶ Tamtéž, s. 154.

¹²⁷ Tamtéž, s. 201.

¹²⁸ Tamtéž, s. 14.

¹²⁹ Michele Mock rovněž dochází k podobnému závěru ohledně Sethiny jizvy jako symbolického odejmutí hlasu, který jí brání mluvit o traumatu, kterým si prošla. Podobně si tohoto motivu všimá i Sigrid S. Cullhed ve stati „Procne in Toni Morrison's *Beloved*“, kde se na pozadí ovidiovské látky zaobírá motivem oněmění jako násilným odejmutím hlasu, které později vede k jeho stejně násilné reakvizici. Násilí samo se tak stane formou výpovědi – Sethin čin totiž vypovídá o jejím traumatu, o kterém do té doby a ani poté nemohla mluvit.

udidlo, kterou spolu s ostatními vkládá do plechové krabičky s červeným srdcem: „Je způsob, jak zastrčit udidlo, a jinej, jak ho vyndat. Já je znám voba a zatím sem se nerozhod, kerej je horší.“¹³⁰ Nemožností vypovědět své trauma jsou udržováni ve vzájemné izolaci, která zabraňuje jakékoli rekonvalescenci – niterné se propisuje do tělesného a jejich jizvy se stávají výpovědí, aniž by mohly vypovídat. To je nakonec otázka, která pro komunitu bývalých otroků vyvstává spolu se Sethiným činem – i když člověk fyzicky opustí prostory oprese, je možné vymanit se jeho psychickým stopám?

Sethin útěk pak doprovází jiné zvířecí obrazy, které volně vystupují a organicky se prolínají s nastalými situacemi, jako by je tím zviditelňovaly a zastíraly zároveň. Na svobodě tyto obrazy získávají jiný význam – nejsou na Sethe kladeny zvenčí, ale vyvstávají z nitra jako mimovolná reakce na nabytou svobodu plynoucí z rozvolnění dosavadních významových rámců. Stejně tak jako by signalizovaly zostření smyslů kvůli potencionálním hrozbám. Dítě v Sethině břiše tak vidí jako „malou antilopu“, která se „volně pásla“, ale jakmile se zastavila, „začala netrpělivě podupávat kopýtky a nabírat ji na rohy“¹³¹ – předznamenání blížícího se porodu. Ve chvíli úplného vyčerpání se Sethe pokládá na zem a když zaslechne cizí hlas – možné nebezpečí – proměňuje se na „hlad a čelisti“ připomínající hada: „Vyprávěla Denver, že ze země *něco* do ní vniklo – podobné mrazu, ale přitom pohyblivé – jakési čelisti. [...] Najednou se nemohla dočkat jeho očí, aby se do nich zakousla; aby se zahryzla do jeho tváře.“¹³² Později se objevuje obraz kolibříků¹³³, jenž předchází jejímu pokusu o zabití svých dětí: „Malí kolibříci začali svými jehlovými zobáčky propichovat šátek, který měla na hlavě, a bodat jí do vlasů; třepotali křídly. A pokud vůbec měla nějakou myšlenku, bylo to *ne. Ne. Ne. ne. Ne, ne, ne.*“¹³⁴

Zvířecí obrazy zároveň představují kolektivní paměť na život před otroctvím, rozvzpomínání se za hranicemi paměti: „Proč tehdy myslila na antilopu, nedovedla ani tehdy, ani později vysvětlit, protože v životě žádnou neviděla. Domýšlela se, že to musí být nějaká pohádka z doby před Sladkým domovem, z doby, kdy byla ještě moc a moc mladá. Ze svého rodiště (byla to Caroline? nebo snad Louisiana?) si odnesla jen vzpomínku na zpěv a tanec.“¹³⁵ Vzpomíná na kolektiv otrokyň, které ještě mluvily rodným jazykem, které zpívaly a tančily.

¹³⁰ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 78.

¹³¹ Tamtéž, s. 38.

¹³² Tamtéž, s. 39–40.

¹³³ V kolibřících se tu rovněž objevuje ptačí motiv jako odkaz na mýty jak z africké, tak z evropské literární tradice: například výše zmíněná Sigfrid Scotthesius Cullhed je vykládá na příběhu Prokné a Filomény, v níž se postavy v reakci na násilí promění v ptáky. Sama se ovšem vymezuje proti tomu, redukovat romány skrze tyto motivy na konkrétní analogii, naopak v nich vidí syntézu více kulturních odkazů.

¹³⁴ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 166.

¹³⁵ Tamtéž, s. 38.

Tělesný pohyb spojený se zvukem je pak médiem, skrze který se přenáší obrazy kolektivní paměti:

Ale ach, když se daly do zpěvu. Ale ach, když tančily, a někdy tančily antilopu. Muži stejně jako všechny ma'am, z nichž jedna určitě patřila jí. Začali se proměňovat a stali se něčím jiným. Něčím nespoutaným a velitelským a jejich nohy znaly její puls líp než ona sama.¹³⁶

Odkazy k těmto obrazům jsou stejně tak formou vlastního osvobození – když tančily antilopu, stávaly se „nspoutanou“ antilopou. Zvířecí obrazy, které se vynořují se Sethiným útekem, se tak oproti animalizaci naopak pojí s procesem nabývání sebe a s tím i vlastní historie.

Řeka Ohio pak pro Sethe představuje hranici mezi otroctvím a svobodou, stejně jako mezi životem a smrtí – vstupem do řeky Sethe zároveň začíná rodit. Přes řeku ji pak převezí Stamp Paid a kolektivním úsilím ji s dítětem dostává do domu na Bluestone Road. Tam se Sethino tělo, zubožené násilím, stejně jako útekem a nedávným porodem, dostává do péče Baby Suggs, místní matriarchy a kazatelky, která ho začne fyzicky i symbolicky část po části zcelovat:

Odvedla Sethe do obývacího pokoje a tam, při světle lihové lampy, ji po částech vykoukala. Začala obličejem. Pak čekala na další hrnci teplé vody a než se ohřál, sedla si k Sethe a sešívala šedivou látku. Sethe klímala a probudila se, až když ji babička Baby umývala paže a ruce. Po každém umytí ji přikryla pokrývkou a šla postavit na plotnu další hrnci s vodou. Trhala prostěradla, sešívala šedivé plátno a dávala příkazy ženě v čepci, která se starala o miminko a plakala do jídla, které připravovala. Když měla Sethe umyté nohy, Baby prohlídla její chodidla a lehce je otřela. Očistila Sethe mezi nohama dvěma hrnci vody a pak jí ovázala břicho a rozkrok pruhu z prostěradel. Nakonec zaútočila na znetvořené nohy.¹³⁷

Péče žen jako by dávala do pohybu Sethino znovuzrození: čekání, ticho, voda, přítomní svíček a trhání pláten můžou evokovat jak péči o umírajícího, tak porod.¹³⁸ Vstupem do domu č. 124 pak začíná pomyslný Sethin proces defragmentarizace těla i duše, neboť zde získává prostor, a zejména čas potřebný nejen k fyzickému zotavení, ale i k tomu psychickému. Čas je zejména důležitý, neboť se z přítomného *ted'* rozšiřuje na budoucnost, i na minulost – stává se tedy časem života, nikoli přežívání:

¹³⁶ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 39.

¹³⁷ Tamtéž, s. 98.

¹³⁸ *Milovanou* rovněž prostupuje mnoho biblických obrazů – tady se objevuje omývání noh jako kristovský motiv, nicméně jako další lze zmínit obraz Sladkého domova jako subverzivního obrazu ráje a pekla, nebo apokalyptický obraz čtyř jezdců. Existuje i studie, která zkoumá vztah Sethe k biblické Lilith, jako snaha o její vykoupení – viz „Toni Morrison's *Beloved* and the Vindication of Lilith“ od Shirley A. Stave.

Sethe měla dvacet osm dní – dobu mezi dvěma úplňky – na život zbavený otroctví. [...] Dny hojení, uvolnění a skutečného hovoru. Dny mezi lidmi: poznala jména čtyřiceti, padesáti jiných černochů, jejich názory a zvyky; kde dřív byli a co dělali; poznala, co to je, sdílet jejich radost a zármutek zároveň s vlastními pocity, a že tak je všechno mnohem lepší. Jeden ji naučil abecedu; nějaká žena pěkný steh. Všichni ji naučili, co to je, probudit se za svítání a rozhodnout se, co počít s celým dnem.¹³⁹

Ustanovení psychických hranic těla vede k procesu ustalování své identity – kde končí ostatní a kde začínám já. To probíhá jako kolektivní proces redefinice, reprezentovaný prostorem Mýtiny, kde se Sethe spolu s ostatními účastní setkání vedeného Baby Suggs a jejím „Slovem“. Postava Baby Suggs pak vedle matriarchy a duchovní rovněž naplňuje obraz tvůrkyně jako té, kdo je v kontaktu s látkou slov a která má moc utvářet jejich smysl: svým hlasem vytváří symbolický prostor, v němž je možné prožít a znovunabýt vlastní tělesnost, stejně jako ji kolektivně redefinovat. Pojmy jako ‚tělo‘, ‚láska‘, ‚tanec‘, ‚kůže‘, ale i ‚slovo‘ samotné, se aktualizují a nabývají jiné významy – se svým tělem tak přejímají i jazyk, který jim byl dosud upírán, a vtiskávají mu vlastní obsah. Na Mýtině se skrze materializaci zvuku materializuje i tělo, připomínající lyrický proces remodelace těla jako symbolu. V performanci se pak hlas a slovo vzájemně umocňují:

„Tady, tady na tomto místě sme tělo,“ říkala. „Tělo, co pláče a směje se; co tančí bosejma nohama v trávě. Milujte to tělo. Milujte ho. Jinde vašim tělem pohrdají. Nemaj rádi vaše oči; nejradši by je vydloubali. Ani nemilujou kůži na vašich zádech. Nejradši by ji stáhli. Nemaji taky rádi vaše ruce, ó moji lidé. Jenom je využívají, spoutávají, usekávají nebo nechávají prázdný. Milujte své ruce. Milujte je! Zvedněte je a polibte! Dotýkejte se s nima druhých, tleskejte s nima a hlad'te s nima svůj vobličej, protože tam dál ho taky nemaji rádi. Vy ho musíte mít rádi. [...]“¹⁴⁰

Sebeláska se pro ně stává významným emancipačním nástrojem, formou duševního odboje proti vnější dehumanizaci. Baby Suggs je pak i tou, kdo Sethe vyzývá k odložení „meče a štítu“.¹⁴¹ Vyzdvihuje tím vztah mezi znakem a jeho kontextem, v němž to samé jednání může nést jiné významy na základě svého prostředí – obranné mechanismy přejaté z otroctví se na svobodě mohou stát stejně destruktivními.

¹³⁹ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 100.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 94.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 92.

Svoboda, stejně jako prostředí komunitní péče nakonec zajišťují podmínky potřebné k rozvoji života, což způsobuje, že se může nejen plně projevit Sethe samotná, ale s ní i její mateřská láska, doposud potlačená vlivem otroctví:

Najednou sem byla velká, Paule D, a hluboká a široká, a dyž sem rozpřáhla náruč, mohla sem v ní schovat všechny svoje děti. Tak sem byla široká. Vypadalo to, že je mám radši, dyž sem s nima byla tady. Možná v Kentucky jsem je nemohla mít tak ráda, protože vlastně nebyly moje. Ale tady najednou, dyž sem seskočila z vozu – nebyl na světě nikdo, koho bych nemohla milovat, dy bych chtěla. Víš, co myslím?“¹⁴²

Mateřská vazba k jejím dětem se proto stává ještě těsnější než dřív, čímž dochází k jejich pomyslnému splynutí.¹⁴³ Tento posun se ukazuje jako zásadní pro Sethinu infanticidu. V momentě, kdy přijíždí Učitel, Sethe sbírá „každý kousek života, který z ní pocházel, všechny části sebe samé, které byly drahocenné a dobré a krásné“, aby je odnesla „tam, kde jim už nikdo nemohl ublížit.“¹⁴⁴ Stejně jako když Baby Suggs zcelovala její fragmentarizované tělo, Sethe sbírá své děti jako pomyslné kousky sebe, to „nejlepší z ní“, co zbylo doposud nedotčené destruktivní silou otroctví.

Násilí, kterého se potom dopustí, jako by se proto dopustila sama na sobě: její ruka se prodlužuje v pilu a sama se stává ničivým nástrojem útlaku. Jedná tak paradoxně ze strachu ze smrti: „[...] dy bych ji nezabila, byla by umřela, a to je něco, co bych nesnesla, aby se jí stalo.“¹⁴⁵ Aktem násilí si zároveň uchovává vlastní autonomii: Sethe klade důraz na to, že útekem získala moc rozhodovat o svém životě, a tedy i o své smrti. Smrt pro ni nakonec představuje způsob, jak své děti ochránit před *jejím* traumatem otroctví: „Pro moje děti už žádnéj zápisník a žádnéj provaz s mírou.“¹⁴⁶ Smrt její rukou jako by tak paradoxně zachovávala jejich lidství. K infanticidě tedy nepřistupuje z nenávisti nebo lhostejnosti, jako ostatní otrokyně¹⁴⁷ – infanticida je pro Sethe naopak aktem ultimátní mateřské ochrany, která vyplývá z mateřské

¹⁴² Morrison, cit. dílo, 2005, s. 164–165.

¹⁴³ Mateřským splynutím u *Milované* se vedle Michele Mock zabývá i Stephanie A. Demetrakopoulos ve studii „Maternal Bonds as Devourers of Women’s Individuation in Toni Morrison’s *Beloved*“.

¹⁴⁴ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 166.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 202.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 200.

¹⁴⁷ U *Milované* se objevuje i takový směr interpretace, který rozumí Sethině činu jako aktu emancipace z mateřské role, navazující tak v jistém směru na tezi Simone de Beauvoir, která přirovnává mateřství právě k otroctví. Pouze genderové čtení ovšem opomíjí několik zásadních faktorů, které proměňují význam Sethiny infanticidy: vedle samotné proměny konceptu mateřství v otroctví, která se promítá do chování otrokyň vůči svým dětem, je nutné vzít v potaz i Sethinu intenzivní touhu po skutečně *naplněném* mateřství, která vzniká jako protireakce vůči vnějšímu útlaku – v kontextu otroctví představuje láska formu osobního vzdoru, neboť se projevuje *navzdory* vnějším podmínkám. Proti takové interpretaci nakonec svědčí i samotné okolnosti Sethina činu, ke kterému dochází až v momentě bezprostřední hrozby návratu do otroctví. Ukazuje se tak, že pouze genderové čtení zde nestačí a je nutné zaujmout intersekcionalní pohled, jenž zohledňuje i širší problematiku otroctví.

lásky externě zesílené otroctvím. Ta samá láska, která ji zprvu rozšiřuje, ji v momentě ohrožení vede k tomu, že pomyslně pohlcuje své děti do sebe, a její ochrana se propíjí za hranice samotného života.¹⁴⁸

Tato událost způsobí zásadní proměnu celé komunity. „Neštěstí“, jak je k ní referováno Stampem Paidem, přetíná plynoucí čas místní komunity a nahrazuje jej stagnujícím bezčasím. Prostředí domu č. 124 se zároveň z místa komunitní péče a solidarity stává izolovaným prostorem, kde se živé Slovo mění v ticho kolektivního odsouzení. Život domu č. 124 nahrazuje „zloba děťátka“ jako zpřítomnělá paměť konkrétní události, stejně jako historie, ze které vycházela, od níž se komunita jednotně odvrací. Duch Milované tak představuje střet s minulostí, na kterou nelze vzpomínat, ale ani jí zapomenout.¹⁴⁹ Spolu s tím vyvstává motiv pohledu, ať už přímý či odvrácený. Dochází také k jeho násobení, jako střetnutí více pohledů, nebo jejich přerývání, čímž jako by docházelo k utvrzení nebo roztříštění jednoty perspektivy.

Pro Baby Suggs byl dům č. 124 do té doby místem bezpečí, stojícím mimo dosah otroctví a zaštitěným abolicionářem Bodwinem. Příchod Učitele zásadně naruší tento prostor. Odhalí totiž nejen iluzivnost bezpečí poskytnutého bělochy, ale i vnitřní fragmentarizaci komunity, kvůli níž selhala její ochrana – jejich závist je vedla k tomu, že je nikdo nevaroval před příchodem Učitele. Skrze to Baby Suggs poznává skutečný dosah otroctví, který není zakořeněný v prostoru, ale v lidech, načež ztrácí víru v jakoukoli osobní nebo kolektivní emancipaci:

*Srdce, které s každým úderem rozdávalo lásku, ústa zvěstující Slovo, to všechno neplatilo. Stejně přišli do jejího dvora a ona nemohla s divokým počinem své snachy ani souhlasit, ani ho odsoudit. [...] Bílí lidé ji přece jen udolali.*¹⁵⁰

Baby Suggs rezignuje a od Slova se obrací k barvám jako k tomu, co je „doopravdy neškodné“ – vyhýbá se přitom červené jako barvě krve. Symbolicky tak zanevívá na tělesnost, která se pro ni stává inherentně nejistou.

U Denver se situace vyloučení zdvojuje, neboť v rodině, v níž každý nese svou vlastní paměť otroctví, patří Denver k první generaci narozené mimo něj. Absence vlastní zkušenosti, stejně

¹⁴⁸ Podobně to vnímá i Demetrakopolous, která to demonstruje na principu enantiodromia, kde důsledkem represe dochází k enormnímu zesílení (s. 58).

¹⁴⁹ Tuto tezi hlouběji rozvíjí podnětná studie Emmy Parker „New Hystery: History and Hysteria in Toni Morrison's *Beloved*“, která k románu přistupuje z psychoanalytické pozice a interpretuje jej pomocí fenoménu hysterie, tedy mimoděčné tělesné reakce na prožité psychické trauma. Postavu Milované potom chápe jako její „subjekt i symptom“ (s. 4), přičemž podle ní román demonstruje nejen její emancipační potenciál, ale především (sebe)destruktivní důsledky, pokud ztrácí hranice.

¹⁵⁰ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 182.

jako nevypověditelnost traumatu druhých, pak znemožňují vzájemnou komunikaci, která by mohla vést k porozumění. Denver je udržována ve stavu nerozumění, kde postrádající slova doprovází ztráta sluchu: sama ohluchne, když je s událostí konfrontována z vnější. Spolu s mateřským mlékem smíchaným s krví tak symbolicky přejala i minulost své matky a rodiny, aniž by měla rámce, kterými by je mohla uchopit. Nevyslovitelné si nachází cestu do podvědomí skrze noční můry. Ve snu Denver pohlíží na Sethe a skrze ni na sebe, což v ní probouzí rozkoš i strach zároveň – skrze pohled jednak ukotvuje svou existenci, ale zároveň pro ni vystává vědomí vlastní nezajištěnosti.¹⁵¹ Sethin pohled tak pro Denver představuje nebezpečí, neboť její pozornost s sebou nese smrt:

Uřízla mi hlavu každou noc. Howard a Buglar mi řekli, že to muže udělat, a dělala to. Její hezký voči se na mě dívaly jako dybych byla cizí. Ne nastekaně nebo tak, ale jako dybych byla něco, co našla, a čeho je jí líto. Jako dyby to nechtěla udělat, ale musela, a že to nebude bolet. Že to je prostě něco, co velký lidi dělají – jako vyndat vám z ruky třísku.¹⁵²

Také Paul D selhává v tom, porozumět situaci domu č. 124. Jelikož přichází až 18 let poté, je konfrontován s přítomností ducha batolete, aniž by znal jeho původ. Vyžene jej z domu křikem a nastává krátké období klidu, načež se duch vrací v zhmotnělé podobě mladé ženy, jejíž pohled ho pronásleduje po domě. Unikání před pohledem Milované odráží Paulovo vlastní vyhýbání se vzpomínkám na vlastní traumata, které uchovává zavřené v plechové krabičce s červeným srdcem. Když mu nakonec Milovaná řekne, aby se jí „dotknul vevnitř a řekl její jméno“, Paulovi D příznačně vytane právě obraz krabičky: „Věděl jen, že když se jí dotkl vevnitř, říkal: ‚Červený srdce, červený srdce, červený srdce.‘“¹⁵³ Jeho vnímání Sethe je nakonec narušeno („*To není její pusa.*“¹⁵⁴), ve chvíli, kdy se od Stampa Paidy dozvídá o události,

Jejich společná konfrontace je pak vystavena ze tří různých pohledů: Sethe vypráví, pohybující se v kruhu, a Paul D ji poslouchá, uvědomující si zároveň pohled Milované, který na něj upírá přes stěnu z horního pokoje. Sethin tělesný pohyb napodobuje pohyb jejích slov – čin jako takový zůstává nevyslovený, neboť je nejen nevyslovitelný, ale ani jej nelze vyslyšet: „Sethe věděla, že ten kruh kolem pokoje i kolem toho, o čem mluvila, bude vždycky jen kruh. Nemůže to nijak uzavřít, vykázat tomu jedno jediné zřetelné místo, když se na to někdo zeptá.“¹⁵⁵ Kruhovitý pohyb Sethiných slov pak vytváří klaustrofobický pocit, připomínající

¹⁵¹ To vyzdvihuje i Barbara Offutt Mathieson v článku „Memory and Mother love in Morrison’s *Beloved*“.

¹⁵² Morrison, cit. dílo, 2005, s. 208.

¹⁵³ Tamtéž, s. 122.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 157.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 166.

počinání pavouka nebo hada¹⁵⁶ – Sethe ho ovíjí slovy a svírá ho do pomyslného prázdného místa, které nechává ve středu svého vyprávění. Upřený pohled Milované, skrze nějž Paul D pozoruje sám sebe, zároveň odhaluje další rovinu této situace: Sethina proměna jako by tak obsahovala obraz jeho vlastní degradace, vyvstávající ve vzpomínkách na společná i osobní traumata. Paul D tak dostává strach z pohlcení Sethinou láskou („*Tvá láska je moc těžká.*“¹⁵⁷), stejně jako z její proměny, jež zrcadlí jeho vlastní. Nakonec sám přejímá animalizující pohled opresora:

„*Co si udělala, bylo špatný, Sethe.*“

„*Měla sem tam jít zpátky? Vztít tam své děťátka zpátky?*“

„*Třeba byla jiná cesta. Nějaká jiná.*“

„*Jaká?*“

„*Máš dvě nohy, Sethe, ne čtyři,*“ řekl a vtom se mezi nimi zvedl les; tichý, bez jediné cesty.¹⁵⁸

Paul D nakonec odchází a stejně jako zbytek komunity uhýbá pohledem před Sethe a domem č. 124., neboť skutečně jí čelit by vyžadovalo rozvzpomenout se na vlastní bolestnou minulost. Pro ostatní se tak stává bezcitnou matkou vražedkyní, jejíž čin, zbaven svého kontextu, představuje bezprecedentní akt násilí. Skrze to se pro své okolí zároveň proměňuje v potencionální hrozbu:

„*Přátelili ste se všichni dohromady.*“

„*Jo, dokavad' neukázala, co v ní je.*“

„*Ello.*“

„*Lidi, co berou pilu na svoje děti, nejsou moje přátele.*“¹⁵⁹

To se zlomí až se Stampem Paidem, který je nakonec tím prvním, kdo reflektuje trauma, ze kterého Sethin čin vycházel. Podobně jako Baby Suggs ani neschvaluje, ani neodsuzuje její jednání, ale dokáže mu porozumět: „Není blázen. Milovala ty děti. Chtěla zranit zraňovatele.“¹⁶⁰ Tímto přerámováním Stamp Paid nastolí možnou cestu porozumění i pro

¹⁵⁶ Nabízí se i motiv Ovidiovy Arachné, která byla Athénou pro svou pýchu proměněna v pavouka a která je skrze motiv tkaní spojována s ženským psaním.

¹⁵⁷ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 167.

Pozn.: V originále Paul D k popisu Sethiny lásky používá slovo *thick*, tedy tučnost, hutnost, asociující mateřské mléko, jak to popisuje i Demetrakopoulos v uvedeném článku. Překlad jako „tíže“ tedy zastírá další vrstvy významu, které se k Sethině lásce pojí – příliš „hutná“ láska jako mléko může být výživná, životodárná, ale taky představuje strach ze zadušení.

¹⁵⁸ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 168.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 189.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 235.

ostatní, neboť skrze to se Sethin případ se stává příkladem všech: tvář Sethe i Milované se rozostří a stávají se tak subversivním polem pro kolektivní paměť otroctví.

Sethe se musí s vlastní minulostí potýkat bez pomoci ostatních. Když se v domě zjevuje ztělesněná Milovaná, Sethe se znovu ponořuje do mateřství k nalezené dceři a s tím i do vlastního traumatu. Čím víc se ale ponořuje do sebe a do vzpomínek, tím víc se sama odvrací od ostatních: „Pro mě není svět za těmahle dveřma. Potřebuju vědět jen jedno: jak zlá je ta jizva?“¹⁶¹ Její pohlcení přitom hrozí podobným nebezpečím jako v minulosti, neboť v něm Sethe ztrácí jakékoli hranice: „Sethe si už nečesala vlasy a neomývala obličej vodou. Seděla na židli a olizovala si rty jako potrestané dítě, zatímco Milovaná požírala její život, brala ho, nadouvala se jím, rostla s ním. A starší žena se ho vzdávala bez odporu.“¹⁶² Aby ulevila vyvstávající bolesti rozvzpomínání („*Všechno mrtvý, co se vrací k životu, bolí.*“¹⁶³) vede dlouhé monology, v nichž Milované vysvětluje, proč došlo k její smrti. Tato verbalizace ale nepřináší žádnou úlevu, neboť k ní dochází bez porozumění druhých – Milovaná je pouhý obraz mrtvého dítěte, který nedokáže skutečně reagovat. Sethe jí proto nedokáže nic vysvětlit a ona jí nedokáže prominout:

Ale věděla, že se Sethe strašně bojí jediného – podobně jako Denver na počátku – že by mohla Milovaná odejít. Že Milovaná odejde, než jí Sethe dokáže vysvětlit, jak jí bylo když přikládala zuby pily k malé bradičce; cítit, jak stříká dětská krev a jako olej jí protéká mezi prsty; přidržovat její obličej tak, aby hlava neodpadla; tisknout si ji k sobě tak, že cítila smrtelné záchvěvy probíhající milovaným tělíčkem, baculatým a plným sladkého života. Že by Milovaná odešla předtím, než by jí Sethe dokázala vysvětlit, že mnohem horší, než to, co se jí stalo, bylo trápení, na které umřela Baby Suggs, které prodělala Ella, kterého svědkem Byl Stamp a co vyvolávalo třas v Paulovi D. Že kterýkoli běloch vás mohl použít k bůhví k čemu, jen z pouhého rozmaru. [...] To a mnoho jiného jí Denver slyšela říkat z jejího kouta, když se snažila přesvědčit Milovanou, jedinou bytost, o které si byla jista, že jí musí přesvědčit, že udělala to, co bylo správné, jelikož to udělala z čisté lásky.¹⁶⁴

Ukazuje se tak, že tím jediným, kdo jí může prominout a zbavit jí její tíhy, je komunita. Když se Milovaná zhmotní, Denver nejprve cítí nutkání chránit ji před Sethe ve strachu z matčiny historie. Skrze Milovanou ale jako by se Denver poprvé mohla na matku skutečně podívat, aniž by se cítila v nebezpečí. Pozorování Sethe pohledem Milované jí nakonec pomůže porozumět

¹⁶¹ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 186.

¹⁶² Tamtéž, s. 250.

¹⁶³ Tamtéž, s. 43.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 251–252.

celé situaci a Denver si uvědomí, že je to Sethe, kdo potřebuje ochranu. Obava o matku ji přiměje prolomit jejich izolaci a požádat komunitu o pomoc.¹⁶⁵

Denver i Stamp Paid nakonec dávají do pohybu proměnu, která nakonec přivede komunitu k zásahu. Pohled komunity se znovu upře na dům č. 124, následkem čehož se skupina žen v čele s Ellou spolu vydají k domu, aby ducha vyhnaly. Přítomnost Milované tak znovu sjednocuje komunitu, která je skrze ni schopna konfrontovat nejen Sethinu minulost, ale především tu vlastní – záchrana Sethe je zároveň jejich záchranou. Když ženy dojdou k domu, Ellin pohled se upře na dům, načež jí na mysli vytane vlastní traumatická minulost. V jejím pohledu pak splývá nejen minulost a přítomnost, ale i hranice mezi ní a Sethe – na tom základě vydává zvuk, na který naváže i zbytek žen: „Okamžitě se k ní připojily ženy klečící i stojící. Přestaly se modlit a vrátily se na začátek. Na počátku nebyla slova. Na počátku byl zvuk a ony všechny věděly, jak ten zvuk zněl.“¹⁶⁶ Slova přestávají být hranicí – ženy si navazují kontakt i mimo ně a dokáží tak sdílet i to, co bylo doposud nevypověditelné.¹⁶⁷ Souzvukem jako by se nesla jejich společná zkušenost.

V té chvíli dochází k symbolickému zdvojení události, která v minulosti vedla k infanticidě, což jednotlivce i kolektiv vybízí k znovuprožití traumatické situace a především k její nápravě. S parcelací situace na jednotlivé pohledy se tříští perspektiva a dochází k dynamickému posunu rámce, proměňující význam celé události. Začíná to střetem pohledů – zatímco Sethe pozoruje „Mýtinu, která přišla k ní, kde hlasy žen hledaly správný dvojzvuk, klíč, stupnici, zvuk, který slovům lámal vaz“¹⁶⁸, ostatní ženy vidí Milovanou jako těhotnou ženu a Sethe, připomínající „malou holku se sekáčkem na led“¹⁶⁹ – Sethe si tak vyměňuje role se svým dítětem a když si splete klobouk příjíždějícího Bodwina s tím Učitelovým, přesměrovává svůj útok z dítěte na něj. Přihlízející komunita se následně spolu s Denver vrhnou na Sethe a v činu jí zabrání, čímž ji ochrání samu před sebou. Následně se přesouváme do pohledu Milované, která nejdříve pozoruje matku, pak Denver, jak jí pouští a utíkají, aby nato poprvé spatřila toho, před kým se jí Sethe snažila chránit: „Je z nich kopec. Kopec padajících černých lidí. A nad nimi všemi, teď ve stoje s bičem v ruce, muž bez kůže. Dívá se. Dívá se na ni.“¹⁷⁰ Zdvojení situace a její parcelace zviditelňuje momenty konkrétních selhání, které

¹⁶⁵ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 243.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 259.

¹⁶⁷ Emma Parker k tomu v návaznosti na kritiky Kubitscheka a Rigneyho dodává, že ženy se souzvukem vymykají z patriarchálního symbolického řádu, v němž „Bůh je Slovo a Slovo je Bůh“ do toho sémiotického: „The prelinguistic chant performed by the group of women is more revolutionary because it constitutes an eruption of the semiotic within the symbolic, and this eruption forces a change in the structures of the dominant order.“ (s. 11)

¹⁶⁸ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 262.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 266.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 263.

k původní události vedly – minulost se zde zpřítomňuje, aby mohla být reflektována, a když se tak stane, Milovaná jako symbolizace potlačeného traumatu zmizí.

Jeho zviditelnění pak otevírá cesty k jeho prožití a možnému vyléčení. Sethina identita, dosud založená na mateřství, kterou roztržilo nejprve otroctví a pak smrt dítěte, se po zmizení Milované začíná rozpadat i externě. Paul D, který jí nalézá rezignovanou v posteli Baby Suggs, má poprvé možnost pohlédnout na její fragmentarizované nitro, zhmotněné jako „pokrývka sešitá z ústřížků v karnevalových barvách“, pod kterou leží. Do toho se mu promítají slova Sixe o Třicetimílové ženě („*Je přítelkyně mý duše. Shromazďuje mě, člověče. Sbírá všechny mý kusy a vrací mi je v správném pořádku.*“¹⁷¹), načež dochází k tomu, že cestou k jejich zcelení je skrze druhé, jako opětovaný pohled. Stejně jako Baby Suggs zcelovala Sethino tělo, Paul D začne zcelovat její duši – když Sethe říká, že Milovaná „byla to, co měla nejlepšího“, Paul D jí odpovídá tím, že poprvé přesměrovává její pozornost k sobě samotné: „Sama seš to, co máš nejlepšího, Sethe. Dovopravdy.“¹⁷² Tím, že staví do středu její identity jí samotnou, jí napomáhá znovu nalézt svůj střed, již nezávislý na ostatních.

Román *Milovaná* nakonec skrze individuální příběh mateřské ztráty zviditelňuje povahu traumatu jako takového a vytyčuje možné cesty k jeho vyléčení skrze druhé. Významové rámce Sethina činu se dynamicky proměňují nejen vrstvením a střetáváním různých perspektiv postav, ale i skrze imaginativní jazyk, který asociuje různé významy vevnitř i vně románu. Rozostřováním a zostřováním se Sethina tvář pomyslně rozmazává a znovu nabývá své obrysy, což umožňuje porozumění nejen jejímu osobnímu traumatu, ale skrze to i kolektivnímu traumatu celé komunity.

¹⁷¹ Morrison, cit. dílo, 2005, s. 273.

¹⁷² Tamtéž, s. 274.

Ráj

Ráj (1997) je román završující trilogii započatou *Milovanou* (1987) a *Jazzem* (1992), která se zaměřuje na lásku a její podoby.¹⁷³ Původně se měl jmenovat ‚Válka‘ (*War*) s přihlédnutím na jedno z hlavních témat, jímž je konflikt mezi muži a ženami, ale později byl název změněn na ‚Ráj‘, vyzdvihující tak otázku utopického obrazu hojnosti, jež je ze své podstaty selektivní. Román je rozdělen na devět kapitol, nesoucích jména po jednotlivých ženských postavách, přičemž úvodní kapitola nese název Ruby, jméno malého, ryze černošského města, jež bylo převzato po mrtvé sestře dvou z jeho zakladatelů. V této kapitole vstupujeme se skupinou mužů do nedalekého ženského konventu, aby zde zabili pětici žen, které jej obývají. Tím se načrtává základní rovina vyprávění, rozvíjející události, které jejich násilnému vniknutí předcházely. Následující kapitoly jsou věnované každé z žen – Mavis, Grace, Senece, Divine (Pallas) a Consolatě – a zaměřují se na jejich předchozí život, který je nakonec přivedl do konventu. Poslední tři kapitoly jsou pak věnované třem ženám přímo z Ruby, v nichž sledujeme postupný rozklad vize města jako ráje.

Jako u předchozích románů, i tady na sebe základní příběhová linie vrství další témata a otázky, které rozšiřují význam vyprávěného za obsah samotného vyprávění. Oproti předchozím románům však v *Ráji* o to víc vyniká otázka významových rámců a jejich formování, která je tematizována nejen příběhem jako takovým, ale propisuje se i do jeho narativních strategií. Dochází tak k rozostření perspektivy vyprávění, čímž se zviditelňuje samotný proces utváření významu. To se odráží již v první větě celého románu, oznamující, že „bílou dívku zastřelí jako první.“¹⁷⁴ Touto větou se rozehrává významová hra, u níž nikdy nevyvstane, na kterou z žen věta konkrétně odkazovala, neboť jakékoli náznaky v jejich popisu jsou zároveň potvrzením i vyvrácením ustálených představ vázajících se k obrazu rasy. Podobné znejšťující tendence se posléze promítají i do zbytku románu.

V kontextu matek vražedkyň pro nás zde vyvstává především postava Mavis, matka pěti dětí, jejíž dvě nejmladší zemřely kvůli její nedbalosti. K jejich úmrtí přitom dochází mimo děj románu – dozvídáme se o něm z rozhovoru s novinářkou. Přestože se v románu jedná spíše o minoritní událost, skrze ní jsou vyzdvihovány vnější významové procesy, kterým podléhá jako matka i jako žena. Mavis se proto bude týkat závěrečná část naší analýzy, v níž nám poslouží jako příklad procesu exemplifikace matky vražedkyně.

¹⁷³ Konvenčně se uvažuje o *Milované* jako o románu zkoumajícím mateřskou lásku, román *Jazz* (1992) jako zpodobnění milenecké lásky a *Ráj* jako román o lásce k Bohu.

¹⁷⁴ Morrison, Toni. *Ráj*. Praha: Vyšehrad, 2001. s. 9.

Stejně jako v předchozích románech, mateřská role se zde netematizuje pouze na osobní rovině jednotlivých postav, ale rovněž se přelévá do komunitní sféry a je úzce spjatá s ženskými kolektivy. Vystává tak jako fáze iniciačního cyklu – od dívky, po mladou ženu, po matku a posléze matriarchu – což se promítá zejména do postav Matky Mary a Consolaty.¹⁷⁵ Mavis sama představuje subjekt mateřské touhy, truchlící po zemřelých dětech, a zároveň se stává i jejím objektem, když se spolu s ostatními ženami dostává do konventu. V naší analýze se proto zaměříme jak na znejištění vnějších významových rámců, vyplývajících z naratologických postupů, tak na proměnu Mavisiny postavy jako takové.

Román je postaven na principu splývání a zdvojování kontrastních obrazů.¹⁷⁶ Jednotlivé motivy na sebe v kompozici s ostatními navazují různorodé významy, které často vedou k rozvratu jejich smyslu. To se ukazuje již v úvodní kapitole, nastolující základní obraz konventu, spolu s nímž vystává i obraz žen, které jej obývají. Oba přitom podléhají pohledu mužů, vnikajících do jejich prostoru. Neutrální fokalizace, umocněná v depersonalizovaném jazyce (,bílá žena‘, ,ženy‘, ,muži‘, ,dva bratři‘, ,otec a syn‘), je poté narušována jejich vlastními perspektivami.

Prostory konventu jsou pro muže dosud nepoznané – vstupují dovnitř, prochází jednotlivými místnostmi a naskytují se jim cizí, a přesto zvláště důvěrné domácí výjevy: rozložené vaření v kuchyni, slepice na dvoře, obsah spižírny, osamělé ložnice, předměty na nočních stolcích, oblečení na posteli... Pronikání ženským prostorem jako by přitom bylo motivováno touhou po jejich poznání ve stejné míře jako strachem z nich. Jejich pohled je tak zároveň zcizujícím: slepice na dvoře je „zasloužilá nosnice zrudných vajec s dvojitými a trojitými žloutky v obrovských deformovaných skořápkách“; šaty postřelené ženy připomínají „pouliční děvku“; na zahradě se skrývají „šlépěje čarodějnic“; dopis přilepený na zdi je „satanská zpráva“; dětské botičky zavěšené na posteli jsou „důkaz“¹⁷⁷. Jednotlivá zátiší, jež se naskytují, jsou zároveň důvěrná i cizí – přibližování se k nim je stejným způsobem vede k vnitřní distanci: „V opuštěné krajině, ukryté v nitru rozlehlého domu, kde je nikdo nerušil ani nehlídal, dokázaly zpochybnit hodnoty snad všech žen, které kdy v životě poznal.“¹⁷⁸ Z dvojakosti tak pramení hluboká nedůvěra vůči známému (podobně jako džbán s mlékem, z něhož po napití začpí libavka¹⁷⁹).

¹⁷⁵ Tímto se hlouběji zabývá studie Sarah Cullen, „The Search for a Mother in Toni Morrison’s *Paradise*“.

¹⁷⁶ To se vedle jiného odráží i na motivu dvojčat: Merle a Pearl; Deacon a Steward; Kafe a Čaj a další.

¹⁷⁷ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 9–14.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁹ Infuze mléka a libavky je příkladem takového „podvratného“ motivu, kde jako by mléko reprezentovalo mateřství, zatímco tato bylina má antikoncepční, případně abortivní účinky – džbán s mlékem tak představuje připomínku, stejně jako negaci „ženského údělu“.

Prostor domu pak nápadně připomíná dělohu – postupem do nitra domu ubývá světlo, přičemž centrem jejich zájmu je sklep jako místo, v němž tkví „všechna ta špína“, kterou je třeba „vynést na světlo“. ¹⁸⁰ Muži tak s puškami v ruce pronikají do nepřístupného prostoru a zároveň jsou mu vydáni zcela napospas – jejich tíseň se pak promítá do vyhraněných smyslových, často rozporuplných vjemů: „Jak muži postupují hlouběji do nitra domu, chlad sílí: muži jdou pomalu, rozhlíží se, naslouchají, a všude kolem sebe vnímají skryté ženské zlo a cítí vůni másla a kynoucího těsta.“ ¹⁸¹ „Skryté ženské zlo“ (*female malice*) splývající s vůní „kynoucího těsta“ (*yeast-and-butter smell of rising dough*) pak evokuje obraz dělohy jako zdroje života i smrti, odrážející se v procesu kvašení.

Zatímco vnímání prostoru je do jisté míry rozjitřeno vjemovým a významovým napětím, jeho obraz se pak sjednocuje jednotnou perspektivou – ženy z konventu představují zlo, ohrožující město Ruby. Vystavávají tu dva opozitní obrazy žen – ty z konventu a ty z Ruby:

V okruhu devadesáti mil není nic, co by ji pokládalo za svou kořist. Může se po libosti procházet, může myslet na vaření, na válku, na rodinné záležitosti, nebo může jen tak zvednout oči ke hvězdám a nemyslet vůbec na nic. Bez svítilny a beze strachu může jít, kam se jí zlíbí. A když o kus dál zahlédne v domě světlo nebo jí k uším dolehne zakňourání nemocného děčka, může vejít do domu a potichu zavolat na ženu uvnitř, která se snaží dítě utišit. Mohou se navzájem střídat a masírovat mu bříško, houpat je na rukou nebo zkoušet mu dát trochu napít. A když se dítě utiší, mohou spolu chvíli posedět a jen tak si povídat a tiše se smát, aby nikoho nevzbudily. A pak se může žena rozhodnout, že se vrátí domů, osvěžená a připravená ulehnout, anebo může jít po ulici dál a míjet další domu, tři kostely a místní jídelnu. Dál a dál, až za hranice města, neboť ani na jeho samém kraji ji nic nepokládá za svou kořist. ¹⁸²

Obraz žen z Ruby je značně idealizovaný a vymezený podle přiřazených rolí pečovatelky, matky, ženy, která se směje tak, aby „*nikoho nerušila*“. Míra jejich ochrany jako by tak byla podmíněná jejich submisivní pozicí vůči svým mužům. To se ukazuje u žen z konventu, jejichž pomyslná bezbřehost se vylévá z patriarchálních rámců: „Proč to ty ženy dělají? pomyslí si. Jak si mohly jejich prosté mozečky vymyslet takové zrůdnosti: zvrácený sex, přetvářku, tajné týrání dětí?“ ¹⁸³ Odvrácení od mužské autority se vedle toho propisuje i do prostoru kaple, v níž „místo, kde býval Ježíš, zeje prázdnotou“. ¹⁸⁴ Pro muže se jejich nezkrotnost slévá s obrazem d'ábla

¹⁸⁰ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 9.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 10.

¹⁸² Tamtéž, s. 14–15.

¹⁸³ Tamtéž, s. 14.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 18.

jako nekontrolovatelného zla, jež je potřeba eliminovat, aby bylo zachováno „dobro města“: „Důkazy, které postupně nashromáždili od onoho děsivého odhalení na jaře, hovořily jasně: všechny katastrofy měly společného jmenovatele – konvent. A v konventu žily ty ženy.“¹⁸⁵ To nakonec vede k tomu, že se ženy z konventu paradoxně stávají onou kořistí a muži jejich predátory. Touto proměnou se ostatně uzavírá celá kapitola: „Strašlivé černé Evy, které matka Mary nespasila, jako vyplašené laně prchají vstříc slunci, jež už vysušilo mlhu a teď zalévá svým posvěceným olejem kůži lovné zvěře.“¹⁸⁶

Úvodní kapitola tak funguje jako svého druhu exemplifikovaný obraz, vykreslující ženy „svedené na scestí“, jejichž chování je přivede ke zkáze. Prolínání mezi jednotlivými perspektivami a neutrální fokalizací se v naraci prohlubuje rozpětí mezi obrazem a jeho přisouzeným smyslem – zpřítomňuje se tak i to nevyřčené, eliptické, které prosvítá skrze obraz a narušuje tak důvěru v jeho rámce.

Podobným procesem exemplifikace prochází i obraz Mavis, se kterou se setkáváme jakožto matkou truchlící po dvou nejmladších dětech, udušených v rozpáleném autě, zatímco kupovala jídlo k večeři. Rozvrat významů je zde rovněž předznamenán již v první větě: „Vypadalo to, jako by sousedé měli radost, když se děti udusily.“¹⁸⁷ Snová absurdita věty uvozuje tragickou situaci, v níž se převrací ustálené hodnotové pozice. Hra s jazykem se promítá i do slova „to smother“ („*the kids were smothered*“), v němž latentní „to mother“ nepřímou vtiskává mateřství příznak hrozby.

Kapitola podléhá Mavisině perspektivě, ovlivněné určitou snovostí. Stává se vnějším pozorovatelem celé situace – všímá si různých detailů, které jako by ukazovaly na určitou klamnou skutečnost: „June si přehodila nohu přes nohu a Mavis si všimla, že bílé střevíčky na vysokém podpatku má dnes na nohou poprvé. Podrážky byly skoro úplně čisté.“¹⁸⁸; „Tvářila se vlídně, ale oči se jí leskly jako všem lidem se sousedství.“¹⁸⁹ Stejně tak pomyslně vystupuje sama ze sebe a prohlíží si své prostředí pohledem novinářky: „Je to opravdu hodná ženská, pomyslela si Mavis. Taková slušná. Vůbec se nerozhlíží po pokoji a nedívá se klukům na nohy, a ani sebou necukla, když se z nitra domu ozvaly jisté zvuky následované zvukem splachování.“¹⁹⁰ Její perspektiva je tak do určité míry pasivní, distancovaná, uvědomující si jistou absurditu situace, v níž význam ztrácí své hranice.

¹⁸⁵ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 17.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 24.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 27.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 27.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 28.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 30.

Její exemplifikace se pak odráží v novinovém rozhovoru – ten utváří významové rámce, vykreslující její obraz jako ‚truchlící matky‘, a potažmo ‚matky vražedkyně‘. Je příznačné, že samotnému rozhovoru předchází vytvoření Mavisina portétu: „Novinářka nejdřív chtěla fotografie, a tak fotograf Mavis požádal, aby se posunula doprostřed pohovky a zbývající děti se rozesadily vedle své zoufalé, truchlící matky.“¹⁹¹ Hledáček fotoaparátu pomyslně zastupuje princip rámce, jenž *a priori* definuje svůj obsah a tím redukuje obraz na jeho smysl („*Ted’ už to navždycky budou ‚zbývající děti‘*“¹⁹²). Ten samý princip se pak nese i rozhovorem, jenž skrze otázky nabývá funkci ‚varovného příběhu‘:

„Nechtěla byste nám o tom něco říci? Něco, co by měly vědět i ostatní matky?“

„Co jako?“

„Nějak je upozornit nebo jim poradit, jak se vyvarovat takové nedbalosti.“

„No,“ Mavis se zhluboka nadechla. „Já nevím. Nic mě nenapadá. Já...“

Fotograf se přikrčil a s hlavou na stranu vybíral další záběr.

„Takže, nemyslíte si třeba, že by ta hrozná tragédie mohla být i k něčemu dobrá?“ June se smutně usmála.¹⁹³

Otázky novinářky pak fungují jako určité vytržení ze snu, které nutí Mavis rozvzpomenout se na okolnosti tragické události. Její výpověď se ve střetu s otázkami fragmentarizuje – její řeč je přerušovaná, proměňuje se v detailech, stejně jako v ní vyvstávají místa nedořečenosti:

„Ten můj nechtěl lančmít. Děti ho maj rádi, ale on ne. A v tomhle horku mi maso doma nevydrží. Nedávno mi zasmrádnul celej bůček, a tak jsem si řekla, že zajedu do krámu aspoň pro nějaký párky, a když jsem si brala auto, vzpomněla jsem si na ty malý. Napřed jsem je sebou brát nechtěla, ale on řekl, že Merle a Pearl –“

„Merle? Píše se to M-e-r-l-e?“

„Jo.“

„Pokračujte, prosím.“

„Ne že by brečeli nebo tak něco, ale on řek, že ho bolí hlava. Já to chápu. Nemůžete chtít po chlapovi, aby přišel domů z práce a musel eště hlídat haranty, když mu chci dojet pro něco slušnýho k večeři. To od něj nemůže nikdo chtít.“

„Takže jste vzala dvojčata. Proč jste nevzala i ostatní děti?“ [...]

¹⁹¹ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 27.

¹⁹² Tamtéž, s. 27.

¹⁹³ Tamtéž, s. 28.

Mavis si zajela palcem pod ramínko podprsenky a povytáhla si ji přes rameno. „Nenapadlo mě, že se něco stane. Řeznictví je hned vedle. Mohla jsem zajet do supermarketu, ale tam nebejvá zboží čerstvý.“

„Takže vy jste nechala obě miminka v autě a šla koupit kotlety –“

„Ne, kotlety ne. Párky.“

„Aha. Uzenky.“ June psala rychle, ale nezdálo se, že by něco škrtala. „Ted’ mi ale řekněte, proč to trvalo tak dlouho? Koupit jednu věc.“

„Ale mně to netrvalo dlouho! Byla jsem zpátky raz dva. Nemohlo mi to trvat dýl než pět minut, ani to ne.“

„Vaše děti se udusily, paní Albrightová. V rozpáleném autě se zavřenými okny. Neměly vzduch. Něco takového se sotva stane za pět minut.“¹⁹⁴

V rozhovoru se tak střetávají dvě perspektivy, vnitřní a vnější. Jejich pohledy jako by se přitom míjely: Mavis touží po tom, „konečně to popsat správně“¹⁹⁵ („get it right“), aniž by později vytanulo, co přesně tím míní – naopak se zdá, že sama pro sebe teprve nachází hranice celé události. Pohled novinářky je proti tomu již ucelený, soustředící se na Mavisinu odpovědnost jako matky a manželky:

„Tak vy jste pospíchala?“

„Jasně že jo. Měl právo bejt naštvanej. Lančmítu se chlap po práci nenají.“

„A párků ano?“

„Chtěla jsem koupit kotlety. Napřed jsem chtěla koupit kotlety.“

„Cožpak vy jste nevěděla, že váš manžel přijde domů na večeři, paní Albrightová? Nechodí snad na večeři každý den?“

[...]

Mavis řekla: „Ale jo, chodí. Chodí každý den domů na večeři.“ A v duchu si zkusila představit, jaké by to bylo mít manžela, který chodí každý den domů. Na cokoli.¹⁹⁶

Tuto událost tak rámuje podle jasné vize ‚ženské role‘, čímž ze situace vytváří obraz mateřského selhání. Mavisin vlastní důraz na jídlo a na manžela v rozhovoru přitom rozšiřuje rozpětí události mimo rámce vytyčené novinářkou a poukazuje na něco nevyřčeného, co se přímo týká její osobní pozice v domácnosti. To se projevuje i mimo rozhovor: Mavis si neustále uvědomuje přítomnost svého muže ukrývajícího se v domě, stejně jako bolest způsobenou Sal, která jako

¹⁹⁴ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 28–29.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 28.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 30.

by jí svým objetím drásala kůži („Možná to byl pot, ale podle toho, jak to bolelo, to klidně mohla být krev. Neodvážila se Salinu ruku odstrčit, ani dát najevo sebemenší bolest.“¹⁹⁷). Před pohledem novinářky přitom obojí zůstává skryté, odehrávající se mimo hranice její pozornosti. Jejich dialog, jenž má poskytnout konstitutivní obraz Mavis, tak spíše nastoluje situaci nerozumění.

Z toho hlediska se stává významným motiv auta. Jeho fotografie příznačně uzavírá celý rozhovor a staví se vedle jejího portrétu jako evokace ‚místa činu‘, vyzdvihujíc tím jisté podezření vůči Mavis jako ‚truchlící matce‘:

„Mátově zelený cadillac. Zelený jako hlávkový salát. Ledový salát. Jenže barva stejně nebude v novinách vidět. Vidět bude jen, jak je veliký a nablýskaný; a v něm zemřely ty děti. Děti navždy neviděné, protože matka neměla ani obrázek jejich důvěřivých tváříček.“¹⁹⁸

Pozdější krádež se potažmo stává pouhým potvrzením Mavisiny viny jako matky i manželky, odrážející se ve vydaném zatykači pro „krádež, opuštění rodiny a podezření z vraždy dvou dětí.“¹⁹⁹ Samotný cadillac přitom patří jejímu muži, pro nějž jakožto pro dealera představuje jak hlavní nástroj obživy, tak statusový symbol, dokládající jeho mužskou hodnotu vůči ostatním i jeho ženě:

Když ho Frank koupil a přivez si ho domů, chlapi z ulice vůz poplácávali po kapotě a uznale se ušklíbali, nakláněli se do okýnek, aby si přivoněli k vnitřku, mačkali klakson a smáli se. Smáli se a smáli se o to víc, že jeho majitel si musí nejmén jednou do měsíce půjčovat sekačku na trávu; že nemá na oknech žaluzie a nefunguje mu televize; že před čtvrt rokem natřel na bílo dva z šesti sloupků na verandě a z těch zbývajících se dodnes loupe žlutá barva; a že občas přespává za volantem auta, ze kterého provozoval svou živnost – celou noc – na ulici před vlastním domem. Jejich ženy, které vidaly Mavis, jak vozí ráno děti do školy na očích má tmavé brýle, přestože je venku pod mrakem, neřikaly nic a jenom potřásaly hlavami.“²⁰⁰

Cadillac tak představuje patriarchální symbol, zrcadlící systém jasně rozřazených genderových rolí – skrze něj umocňuje pozice Franka jako patriarchy a živitele rodiny, zatímco implikované domácí násilí vykresluje Mavis jako submisivní manželku. Novinová fotografie, stejně jako Frankův zákaz, jsou proto nepřímým projevem patriarchální moci nad Mavis a jejím

¹⁹⁷ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 29.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 30.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 169.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 34.

významem. Proti tomu vyvstává její vlastní vztah k autu, skrze nějž jako by Mavis získávala určitou vnitřní svobodu:

Nebyl vlastně její: auto patřilo Frankovi, ale Mavis je možná milovala ještě víc než on a úmyslně mu nalhala, že druhou sadu klíčů ztratila. Auto bylo také to poslední, o čem mluvila, když už byla June na odchodu: „Nemyslete si, že to auto je nový. Je tři roky starý, ročník 65.“ Nejradši by v něm spala, na zadním sedadle, stočená do klubička na místě, kde ležela dvojčata, jediní tvorečkové, kteří ji měli rádi a nechali ji žít. Jenže to samozřejmě nemohla. Frank jí varoval, aby se do smrti neopovážila ke cadillacu přiblížit, natož sednout si za volant. Proto ji samotnou, stejně jako všechny sousedy, absolutně šokovalo, když to auto ukradla.²⁰¹

Krádež auta se pro ni představuje nejen způsob vyvázání se ze své submisivní role, ale zároveň jí jako osobní memento umožňuje zachovat si vlastní význam traumatické události (barva auta se mění ze zelené na „tmavě fialovou, jako sražená krev“²⁰² a funguje tak jako zdvojená vzpomínka na smrt dětí i na domácí násilí).

Smrt dvojčat, jejíž okolnosti zůstanou nevyjasněné, nakonec odhaluje jiný, latentní problém, přímo související s Mavisinou rolí manželky a matky. Implikace domácího násilí jsou doprovázeny niterným strachem z pohlcení, promítající se mimo jiné do snu o lvovi, jenž ji dává (respektive o lvíčeti – „*lion cub*“²⁰³). Obojí se spolu zároveň prolíná jako proces narušování psychických i fyzických hranic těla. Vedle rozhovoru, kdy ji děti přerušují, zatímco ji dcera štípe a kope, se to projevuje například u večeře, když jí do talíře vyplivují rozžvýkané jídlo, a později v noci, kdy na ní manžel vykoná soulož, zatímco děti „se chichotají za dveřmi“²⁰⁴. V těchto invazivních výjevech splývají jindy běžné situace z rodinného života s obrazy násilí, jenž z manželství a mateřství utváří stav naprosté kolonizace ženského těla. Z toho vyplývá pocit odcizení, které se u Mavis potažmo odráží ve vnitřní disociaci: „Připadala si jako gumová figurína.“²⁰⁵; „Dívala se na své nohy, jako by patřily někomu jinému.“²⁰⁶ Mavisin vnitřní stav ohrožení je pak existenciální podstaty jako niterná obava plynoucí ze stavu těla, v němž jeho fyzické i psychické hranice zanikají. Pocit hrozby se pak vtiskává do motivu dětského smíchu a upřeného pohledu:

²⁰¹ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 31.

²⁰² Tamtéž, s. 51

²⁰³ V překladu se zde poměrně významně posouvá význam – „*lion cub*“ je překládán pouze jako „lev“ nebo jako „mladý lev“, u čehož tak vyvstává spojitost zejména se zmíněným domácím násilím. Do „lvíčete“ jakožto do mláděte, jenž požívá dospělou ženu, se ovšem promítá strach z mateřství jako takového.

²⁰⁴ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 32.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 32.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 36.

„Říkám ti, že mě chtějí zabít.“

„Kdo? Frank? Kdo tě chce zabít?“

„Všichni. Děti taky.“

[...]

„Sal měla u talíře položenou břitvu a všichni na mě koukali a smáli se. Pořád na mě koukali, v jednom kuse.“

„A co dělala s tou břitvou?“

„Měla ji u talíře a koukala se na mě. Všichni, pořád.“²⁰⁷

V posunech obrazu přitom dochází k významové oscilaci mezi tím, co je zobrazováno, a jeho možným podtextem – rozjitřením perspektivy je napodobován stav emočního vyhranění jako niterní nedůvěry k externímu světu, vyplývající z vlastního ohrožení. Její dcera svým vzhledem nápadně připomíná lvíče ze snu (oči má „chladné a neodpouštějící“ a její smích odhaluje „vyceněné zuby, příliš velké na jedenáctiletá ústa“²⁰⁸), zatímco rozevřená břitva na stole, s níž si hrají jejich děti, je symbolickou extenzí manželova násilí: „Věděla, že se nebudou rozhodovat dlouho, a když u večeře sledovala, jak se navzájem baví žerty, pochopila, že jim to Frank dovolí.“²⁰⁹ Mavisino ohrožení tak spočívá ve ztrátě sebe sama spolu se ztrátou těla.

To se mění s jejím útekem – na svobodě jako by Mavis začala nabývat vlastní tvar, což se odráží v paralelních obrazech touhy. Ty odhalují jednak rozkoš ze splynutí jako nabývání sebe skrze tělo druhého, stejně jako vzrušení z rozdvojení jako formy přivlastnění. První vyvstává při pohledu na ibišek „tančící a setřásající květy a poupata“, do něhož se promítá její touha po svobodě jako stavu nezatížení: „Vypadala tak divoká a svobodná, až se Mavis rozbušilo srdce.“²¹⁰ Květ sám o sobě zároveň signalizuje probouzející se sexualitu. Sexuální obraz se rovněž objevuje ve vzpomínce na horskou dráhu, v němž pohyb zanořování a vynořování, střídající se rychlost a zastavení, stav beztíže a úplného zatížení dává procítit tělesnost ve své dynamice: „Když se s ní vozík řítíl do hlubiny, svíralo se jí rozkoší z rychlosti hrdlo; když se pak v nejvyšším bodě vozík téměř zastavil, prožívala vrcholné vzrušení, ale zároveň štěstí a klid.“²¹¹ Další obraz touhy se vyskytne při příchodu do konventu. Když ji Consolata přiměje podívat se na své ruce, Mavis jako by je viděla úplně poprvé. Sexuální vzpomínka, která jí přitom vytane, ji vede k imitaci pohybů – skrz tělo se tak sama stává objektem své touhy:

²⁰⁷ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 37.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 32.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 31.

²¹⁰ Tamtéž, s. 33–34.

²¹¹ Tamtéž, s. 38.

Později, když Mavis pozorovala své krásné ruce při práci, vybavila si v duchu, jak kdysi jedna z učitelek v šesté třídě otevírala knihu: nadzvedla roh desek, přejela podél ořízky k záložce, něžně pohladila stránku a pak zlehka konečky prstů klouzala po řádcích písma. Mavis při tom pohledu pokaždé zvlhla stehna. Ted', když louskala ořechy, snažila se o co nejúspornější pohyby, které by přesto zůstaly ladné.²¹²

To vše se nakonec promítá do proměny snu o lvovi, v němž strach z pohlcení nahrazuje rozkoš ze splynutí.

Mladý lev, který ji přišel té noci zadávit, měl modré oči místo hnědých a tentokrát se s ní nemusel prát. Když ji objal levou tlapou kolem ramen, Mavis ochotně zaklonila hlavu a nabídla mu své hrdlo. A tentokrát se ani nesnažila ze sna probudit.²¹³

Jednotlivé obrazy tak zachycují postupné nalézání vlastního těla skrze sexualitu. Ta se však proměňuje – její tělo přestává být nástrojem druhého, ale sama se stává zdrojem svého potěšení. S příchodem do konventu potažmo vyvstává i alternativní obraz mateřství, u něhož dochází k podobnému posunu. Konvent zosobňuje mateřský prostor jako odlehle útočiště, připomínající mateřské lůno, do něž se ženy uchylují a unikají tím do určitého bezčasí, v němž se každá noří sama do sebe. Zároveň je obýván matriarchálními postavami, umírající Matky Mary a Consolaty, jenž o ni pečují a sama přijímá jednotlivé příchozí ženy. Jejich jména jsou potom příznačná: zatímco Mary (*Mary Magna*) jako Matka Představená odkazuje na duchovní předobraz ‚neposkvrněné‘, ‚velké matky‘ Panny Marie, jméno Consolata znamená útěchu (*consolation*), což se později odráží v jejím vztahu k ostatním ženám. Jejich pozice ‚matky‘ a ‚dcery‘ jako by přitom byly prostupné: Matka Mary unáší Consolatu jako dítě na své řeholní cestě v Portugalsku a ujímá se jí jako své vlastní – když Consolata na cestě z Portugalska těžce onemocní, Mary nad ní bdí a modlí se za ni. To se později otáčí, když Consolata pečuje o umírající Mary, přičemž se matčino tělo smrskává a její postel začne připomínat dětskou:

V onen poslední den si k ní Consolata vlezla do postele, posadila se za ni, vyházela polštáře na podlahu a položila si její tělo, lehké jako pírkó, do rozevřeného klína. Drobná bílá hlava jí spočívala mezi řadry, takže matka z tohoto světa odešla jako ve chvíli zrození, v náruči ženy, kterou jako dítě unesla a která ji teď kolébala a modlila se za ni.²¹⁴

²¹² Morrison, cit. dílo, 2001, s. 47.

²¹³ Tamtéž, s. 54.

²¹⁴ Tamtéž, s. 225.

Prostupnost jejich rolí se potažmo promítá i do jejich vzhledu, jenž pomyslně splývá – s tím, jak stárne Matka Mary, stárne i Consolata. Po její smrti Consolata zaujímá její pozici a s tím se mění její vzhled: („*Opravdu měla vždycky tak husté obočí a zuby tak zářivě bílé? Nemá ani jediný šedivý vlas. Její pleť je hebká jako broskev.*“²¹⁵). Vymyká se tak svému předobrazu a nastoluje svůj vlastní. Vedle Matky Mary pak vystává ještě druhý mateřský předobraz v postavě Lone, porodní báby a léčitelky z města Ruby. Ta oproti duchovně založené Matce Mary, odvracející se od těla k duchu, učí Consolatu „vstupovat“ do těla a varuje ji před zanevřením na tělesnost: „Potřebuješ to, co všichni: zemi, vodu, vzduch. Neodděluj Boha od přírody. On stvořil všechny živly. Ty pořád rozlišuješ mezi Bohem a jeho dílem. Neporušuj rovnováhu Jeho světa.“²¹⁶. V Consolatě přitom dochází k syntéze obou mateřských předobrazů, jako toho duchovního a tělesného, což se později ukazuje i v její promluvě:

*Duše je živá, jako kosti. Je dobrá, jako kosti. Jedno je krásné, jedno je smutné. Kam se to ztratilo? Dobře mě poslouchajte, co vám řeknu. Nikdy neoddělujte duši od těla. Nikdy nepovyšujte jedno nad druhé. Eva je matka Marie, Marie je dcera Evy.*²¹⁷

Mezi ní a ženami z konventu se nakonec vytváří asymetrická, nehierarchizovaná síť vztahů zakládající se nikoli na vykořistění péče, ale na vzájemném rozvíjení. Consolata pak podobně jako Matka Mary i Lone zaujímá roli průvodce, jenž ženy vede k jejich sebenaplnění („*jako nová Matka Představená ukájela jejich hlad jídlem bez krve a hasila jejich žízeň čistou vodou*“²¹⁸).

Vystávají tu paralelně dva obrazy mateřství, tak jak jsou reprezentované městem Ruby a konventem: patriarchální mateřství města Ruby, v němž umírají pouze matky²¹⁹, vychází z hierarchicky řízených, vlastnických vztahů, jenž jsou utvářeny na základě krevní příbuznosti a kde různým pozicím náleží různé hodnoty. Je to právě to mateřství, které hrozí svým pohlcením.²²⁰ Oproti tomu matriarchální, kolektivní mateřství v konventu závisí na typu

²¹⁵ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 262.

²¹⁶ Tamtéž, s. 245.

²¹⁷ Tamtéž, s. 264.

²¹⁸ Tamtéž, s. 266.

²¹⁹ Narážíme tím na postavy samotné Ruby, Derbyho matky, jež umřela při porodu, stejně jako smrt Patriciiny matky, rovněž při porodu, jenž odmítli pomoci kvůli její barvě pleti. Jinak v Ruby „nikdy nikdo neumřel“ (s. 201). To se proměňuje v závěrečné kapitole Save-Maria.

²²⁰ To se ukazuje u Arnette, jejíž mateřství se stává obrazem smrti jako neřízeného procesu množení, parazitujícího na jejím těle: „Nebyla zneklidněná, jak by se dalo očekávat, ale spíš znechucená tím, co se odehrávalo v jejím lůně. Tak znechucená, že se její mysl odcizila od jejího těla. A ona svoje množící se, zdvojující se orgány vnímala jako něco cizího, odporného, nepřírozeného, nemocného.“ (s. 250) Arnette tak představuje jistě zrcadlo k Mavis, a když své dítě později usmrtí, je to právě Mavis, která je schopna jí svým způsobem porozumět.

samotného *vztahování se*, ve kterém je všem přikládána stejná důležitost. Od toho se odvíjí i prostupnost pozic: mateřství představuje nikoli individuální roli, vycházející z linearity života, ale iniciační fázi vycházející z ženského cyklu – dochází tím k pomyslné syntéze, v němž jako by se matky nakonec opět stávaly dcerami a v každé dceři se zároveň skrývala tvář matky.

Konvent jako děloha se tak jeví jako místo symbolického znovuzrození, což se promítá do motivu obrysů. Ženy spolu se slovy vtiskávají do země své tělo, jehož fyzická bolest zároveň splývá s bolestí nitra. Jejich mysl se sjednocuje v simultánní prožitek a jejich hlasy zanikají ve společném monologu:

Tak začalo jejich hlasité snění. Tak si začaly navzájem vyprávět příběhy. Napůl smyšlené i nikdy nesné, opouštěly jejich rty, vznášely se nad mihotavými svícemi, vířily prach na policích a mezi lahvemi. [...] Na vlastní kůži cítí horko cadillacu, závan studeného vzduchu v samoobsluze. Vědí, že mají na teniskách rozvázané tkaničky, a rozčiluje je padající ramínko podprsenky. Balíček s klobásami je mastný. Vdechnou vůni spících dětí a prožívají rodičovské štěstí, třebaže si všimnou, že jedno má nějak divně nakloněnou hlavičku. Položí spící děcko rovně a odmítají, prostě odmítají věřit tomu, co vidí, a jedou domů. Vyjdou po schodech na verandu s balíčkem klobás, peněženkou a dětmi v náruči a říkají: „Sal, oni se mi nějak nechtějí probudit. Sal? Podívej se na ně. Nechtějí se probudit.“ Kopou nohama pod vodou, ale ne prudce, protože se bojí, aby neprobudily ploutve a šupiny tam dole u dna. Slyší mužské hlasy, které mluví a mluví jeden přes druhý, a jejich vlastní jim uvážne hluboko v hrdle. Hlasy mluví a mluví a ony jsou zalknuté, nemohou křičet ani se bránit. Slzný plyn je dusí a štípe do očí a ony se zlehka dotýkají odřené holeně, rozdrásané tkáně. Ve dne pobíhají po chodbách, v noci spí se všemi lampami rozsvícenými. Skládají si pětisetdolarovou bankovku do punčochy. Křičí bolesti, kterou jim způsobí cizí muž svým penisem a vlastní matka svou žárlivostí – prudkou a šíravou jako kokain.²²¹

Společně se v něm stávají kolektivním ženským tělem, jenž jim umožňuje konfrontovat traumata druhých jako svá vlastní. Jejich těla se tím zdvojují: obrysy, které po nich zůstanou, se stanou jejich vnějším obrazem, jenž utváří podle sebe – jejich jednotná podoba se tak konkretizuje. Prvotní prázdné obrysy lidského těla se proměňují v neurčitý ženský obraz, který se vtiskáváním osobních motivů postupně individualizuje:

Ty obrysy je přitahovaly jako magnet. A pak Pallas napadlo, aby si koupily tuby s barvami a barevné křídly a ředidla a hadry. Pochopily a pustily se do díla. Nejdřív udělaly přirozené

²²¹ Morrison, cit. dílo, s. 264–265.

*rysy: prsa a ohanbí, prsty, uši, vlasy na hlavě. Seneca jasně modrou linkou okopírovala jednu ze svých nejkrásnějších jizev, s lesklou červenou kapkou na konci. Později, když ji zase posedla touha pořezat si stehna, vyznačila raději čáru na svém těle ležícím na sklepní podlaze.*²²²

Tím se nastoluje kontinuální proces splývání a rozdvojení jako proces identifikace a sebeidentifikace: „Stále častěji si musely připomínat své vnější skořápky, ve kterých se pohybovaly – tak svůdná byla ta živá těla tam dole.“²²³ Obrisy se stávají jejich pomyslnými dvojníky a ženy se zároveň začnou jedna druhé podobat – jejich těla se odosobňují a proměňují se na ‚tváře‘ a ‚oholené hlavy‘, jejich dialogy se přelévají do snových monologů, jejich jména splývají v nekonkrétní „ony“... Obrisy zachycují jejich konkrétní zkušenosti a zároveň by mohly být každé z nich. Sklep s obrysy těl se tak stává prostorem subverze, v němž se *já* formuje ve vztahu k druhému, nastolující tím rovinu porozumění – skrze tento proces každá z žen nakonec dochází k odpuštění, zobrazeném v tanci v dešti jako formy duševní očisty:

*Voda jim protékala mezi prsty jako balzám, a tak vyběhly ven a nechaly si jí omývat oholené hlavy a zdvižené tváře. [...] Seneca se konečně smířila a vyrovnala s temným ránem na sídlišti. Grace se dívala, jak z bílé košile mizí rudá skvrna, která se na ní nikdy neměla objevit. Mavis se chvěla pod dotekem lístků ibiškové růže ulpívající na její kůži. Pallas tiskla v náručí novorozeného chlapečka, zatímco déšť odnášel pryč tu strašidelnou osobu z pohyblivých schodů a hrůzu z černé vodní hlubiny. Consolata, konečně pod ochranou boha, jenž ji našel venku na zahradě, tančila ze všech nejdivočeji.*²²⁴

Nakonec jsou to právě obrysy těl, které zůstávají v domě po jejich střetu žen z konventu s muži z Ruby – vedle exemplifikace ‚ženského zla‘ a symbolické emancipace se obrysy rovněž stávají obrazem místa činu. Napříč románem se tak jejich význam proměňuje a vrství, jak nakonec odhaluje pohled Anny, reverendovy ženy:

*Na podlahu ve sklepě se Richard sotva podíval. Zato Anna si ji s pomocí baterky prohlédla opravdu důkladně a viděla, že to, o čem vykládal Derby s takovou hrůzou, nebyla žádná pornografie, ani dílo Satanovo. Viděla jen osvobozené výlevy žen, které se pokoušely ovládnout a zkrotit přízraky, jež je celý život zotročovaly.*²²⁵

²²² Morrison, cit. dílo, s. 265.

²²³ Tamtéž, s. 266.

²²⁴ Tamtéž, s. 283.

²²⁵ Tamtéž, s. 303.

Na závěr, v *Ráji* se na sebe vrství obrazy a protiobrazy, jejichž splýváním a rozdvojováním vyvstávají různé, kontrastní významy. Vychází z toho dva různé principy tvoření obrazu a jeho významu jako procesy ustálení, odrážející se v exemplifikaci, a proměny, vedoucí k výsledné subverzi. Jejich zdynamizováním se pak tematizuje povaha samotné perspektivy, jenž utváří významové rámce zobrazovaného – to se ukazuje jak v úvodní kapitole, formující obraz žen pohledem mužů z Ruby, stejně jako Mavisin novinový rozhovor. Proměny obrazů nakonec narušují ustálený smysl a posouvají jeho hranice, jak lze vidět na obrazech sexuality a mateřství. Střetáváním různorodých obrazů a vrstvením významů se zde nakonec formuje subversivní významové pole, pohybující se na hranici syntézy a různosti – proměnlivostí rámců tak dochází k osvobození obrazu a jeho smyslu z externích reduktivních procesů. Obrysy těl, jenž toto zachycují, nakonec představují princip abstraktní tváře Druhého, v níž se skrze vzájemné porozumění zároveň odkrývá možná cesta ke katarzi.

3. Refigurace: Proměna významu

Docházíme zde k závěrečnému srovnání proměny obrazu matek vražedkyň u Toni Morrison. Oproti předobrazu mateřství a mateřského násilí stavěných do hodnotové opozice – jako dobré versus špatné, obecné versus individuální – se zde smrt dítěte stává odrazem nejen matky, ale potažmo celé komunity. Romány tak rozšiřují obraz mateřského násilí o sociální rovinu, zobrazující nezajištěné pozice matek, jež vyplývají ze struktur oprese. Ty se propisují do mateřských těl jako fyzické i psychické jizvy a skrze ni potažmo doléhají i na dítě. Mateřské násilí tak vychází z kontextu sociální nezajištěnosti, která se selháním mateřské role ještě víc prohlubuje. Zabití vlastního dítěte zároveň nepředstavuje symbolické popření své mateřské role, ale naopak se s ní utvrzuje – postavy matek na svou úlohu po smrti dítěte volně navazují a motiv přízraku jako by byl formou zachování mateřského vztahu k mrtvému dítěti. Mateřství jako by tak představovalo nejen prostor života, ale i smrti. Idealizovaný obraz mateřství se tímto prohlubuje a rozšiřuje, aniž by však došlo k jeho odcizení – objevují se další postavy matek, jež mají samy zkušenost s temnotou mateřství a nastolují tak jistou škálu porozumění (viz Ella či Baby Suggs; Mavis a Arnette).

To jsou konkrétní posuny v obrazu matek vražedkyň u Toni Morrison. Vedle toho ale romány přejímají narativní strategie, jejímiž účelem není pouze předat jiný obraz matek vražedkyň, ale tematizovat samotné významové rámce, které jej utváří. Roztříštěním jednoty perspektivy skrze zdvojování obrazů a jejich splývání dochází k dynamizaci významového pole, kde žena může být milující matkou i vražedkyní, aniž by se to vzájemně vylučovalo; a kde není pouze tím, kdo selhal, ale i tím, kdo byl selhán. Romány proto pracují s motivem pohledu (upřeným, odvracejícím se, znásobeným, jednostranným, vzájemným, střetávajícím se...) jako s rámcem pozornosti, představujícím jednak usvědčení a odsouzení, jež se odráží v sociálním vyloučení, stejně jako formu zvědomení a porozumění jako opětovného začlenění.

Významná je i jazyková stránka: lyrickým zacházením s jazykem jako motivickou konstelací se vytváří sugestivní eliptické obrazy, poukazující na místa nedořečení, jež tím nabývají stejnou výpovědní hodnotu. Spolu s tím rovněž dochází ke zvrstvování významu skrze metafory a symboly. Lyrické postupy se propíjí i do narace, např. v napodobení lyrického zpřítomňování, rytimizaci a jiných postupech narušujících ucelenou strukturu vyprávění. Kulturní syntéza v určitých motivech (jako ptačí motivy, symbolika ohně a vody nebo i samotná jména postav) vede k tomu, že se tu vytváří mnohost významů, čímž romány připomínají svého druhu palimpsesty, kde pod každým obrazem prosvítá jiný.

Skrze významovou oscilaci romány účelně rozjitřují hranice obrazu, což jim umožňuje jednak zachytit ho v plném rozpětí, ale také odhalit limity rámců, jenž ho utváří a vychází z určitého předporozumění. V obrazech matek vražedkyň u Toni Morrison se tak přímo odráží princip vize humanizované abstraktní tváře Druhého oproti dehumanizované reprezentaci konkrétní lidské tváře, o kterém mluvili Judith Butler v návaznosti na Emmanuela Levinase.

Proti patriarchální vizi mateřství, jež romány reflektují právě skrze postavy matek vražedkyň, ale v románech současně vyvstává i její alternativní obraz, založený jednak na ženské kolektivitě jako specifickém způsobu vztahování se k druhému a jednak na prožitku těla. Opakovaně se tu objevuje mateřské tělo jako znak, o kterém jsme mluvili v souvislosti s Cixous a Walker: Evino tělo bez nohy se stává symbolem nevyřčené mateřské oběti; Mavisino odcizené tělo se vtiskává do obrysu na podlaze spolu s jejím nitrem; a nakonec je tu Sethe, která píše své trauma jak mlékem, tak krví. Vedle toho tu nalézáme postavy matriarch, jež ovládají Slovo a jeho význam: aktem přejmenování Eva mění sociální status nově příchozích; Baby Suggs svým Slovem redefinuje kolektivní tělo; Consolata vede dívky k tomu, aby otiskla svá těla do obrysů na podlaze; Lone, porodní bába, léčí pomocí ‚vstupování‘ do cizích těl.

Napříč romány se tu také utváří obraz kolektivního mateřství jako protiobrazu k tomu patriarchálnímu, hierarchizovanému: *Sula* představuje varování před matriarchátem, jenž pouze přejímá patriarchální strukturu a tím se stává stejným mocenským systémem. To je symbolizováno vzestupným prostorem domu, jenž se promítá do pozic Evy a Suly – k rekonstelaci pozic pak dochází skrz akt symbolického přemožení, po němž je řád Evy nahrazen řádem Suly a jež potažmo vede k rozpadu rodiny i komunity jako celku. *Milovaná* pak předznamenává jistý posun, spočívající v otočení rolí: Sethe se stává ublíženým dítětem, zatímco její dcery každá svým způsobem přejímají její pozici matky – *Milovaná* nabývá podobu těhotné ženy a Denver přebírá odpovědnost za Sethin stav. Zrcadlení rolí se potom opakuje i v *Ráji* ve vztahu Consolaty a Matky Marie. V obrazu žen z konventu nakonec dochází k posunu právě ke kolektivnímu mateřství, jehož pozice jsou již zcela proměnlivé a místo stanovených pozic vyvstávají jako jednotlivé iniciační fáze. V každé dceři je zároveň přítomný obraz matky: je to nakonec Consolata, kdo říká, že „jedno se nesmí povyšovat nad druhé: Eva je matka Marie, Marie je dcera Evy“²²⁶. Kolektivní mateřství nakonec formuje síť vzájemné podpory, jenž vede k seberealizaci, oproti mateřství jako patriarchální instituce postavené na principu redukce.

Nakonec docházíme k tomu, že romány se dají číst jako romány subverze, ukotvené nikoli pouze v reprezentaci jiného, ale v samotné proměnlivosti rámců. Zároveň docházíme k tomu,

²²⁶ Morrison, cit. dílo, 2001, s. 264.

že posuny mezi romány vytváří určitý významový oblouk vyprávění o matkách vražedkyních, představující jeho jednotlivé stupně jako romány o ztracení (Eva), porozumění (Sethe) a sebeočistění (Mavis).

Závěr

Tato práce si kladla za cíl prozkoumat proměnu obrazu matek vražedkyň ve vybraných dílech od Toni Morrison – konkrétně jsme se zaměřili na postavy Evy ze *Suly* (1973), Sethe z *Milované* (1987) a Mavis z *Ráje* (1997). Motivací naší analýzy byla jistá ambivalence obrazu mateřského násilí vyvstávající s každou z postav, která jako by rozměňovala ustálené kulturní obrazy matek vražedkyň jako příkladů mateřského selhání. Abychom dokázali tuto proměnu zachytit, strukturou práce jsme navázali na koncept ‚trojí mimésis‘ Paula Ricœura, kde jsme se skrze prefiguraci zaměřili na určitý předobraz mateřského násilí, od čehož jsme se přesunuli ke konfiguraci v podobě rozboru vybraných románů, a na závěr jsme došli k jeho refiguraci, spočívající v proměně obrazu a jeho významu.

V úvodu první kapitoly jsme se zaměřili na problematiku literatury jako média reprezentace. V návaznosti na Pam Morris a její *Literaturu a feminismus* (1991) nás zajímalo, jestli lze na literaturu vztahovat sociopolitické hledisko, jestliže je sama zakotvená v imaginaci. Opřeli jsme se o stať Petra A. Bílka „Reprezetance: Metafora, pojem či koncept?“ (2012), abychom došli k tomu, že zatímco literatura není referenční ke skutečnému světu, jazyk jako takový ano, čímž dochází k pomyslnému splývání obrazu a odkazu. Literatura má vedle toho schopnost vtiskávat vybraným prvkům různé roviny významu a skrze jejich konstelaci vytvářet obrazy, které mohou fungovat jako metafora pro vnější svět. Již zmíněná ‚trojí mimésis‘ Paula Ricœura pak ukazuje způsob výměny těchto obrazů mezi sférou literatury a společností, operující na principu stabilizace a aktualizace obrazu jako vzájemně působících vlivů. Literaturu tak s feminismem spojuje především její zobrazovací funkce, která dokáže skrze zvýznamnění určitých prvků vyzdvihovat různé hodnoty.

Druhá část kapitoly se již věnuje mateřství, a to jako znaku a symbolu. Nejprve se zaměřujeme na literární mateřství z pohledu feministické literární teorie, zejména té francouzské a afroamerické. Vycházíme přitom z Héléne Cixous a jejího *écriture féminine* z kanonického textu „Smích Medúzy“ (1975), proti čemuž stavíme esej od Alice Walker „Hledáme zahrady svých matek“ (1974), jednak zakládající pojem *womanismu* a jednak v určitých východiskách paralelní k Cixous. Vize mateřství jako znaku se tu propisuje do dvou rovin: jako tvořivá síla ženských spisovatelek, kterou Cixous nachází v sexuálních metaforách, zatímco Walker ji spojuje s přírodními obrazy; a jako zvědomování svých literárních předchůdkyň, jejichž odkaz se vytrácí z historie na základě útlaku jejich těla. ‚Psaní těla‘ tak v tomto ohledu představuje významný emancipační nástroj proti opresivním strukturám, umožňující skrze individuální expresi dojít ke kolektivní redefinici.

U mateřství jako symbolu se zaobíráme jistým předobrazem ‚esenciálního‘ mateřství, založeným na představě mateřské lásky jako přirozeného instinktu, který nabývá funkce normativního rámce – tím vzniká dichotomie obecné vize mateřství, jako biologického, genderového a morálního ideálu, versus individuálních mateřských selhání v těchto kategoriích. To se odráží v konkrétních obrazech mateřských postav, a zejména pak matek vražedkyň, které z rámců pozornosti buď zcela mizí, anebo je jim přiřazena exemplární pozice jako příklad mateřské, potažmo ženské morální deformace. Ustálené reprezentace mateřství – ačkoli je jejich středem žena jako matka – tak často vychází z patriarchálních rámců, jenž jsou ze své podstaty reduktivní. Na základě konceptu ‚nezajištěného života‘ Judith Butler spolu s tezemi Simone de Beauvoir, Jacqueline Rose, Elizabeth Badinter, bell hooks a Audre Lorde ovšem docházíme k tomu, že mateřské násilí vyplývá zejména z prekarizované pozice matek, prohlubované vrstvami systematického i individuálního útlaču, které potažmo sama obrací vůči svému dítěti, a mateřská láska jako taková je především variabilní, nikoli vrozená. Normativní obrazy mateřství nicméně způsobují, že mateřské násilí je odsouváno z rámce naší pozornosti, což znemožňuje mu porozumět a reflektovat ho.

S těmito závěry jsme se v druhé kapitole přesunuli k analýze tří románů Toni Morrison, kde jsme vedle matek samotných přihlíželi k motivu komunity. Nejprve jsme se zaměřili na postavu Evy Peace ze *Suly*. Román zobrazuje matriarchální řád, jenž sám přejímá patriarchální strukturu, a jehož násilí se řetězí skrze matku i na dítě. Smrt ohněm přitom představuje obraz amplifikované mateřské lásky jako bezbřehé ochrany před nezajištěností, stejně jako formu symbolické očisty, plynoucí ze strachu z pohlcení. Splýváním perspektiv, stejně jako zaměnitelností hodnot pak román vytváří prostor pro morální ambivalenci, v níž se pohled stává proviněním i usvědčením. Román se dá číst jako příběh zatracení: Evin obraz se napříč románem proměňuje z ‚matky a komunitní matriarchy‘ na ‚truchlící matku‘ a nakonec ‚matku vražedkyni‘, což vede k jejímu komunitnímu vyloučení – Eva se tak dostává mimo obraz.

V *Milované* je infanticida zasazena do kontextu otroctví, čímž se vytváří specifické významové pole: zabití dítěte se pak stává formou nejvyšší mateřské ochrany, vyplývající z lásky vykrytalizované pod opresí systému, jenž znehodnocuje vazbu matky a dítěte. Sethin obraz matky vražedkyně je pak veskrze ambivalentní, neboť její láska, stejně jako její násilí představují projev osobního vzdoru proti otroctví a na druhou stranu se svým činem sama stává extenzí jeho destruktivní síly. Reminiscence mrtvého dítěte v duchu *Milované* pak funguje jako symbol nejen Sethiny osobní viny, ale také potlačeného kolektivního traumatu, na něž se nedá vzpomínat ani ho zapomenout. Román proto přejímá lyrické postupy – imaginativní jazyk a vrstvení významů, stejně jako rytmiizaci narace a lyrické zpřítomňování – aby zachytil

prožitek toho, co je jinak nevypověditelné. Tvář Sethe se pomyslně rozjitřuje a stává se tváří všech, což jim umožní společně konfrontovat vlastní minulost a tím nalézt porozumění pro přítomnost – motiv pohledu tu funguje jako princip represe i zvědomení, stejně jako forma odsouzení a porozumění.

V *Ráji* se perspektiva vyprávěného a vyprávění ještě více rozostřuje, čímž vyvstávají samotné významové rámce. Rozjitření významu je pak prohlubováno skrze rozdvojení a splývání obrazu, jenž se promítá do motivu dvojčat – v konstituovaných obrazech Mavis jako ‚truchlící matky‘ a ‚matky vražedkyně‘ vzniká významové pnutí, které zviditelňuje hranice obrazu i to, co stojí mimo něj. Její externí obrazy reprezentované novinovým článkem přitom demonstrují proces exemplifikace matek vražedkyň, jejíž rámce jsou jak konstitutivní, tak reduktivní. Nevyjasněná smrt dětí se sama stává symbolem něčeho, co zůstává nevyřčeno a co se přímo dotýká její genderové role: domácí násilí; strach z mateřství; touha po svobodě. Proti těmto obrazům pak zároveň vyvstává obrys těla, jenž Mavis i zbylým ženám dává možnost vytvořit svůj obraz podle vlastních rámců – psát se. Skrze pohled se nakonec ženy z konventu stávají kolektivním tělem, čímž se vytváří prostor pro očištění.

V závěrečné kapitole přistupujeme k jejich provázání: docházíme k tomu, že smrt dítěte v románech není pouze tím, o čem se vypovídá, ale sama se stává vypovídající. Skrze ni je pozornost směřována k latentním vnitřním a vnějším strukturám, z nichž čin vychází a jež se vtiskávají do jejich těl: Evina oběť, Sethino trauma či Mavisino odcizení. Zabití dítěte vyplývá ze zranitelné pozice každé z matek, která se jeho důsledkem dále prohlubuje: v tom dochází k posunu mezi romány, které společně vytváří pomyslný významový oblouk jako vyprávění o ztracení (Eva), porozumění (Sethe) a očištění (Mavis). Romány pak zachycují mateřství jako obecnost, jenž se nicméně odvrací od patriarchální vize a jeho hierarchizované významové struktury k samotného principu mateřství jako vztahování se k druhému: násilný čin pak není popřením mateřské role, vyplývajícím z absence citu, ale je jejím potvrzením.

Toni Morrison tak utváří komplexní obraz mateřského násilí, jenž zachycuje zabití dítěte nejen jako izolovanou událost mateřského selhání, ale uchopuje ho v širších souvislostech, propojující ho se systematickým útlakem určitých sociálních skupin i se samotnou idealizací mateřství. Nabízí rovněž možnou cestu k rekonvalescenci, jež tkví v pozornosti – docházíme k tomu, že vybraná díla představují romány subverze, založené nikoli na odlišné reprezentaci jiného, ale postavené na proměnlivosti samotných rámců. Ty se dynamizují skrze lyrické zacházení s jazykem, jež se promítá i do narativních strategií – vytváří se tu imaginativní, eliptické obrazy, jenž se prolínají s vyprávěním a odhalují tak místa nedořečení, stejně jako dochází ke zvrstvování jejich významu skrze kulturně mnohoznačné motivy. Významová

oscilace spolu s lyrizujícími narativními postupy, jako rytmizace, lyrické zpřítomňování a jiné, vedou nakonec k tomu, že se tříští struktura vyprávěného a jeho význam se stává ambivalentním a neredukovatelným. Vystávají z toho tak dva protikladné principy formování obrazu jako stabilizace a destabilizace, tah a protitah – tím se romány stávají nikoli další symbolickou reprezentací, ale samostatným výrazem, psaným tělem, v němž se odhaluje tvář Druhého.

Seznam odborné literatury

Primární:

MORRISON, Toni. *Milovaná*. Praha: Euromedia Group, 2005.

MORRISON, Toni. *Ráj*. Praha: Vyšehrad, 2001.

MORRISON, Toni. *Sula*. London: Vintage, 2016.

Sekundární:

BADINTER, Elizabeth. „Láska navíc. Historie mateřské lásky v 17.–20. století“. In: *Aspekt*. 1995, č. 2–3, s. 4–11.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997.

BÍLEK, Petr A. „Reprezentace: metafora, pojem či koncept?“. In: *Jazyky reprezentace*. ed. Veronika Veberová a David Skalický. Praha: Akropolis, 2012. s. 11–29.

BUTLER, Judith. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London: Verso, 2020.

BUTLER, Judith. *Rámce války: Za které životy netruchlíme?* Praha: Karolinum, 2013.

CIXOUS, Hélène. „Smích Medúzy“. In: *Aspekt*. 1995, č. 2–3. s. 12–19.

HECZKOVÁ, Libuše. „Hledání hlasu a těla“. In: *Volání rodu*. ed. Petra Hanáková et al. Praha: Akropolis, 2013. s. 192–201.

hooks, bell. *The Will to Change. Men, Masculinity and Love*. New York: Washington Square Press, 2005.

KALIVODOVÁ, Eva. „Cesta k matkám v sestřích (a sestřích v matkách) v rané ženské tvorbě“. In: *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. ed. Petra Hanáková et al. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. s. 75–100.

LORDE, Audre. *Sister Outsider*. London: Penguin Classics, 2019.

MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000.

RICŒUR, Paul. „Trojí mimesis“. *Čas a vyprávění I, Zápletka a historické vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2000. s. 88–134.

ROSE, Jacqueline. *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*. London: Faber & Faber, 2019.

SHOWALTER, Elaine. „Feministická kritika v divočině“. In: *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. ed. Libora Oates-Indruchová. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. s. 121–168.

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

WALKER, Alice. „Hledáme zahrady svých matek“. In: *Černošská feministická literární kritika: výběr z teoretických statí afroamerických kritiček*. ed. Karla Kovalová. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014. s. 45–63.

Odkazovaná literatura:

ALFORD, Lucy. „Units of Intensive Care: Poetic Attention and the Precarious body“. In: *Scenes of Attention: Essays on Mind, Time and the Senses*. New York: Columbia University Press, 2023. s. 291–316.

CULLEN, Sarah. „Search for a Mother in Toni Morrison's *Paradise*“. *IJAS Online*. [online]. 2015, č. 4, s. 59–67. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26556737>

CULLER, Jonathan D. „Lyrická přítomnost“. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. s. 348–362.

CULLHED, Sigfrid Scotthesius. „Procne in Toni Morrison's *Beloved*“. *Classical Reception Journal*. [online]. 2022, roč. 14, č. 1, s. 89–103. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/crj/clab002>

DEMETRAKOPOULOS, Stephanie A. „Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*“. *African American Review*. [online]. 1992, roč. 26, č. 1, s. 51–59. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3042076>

JIROVCOVÁ, Natálie. „Komparace motivu viny v románech *Sophiina volba* a *Milovaná* a Dnes bych tě zabila.“ [online.] Bakalářská práce. Praha: Vysoká škola kreativní komunikace, s.r.o. 2021. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6ke36n/>.

MATHIESON, Barbara Offut. „Memory and Mother Love in Morrison's *Beloved*“. *American Imago*. [online]. jaro 1990, roč. 47, č. 1, s. 1–21. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/26303963>

MOCK, Michele. „Spitting out the seed: Ownership of Mother, Child, Breasts, Milk and Voice in Toni Morrison's *Beloved*“. *College Literature*. [online]. 1996, roč. 23, č. 3, s. 117–126. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25112278>

NISSSEN, Axel. „Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative“. *Contemporary Literature*. [online]. 1999, roč. 40, č. 2, s. 263–285. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1208913>

PARKER, Emma. „New Hystery: History and Hysteria in Toni Morrison’s *Beloved*“. *Twentieth Century Literature*. [online]. 2001, roč. 47, č. 1, s. 1–19. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/827854>

STAVE, Shirley A. „Toni Morrison’s *Beloved* and the Vindication of Lilith“. *Atlantic Review*. [online]. leden 1993, roč. 58, č. 1, s. 49–66. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3201100>

STEIN, Karen F. „Toni Morrison’s *Sula*: A Black Woman Epic“. *Black American Literature Forum*. [online]. 1984, roč. 18, č. 4, s. 146–150. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2904289>