

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

**Mgr. Petra Pavlisová**

Archetypální analýza románu Radky Denemarkové  
*Příspěvek k dějinám radosti*

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, PhD.

Praha 2019

**Prohlášení:**

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.

V Praze dne 31. prosince 2018

Mgr. Petra Pavlisová

### **Poděkování**

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala Mgr. et Mgr. Tereze Jiroutové Kynčlové, Ph.D. za vedení diplomové práce, především pak za cenné rady a připomínky, které mi při psaní práce poskytovala. Také bych chtěla poděkovat své rodině za podporu v době, kdy tato práce vznikala.

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá feministickou archetypální analýzou románu Radky Denemarkové *Příspěvek k dějinám radosti* s intersekcionalním přesahem k problematice pomsty za znásilnění či rape-revenge. Metodologicko-teoretická část představuje spisovatelskou činnost Radky Denemarkové a jejího stylu psaní, jež je ukázkou tzv. ženského psaní, jehož charakteristiky práce na konkrétních příkladech uvádí. Dále rozebírá archetypy, které jsou součástí feministických teoretických textů. Analytická část se věnuje rozboru jednotlivých postav románu rozříděných do logických skupin tak, jak v románu vystupují: postavy mstící se za znásilnění, postavy dopouštějící se znásilnění a dále postavy, jež jsou součástí policejního vyšetřování jedné vraždy a propojují obě předchozí skupiny postav. Práce ukazuje jak archetypy ženství, které převažují, tak archetypy mužství, jež jsou v menšině.

**Klíčová slova:** Gender, archetypy, znásilnění, ženské psaní, Radka Denemarková.

## **Abstract**

This master thesis constitutes the feminist archetypal analyses of a novel *Příspěvek k dějinám radosti* written by Radka Denemarková. It approaches the problematics with an intersectional point of view focused on rape-revenge. The methodological and theoretical part introduces the work of the novelist Radka Denemarková and her style of writing that is characterized as feminine writing, which is also defined in the thesis and specified by examples. Besides analysis of archetypes which are part of feminist theoretical texts, the analytical part analyses particular characters of the novel that are divided in three groups: the characters that take revenge on rape, those characters who rape or are part of groups that rapes others, the third group links previous two and the characters are part of police investigations of a murder. The thesis analyses archetypes of femininity that prevail in the novel and masculinity that are in minority.

**Keywords:** Gender, archetype, rape, feminine writing, Radka Denemarková.

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	<b>2</b>
1.1 Spisovatelská činnost Radky Denemarkové .....	4
1.2 <i>Příspěvek k dějinám radosti</i> : stručná charakteristika románu.....	5
1.3 Jazyk.....	12
<b>2. Teoreticko-metodologická část</b> .....	<b>18</b>
2.1 Politika lokace.....	18
2.2 Metodologická východiska .....	19
2.3 Metody feministické literární kritiky .....	19
2.4 Potlačení autorky.....	22
2.5 Definice základních pojmů .....	24
2.6 Archetyp .....	29
2.7 Feministické pojetí archetypů .....	31
2.8 Znásilnění .....	36
2.9 Rape-revenge: Motiv pomsty za znásilnění .....	42
<b>3. Rozkrývání vlaštovčí sítě: analytická část</b> .....	<b>45</b>
3.1 Vlaštovčí kvarteto: trojice, která je čtveřicí .....	46
3.1.1 První vlaštovka: Ingrid.....	48
3.1.2 Cvičitelka jógy: Diana .....	52
3.1.3 Kolibří spisovatelka: Birgit.....	56
3.1.4 Nenápadná Erika.....	59
3.1.5 Odlet vlaštovek .....	62
3.2 Yusufův gang a znásilněné vlaštovky .....	65
3.2.1 Organizátor hromadného znásilňování: Yusuf .....	66
3.2.2 Medové vábení.....	70
3.2.3 Proplouvající Štika.....	76
3.2.4 Hrdá Julie.....	78
3.3 Vyšetřování vraždy .....	79
3.3.1 Policista: jedna z vlaštovek? .....	80
3.3.2 Vdova: truchlící- netruchlící svůdnice.....	83
3.3.3 Uzurpátor asistentek: zavražděný muž .....	85
<b>4. Závěr</b> .....	<b>88</b>
<b>5. Bibliografie</b> .....	<b>92</b>

## 1. Úvod

Současná česká literatura skýtá bezpočet výrazných spisovatelských ženských tváří a Radka Denemarková bezpochyby patří mezi jednu z nich. Z feministického hlediska je její tvorba velmi zajímavá: dotýká se témat, jež se často ve společnosti neotvírají a jež mohou patřit i mezi témata společensky tabuizovaná, jako je na příklad násilí v různých podobách či znásilnění. Mají však velký dopad na ženy a ženy jsou jimi často postiženy nejvíce. Rozhodla jsem se proto ve své diplomové práci věnovat jednomu románu této autorky, a to románu *Příspěvek k dějinám radosti* z roku 2014. Jako analytický nástroj jsem si zvolila feministickou archetypální analýzu s itersekcionalním přesahem k odplatě či pomstě za znásilnění, tzv. rape-revenge tematicky se prolínajícím celým románem.

Cílem této diplomové práce je pomocí feministické archetypální analýzy ukázat, jak jsou konstruované některé románové postavy a jaké nuance může přinášet odlišný kontext čtení postav. Archetypy jsou úzce spojené s genderovými stereotypy a tím i genderovými rolemi upevňujícími esencialistické chápání femininity a maskulinity. V rámci své práce však ukážu, jak optika čtenářstva může změnit chápání postav a jak se prvoplánové pojetí postav proměňuje na základě zvoleného prismatu. Jedním z cílů tedy bude ukázat, že archetyp lze vnímat jako konstrukt a nikoli jako esenciální danost (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 19). Analýza detailně poukáže na fluiditu postav precizně vykonstruovanou vypravěčem či vypravěčkou. Jelikož je téma znásilnění a pomsty za něj v románu všudypřítomné, dalším cílem práce je stručně pojednat tento koncept a analyticky ho propojit s již zmíněným archetypálním rozbořem. Ač se jedná o spojení překvapivé, v průběhu analýzy ukážu, že je to i spojení nosné.

Práce otevře otázku, do jaké míry je možné pomstít násilí. Jedná se o téma celospolečensky velmi aktuální. Znásilnění je ústředním motivem celého románu a Radka Denemarková ho problematizuje a poodhaluje mýty opřádající znásilnění. Co znásilnění je a co znásilnění již není? Jak znásilnění vnímá znásilněná strana a jak ho může vnímat pachatel či pachatelka? Za jakých okolností k němu dochází? Román vznikl ještě před vypuknutím kampaně #MeToo, jež ukázala, jak sexuální násilí či nekonsensuální sex je rozšířené v celé společnosti. Vlna žen, které se ke kampani

připojily, byla ohromná. Překvapení společnosti v sobě skrývalo i pochyby, zda je vůbec možné, že skutečně takové množství žen poznalo sexuální násilí. Reakce žen byla pro mnohé nepochopitelná a otevřela dveře k dalším otázkám: co vše může narušit tělesnou integritu a kde začíná hranice sexuálního obtěžování? Proč některé ženy, jež se sexem souhlasily pod vlivem okolností, se nyní ozývají? Jakou roli hraje moc okolnosti znásilnění? Podobné otázky se tematizují i v románu *Příspěvek k dějinám radosti* a práce se jimi bude zabývat jak v metodologicko-teoretické, tak i v analytické části.

V úvodní části představím osobu Radky Denemarkové a její literární tvorbu s důrazem na román, jímž se bude zabývat celá diplomová práce. Jelikož autorka má specifické a charakteristické jazykové vyjadřování, jež často znesnadňuje četbu textu, představím jazyk, jaký používá, a stručně ho srovnám s tzv. ženským psaním, jehož charakteristiky také zmíním. Jedna ze stěžejních otázek v kontextu ženského psaní, již se diplomová práce zabývá a na níž text odpovídá, je, do jaké míry je vhodné využívat ženské psaní pro pojmenování společensky zásadních patologií: pomáhá na ně obrátit pozornost a trefně je vystihnout či naopak je činí neuchopitelnými a nehmatatelnými?

V metodologicko-teoretické části budu definovat základní pojmy, jež mi poslouží pro analýzu. Popíšu základní epistemologická východiska a především se budu zabývat definicí archetypů a ukážu, jak s nimi pracuje feministická literární kritika. Popíšu jak archetypy ženství, tak se stručně budu věnovat i archetypům mužství, o kterých však pojednám až v rámci analytické části. Také se budu zabývat koncepty znásilnění, jehož definice je klíčová pro celkové pochopení románu, a stručně představím i pojem převzatý z filmové kritiky rape-revenge – pomsta za znásilnění. Pro lepší upřesnění teoretických pojmů budu již v průběhu metodologicko-teoretické části využívat příkladů z románu *Příspěvek k dějinám radosti*, na nichž vykreslím teoretické pojmy. Analýza tak již bude částečně přítomná i této části práce. Činím tak z důvodu, abych propojila obě části diplomové práce.

Analytická část bude zaměřena na analýzu vybraných postav a bude rozdělena do tří částí. V první části se budu zabývat postavami, jež se mstí za znásilnění, tedy třem postarším dámám Dianě, Birgit a Erice cestujícím po světě a vraždícím pachatele a pachatelky násilí na ženách a jejich mrtvé kamarádce Ingrid. V části druhé pak popíšu postavy, jež násilí páchají, a postavy, jež jsou oběťmi násilí. Do této skupiny zařadím postavu Yusufa, organizátora hromadného znásilňování, jeho přítelkyni Medovou.

Představím zde i postavu, jež v románu reprezentuje postoj institucí ke znásilnění a znásilněným. Poslední část bude zahrnovat postavy pojmenované obecným jménem, které se objevují v románu především v rámci dějové linie zabývající se vyšetřováním vraždy, jež se stala v Praze. Toto rozdělení do tří částí odpovídá celkovému kompozičnímu schématu román a jazykovým prostředkům zvoleným autorkou, především způsobu pojmenování postav.

### 1.1 Spisovatelská činnost Radky Denemarkové

Radka Denemarková patří mezi současné výrazné spisovatelské tváře. Na svých oficiálních stránkách o sobě uvádí, že je spisovatelka, literární historička, překladatelka a scénáristka (Denemarková, online). Roku 1998 debutovala monografií divadelního a filmového režiséra Evalda Schroma nazvanou *Sám sobě nepřitelem*. Svůj první román pojednávající o jedné vraždě a osudovém propojení muže a ženy vydala roku 2005 pod názvem *A já pořád kdo to tluče*. Další román *Peníze od Hitlera* následoval roku 2006. Tentokrát se autorka zabývá osudem Gity Lauschamnové roku 1945 po návratu z koncentračního tábora a roku 2005 v období, kdy chce dosáhnout spravedlnosti. Po dvou prózách následoval dokumentární román *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla* (2008). Kniha mapuje život divadelního režiséra, scénografa a herce Divadla Na Zábradlí a ukazuje ho v jeho lidské i profesionální rovině. Dvojromán *Kobold. Přebytky lidí. Přebytky hněvu* vychází roku 2011. Volně navazuje na dva dříve vydané romány a autorka jím završuje svou volnou trilogii o dvacátém století. Román ukazuje různé podoby lásky a násilí. Roku 2012 následuje knižní vydání divadelní hry *Spací vady*, která byla zinscenovaná i v divadle Na Zábradlí. *Příspěvek k dějinám radosti*, tedy román, jímž se budu zabývat ve své diplomové práci, se na knižních pultech objevuje roku 2014. Ve stejném roce vychází knižně literární předloha k celovečernímu filmu *My 2*. V současné době připravuje k vydání svůj další román, jenž se bude jmenovat *Hodiny z olova*. Autorka v něm zúročí své znalosti načerpané během pobytů v Číně.<sup>1</sup> Díla Radky Denemarkové byla přeložena do mnoha různých jazyků, na příklad mezi jinými do němčiny, angličtiny, španělštiny či švédštiny (Denemarková, online).

---

<sup>1</sup> V době psaní této diplomové práce mělo nakladatelství Host tento román v edičním plánu na rok 2019 (Host, online).



Radka Denemarková se třikrát stala laureátkou ceny Magnesia Litera. Poprvé roku 2007, kdy ji získala za *Peníze od Hitlera* za nejlepší román roku. Její kniha *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla* byla roku 2009 oceněna jako nejlepší kniha v kategorii publicistiky a trio završila roku 2011 cenou za překlad díla *Rozhoupáný dech* od Herty Müller. Kromě těchto cen byla mnohokrát nominována na ceny jiné, na příklad na Cenu Josefa Škvoreckého či na ceny za knihu roku. Z feministického hlediska je zajímavá cena Wald Press Award, kterou spisovatelka získala „za literární dílo zkoumající další možnosti literární formy a za zpracování tabuizovaných témat, která se týkají zranitelných a slabších“ (Denemarková, online). Cena, udělovaná těm, kdo pomáhají ostatním (Lojín, 2016), poukazuje na autorčin celospolečenský význam a její uznání v České republice, přestože její dílo není líbivé a na první pohled čtenářsky atraktivní a přestože vyžaduje trpělivého čtenáře či čtenářku, který se nebude bát odhalovat složitá zákoutí jejích děl (Lojín, 2016).

Radka Denemarková je žena mnoha profesí. Kromě spisovatelské činnosti se věnuje i odborným textům, zmínit můžeme její doslovy k překladům knih od Herty Müller, psaní recenzí a publicistických článků do českého i zahraničního tisku. Dále se dramaturgicky podílí na divadelních hrách. Zabývá se překládáním prózy a divadelních her z němčiny a v neposlední řadě píše filmové i divadelní scénáře (Denemarková, online).

### **1.2 Příspěvek k dějinám radosti: stručná charakteristika románu**

*Příspěvek k dějinám radosti* je osobitý román. Děj se může stručně vyjádřit v několika málo větách. Na půdě luxusního domu je nalezen mrtvý postarší pán. Přivolání policisté konstatují smrt bez cizího zavinění a případ chtějí uzavřít. Jeden snaživý muž zákona však má divné tušení či podezření a případem se začne hlouběji zabývat. Záhy se mu začne otevírat cesta ke třem svérázným ženám v letech občas bydlících v domě u Petřína a jinak cestujících po světě. Začne odkrývat a postupně rozplétat svět znásilněných žen a divných nevyjasněných úmrtí pojících se s nimi. U všech nějakým způsobem figurují tři dámy, které se inspirovaly lovcem nacistů Simonem Wiesenthalem, a muže, jež se dopustili sexuálního násilí na ženách, takto trestají. Činí tak však natolik důmyslně, že vraždy jsou neodhalitelné a považované za

sebevraždu. Brzy je jasné, že pražská zdánlivá sebevražda je také vraždou (Denemarková, 2014).

Kompozice románu není přímočará. Jako nit se jím vlní dvě dějové linie, které se po čase protnou, ale obě by byly nosné i bez propletení. První linie je příběhem vyšetřování vraždy, druhá je příběhem tří žen: Diany Adlerové, Eriky Eisové a Birgit Stadtherrové,<sup>2</sup> tedy příběh žen mstících se za znásilnění. Nemůžeme říci, že by jedna kapitola byla věnovaná jedné linii, další druhé, příběhy se přelívají v rámci jednotlivých kapitol. Čtenář či čtenářka posléze pochopí souvislosti a začne si příběhy spojovat. Objevují se i další příběhy, které nezapadají přímo do uvedených rovin, ale jsou neoddělitelnou součástí díla a jen umocňují některé aspekty díla rozváděné často i na jiných místech. Celý román začíná náznakem hromadného znásilnění, jež se odehrálo nejspíše v Indii. Prostor a čas můžeme jen tušit, konkretizovány nejsou, ale otevírá se tak stěžejní téma románu, které ho bude prošívat: znásilnění. Stát, v němž se úvodní scéna uskutečnila, byť není specificky pojmenován, je také z feministického hlediska velmi důležitý: žena byla ve vztahu k muži nahlížena jako ta druhá definující se vazbou na prvního, tedy muže, a je chápána jako objekt, nikoli jako subjekt (Beauvoir, 1966: 12, 23). Podobně i Indie byla v očích obyvatel euroamerického okruhu nahlížena jako součást Orientu, tedy jako neuspořádaného a chaotického prostoru, který je potřeba zkultivovat a zušlechtit dle představ daných okcidentálním prismaticem, a tak upevnit svou nadvládu nad územím (Said, 2008: 15-16). Od počátku románu tak můžeme vidět aluzi na submisivní postavení žen v patriarchální společnosti, které je ještě umocněno prostorem, v němž se scéna odehrává. V úvodní scéně je popsáno dvojnásobné podrobení: pohlavím a prostorem.

Ovšem ani mnou naznačená kompozice není jedinou možnou interpretací. Kateřina Kirkosová tvrdí, že román začíná natřikrát.<sup>3</sup> „Prvním začátkem je aluze na akt brutálního znásilnění. (...) Druhý začátek, pohled na vlaštovky kroužící nad kopcem Petřínem. (...) Třetím začátkem se pak ukotvuje toto obecné (téma a perspektiva)<sup>4</sup> v konkrétním (samotný příběh)“ (Kirkosová, 2014: 70). Dějovou linii tedy můžeme vidět jinak, čímž se změní i náhled na kompozici, která opět není lineární. V tomto případě bychom měli příběh znásilnění, příběh vlaštovek a samotné vraždy a tři

---

<sup>2</sup> Birgit Stadtherrová je i postavou románu *A já pořád kdo to tluče* (Kubec, 2015).

<sup>3</sup> Není bez zajímavosti, že autorčiny romány mají několik začátků. Román *Kobolt* začíná nadvakrát.

<sup>4</sup> Kritička tématem myslí znásilnění, jak uvádí dále ve svém textu.

mstících se žen. „Tyto příběhové smyčky, zprvu volně ležící vedle sebe, se postupně utahují a utahují, až jsou nerozpletitelné“ (Kirkosová, 2014: 70).

Příběh vlaštovek, tedy příběh nenabízející se v prvotním čtení jako jedna z kompozičních linií, dodává románu optimistický ráz: vlaštovky se postarají jedna o druhou. Pokud některá vlaštovka nemůže létat, ostatní ptáci z hejna jí pomohou: „jsou na sebe napojeny neviditelnými vlákny energie, možná intuicí. Když vlaštovka spadne, když odpadne z letu a namáhavě se zvedá ze země, sama to nezvládne, někdo jí musí pomoci. Alespoň na strom, odkud se pokusí znovu odstartovat“ (Denemarková, 2014: 139). Jedná se o metaforu žen, ať již těch pomáhajících, které se mstí za spáchané příkoří a usmrcují viníky zločinů, či obětí, tedy těch, jež byly znásilněné. Z násilněné ženy – také vlaštovky – se mohou spolehnout, že je ostatní ženy ochrání, bude-li se jim dít příkoří. Stejně jako vlaštovky migrují dle ročních období, tak i trio mstících se žen cestuje po světě tam, kde jsou potřeba. Z feministického hlediska zde vidím apel na sesterství všech žen a feministickou zodpovědnost pomáhat ostatním ženám. Tato kompoziční linie tedy pozdvihuje příběh s detektivní zápletkou na příběh s univerzálním a nadčasovým poselstvím.

Recenze, které vyšly po vydání románu, polemizovaly, o jaký žánr se vlastně jedná. Nalézáme termíny jako „jazyková detektivka“ (Kubec, 2015), „trochu detektivka, trochu esej, zčásti psychologizující studie, zčásti groteska“ (Lollok, 2014), či „kvazi detektivní román“ (Šimůnková, 2014). Detektivní román figurující ve všech výše uvedených citacích se nabízí jako první volba. Jako žánr má však svá specifika. Předně se řadí mezi tzv. triviální literaturu, u které se očekává, že právě specifika žánru tak, jak jsou obecně chápána, budou dodržována dle určitých norem tradičně ustanovených pro tento žánr. Odklon od normy neznamena posunutí žánru na další úroveň a ozvláštňení literatury jako u jiných žánrů, ale nedodržení základních pravidel a vlastně degradaci celého díla, čímž výsledný text pasuje na nedokonalý v rámci daného žánru (Todorov, 2000: 101).<sup>5</sup> Mezi základní charakteristiky detektivního románu patří propojování dvou

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov v rámci žánru detektivního románu rozlišuje jeho tři formy: román s tajemstvím, černý román a román s napětím. Stručná charakteristika románu s tajemstvím je existence dvou příběhů: zločinu, který předchází druhému příběhu, kterým je vyšetřování. Příběh zločinu se odehrál před začátkem příběhu druhého a celé knihy. Vyšetřování ukazuje, jakým způsobem postavy dospějí k vyřešení zločinu. Detektiv v této formě románu je nedotknutelný. Černý román propojuje oba příběhy. Vyprávění je totožné s dějem, neodehrává se v minulosti. Detektiv se nedívá na zločin do minulosti a na rozdíl od románu s tajemstvím není nedotknutelný. Román s napětím kombinuje předchozí dvě formy. Přebírá dva příběhy od románu s tajemstvím, ale příběh v současnosti není omezen na zjišťování pravdy (Todorov, 2000: 101-111).

příběhů: příběhu zločinu a jeho vyšetřování. Nezbytná je přítomnost detektiva<sup>6</sup> – muže či ženy –, který či která odhaluje spáchaný zločin. Také by v románu mělo být napětí a čtenář či čtenářka by měl očekávat, jakým dalším směrem se děj bude ubírat. Jazyk by neměl být složitý, ale měl by posouvat děj tak, aby nedocházelo k dvojí interpretaci a tím ke zmatení čtenáře či čtenářky (Todorov, 2000:103-111). Detektivní román využívá princip narativní mezery v informacích a děj spěje v zodpovězení otázky, kdo je vrah či vražedkyně. Čtenář či čtenářka je vlastně vtažen do děje a společně s vyšetřovatelem či vyšetřovatelkou zločinu hledá odpověď, kdo je pachatelem či pachatelkou (Mocná, Peterka, 2004: 106).

*Příspěvek k dějinám radosti* některé z těchto charakteristik má, ale přináší ještě něco navíc: metaforický jazyk, poměrně složitou kompozici díla, kde není jedna příběhová linie, nejasné a nezřetelné vykreslení postav, tedy charakteristiky, které se neslučují s přímočarým jazykem detektivního románu. Pro žánr detektivního románu, jak je hegemonicky chápán (Mocná, Peterka, 2004: 106-108), by bylo nepřijatelné, aby čtenář či čtenářka musel nejprve dešifrovat složitý text a prokousávat se nejednoznačným, mnohovrstvým jazykem a zároveň se soustředit na postup odhalování zločinu. Nevyhnutelně by to vedlo k odvedení pozornosti a ztracení se v textu, což triviální literatura nepřipouští. Z tohoto hlediska tedy román Radky Denemarkové základní charakteristiky žánru detektivního románu nenaplňuje. Jak podotýká Todorov, pokud základní pravidla pro žánr nejsou dodržena, nejedná se o detektivní román, ale o „literaturu“ (Todorov, 2000: 101). Dějem by *Příspěvek k dějinám radosti* skutečně mohl odpovídat detektivnímu románu, ale to je vše. Dílo bychom mohli charakterizovat jako postmoderní detektivní román, jehož charakteristika se již nevešla do kategorií definovaných Tzvetanem Todorovem. Nebo jako detektivní román napsaný vně falocentrismu<sup>7</sup>, neboli napsaný vně dominantního mužského diskursu (Matonoha, 2009:95) a vně žánrových norem definovaných mužským literárním kánonem.<sup>8</sup>

*Příspěvek k dějinám radosti* nemá ovšem jen charakteristiky detektivního románu, vidíme zde i přesah k žánru rape-revenge neboli pomsty či odplaty za

---

<sup>6</sup> Zcela záměrně používám generické maskulinum detektiv. Přechýlená verze, detektivka, má jiné konotace než odkaz na ženu vyšetřující zločin. Odkazuje spíše na detektivní román.

<sup>7</sup> Falocentrismus je termín, se kterým pracuje feministická literární kritika. Psaní vně falocentrismu můžeme definovat jako psaní vně dominantního diskursu, který je určován mužským jazykem. Pojí se s tzv. ženským psaním charakterizovaným ozvláštněním jazyka, nejednoznačné interpretaci slova či dvojznačnými významy (Matonoha, 2009: 95).

<sup>8</sup> Ženským psaním se budu zabývat v dalším textu.

znásilnění,<sup>9</sup> který je vypůjčený z filmové kritiky. Pod jeho hlavičkou můžeme klasifikovat velké množství filmů z různých historických období (Henry, 2014: 3) a ve své podstatě se jedná o žánr hybridní: bývá na příklad spojován s hororovým žánrem, jehož je jednou ze součástí. Existují i názory, že se nejedná o specifický žánr, ale o pouze narativní strukturu, která díky druhé vlně feminismu, jež otevřela otázky týkající se sexuálního násilí, vyprodukovala různé žánrově rozličné filmy (Henry, 2014: 2). Mezi hlavní znaky filmu z žánru rape-revenge patří kompozice: v první části je oběť znásilněna (velmi často brutálně), znásilnění přežije a ve druhé části se za něj (opět nezdědka brutálně) mstí na osobě, jež se sexuálního násilí dopustila (tamtéž: 3). Za znásilnění se však nemusí mstít pouze oběť, mstít se může i rodinný příslušník či příslušnice oběti či osoba s obětí spřízněná (tamtéž, 42). Musí se však brát v úvahu jedna ze zásadních odlišností literárního díla a filmu: vizuální stránka. Ve filmu je obraz diváctvu zprostředkován pomocí filmového plátna, oproti tomu při četbě literárního díla je imaginace plně na čtenáři či čtenářce. Žánr rape-revenge ve velké míře se stránkou vizuální pracuje, avšak v případě románu *Příspěvek k dějinám radosti* je barvitost a plastičnost filmovým scén nahrazena vycizelovaným jazykem popisujícím děj (tamtéž: 3-45). Jako příklad uvedu scénu, během níž se pravděpodobně muži připravují v restauraci na znásilnění:

Erika si objedná medový, přeslazený, nitkový zákusek a silný čaj v kalíšku. Píše si titěrným písmem poznámky. Vartuje do setmění. Restaurace se plní a nadouvá. Posedávají tu černohlávkové a konipasí a ťuhýci a lejskové, civí na televizní obrazovku nebo na mobil, hluk sílí. Tři mladíci si půjčují na baru toaletní vodu; živá voda putuje z ruky do ruky, poplácají se po tvářích. Zní uxorská hudba, rytmus a vůně. Dva starší muži při ní pokušují a pokušují (Denemarková, 2014: 180).

Jak jsem již zmínila, motiv znásilnění a pomsty za něj je ústředním motivem románu: prolínají se zde dvě polohy tohoto motivu – pomsta oběti s pomstou jiných osob, trojice dam, solidárních s oběťmi. Kompozice v *Příspěvku k dějinám radosti* není tak přímočará jako u filmů, neboť pomsta za znásilnění se v díle cyklicky opakuje, nicméně oba základní kompoziční prvky – znásilnění a pomstu za něj – v románu

---

<sup>9</sup> V této práci budu používat všechny tři termíny pro uvedený žánr. Jedná se o termíny rape-revenge, pomsta za znásilnění a odplata za znásilnění.

nalezneme.<sup>10</sup> Oproti filmovému žánru se v románu nemstí oběti ani jejich rodinní příslušníci: mstí se ženy, jež oběti z minulosti neznají, ale cíleně je vyhledávají např. pomocí kurzů tvůrčího psaní vedených Birgit či ze zpráv. Petr A. Bílek připomíná také podobu s jiným filmovým žánrem – s filmem noir: „silné postavy, tvrdé pití, svalnatá slova, pod expresivním povrchem skryté vášně a touhy za hranicí zákona“ (Bílek, 2014). Vzhledem k faktu, že rape-revenge je žánr hybridní, připodobnění k žánru filmu noir je možné.

Denemarková tedy kombinuje žánry z triviální literatury (detektivní román) a filmu (rape-revenge) a přetavuje je do podoby románu vyžadujícího soustředěné čtení a pečlivé sledování textu. V době, kdy jsou velmi populární detektivní romány pocházející od autorů a autorek ze severských zemí,<sup>11</sup> z nichž některé také zpracovávají motiv pomsty za sexuální násilí, nabízí alternativní možnost literárního zpracování násilných trestních činů se sexuálním podtextem. Ukazuje, jak ženské psaní, o němž bude pojednáno dále, může přetvářet literární žánry vyprodukované patriarchálním literárním kánonem, a jak vypadá stírání hranic jednotlivých žánrů, k němuž ženské psaní tíhne (Morrisová, 2000: 65, Hodrová, 2001: 77).

Pozastavím se na chvíli u názvu románu a zamyslím se, co všechno evokuje. Skládá se ze dvou částí: příspěvek a dějiny radosti. Slovní spojení dějiny radosti se několikrát v textu objevuje, vždy jen tak mimochodem, jako komentář, ale pokaždé v souvislosti se sexualitou a sexem. Vypravěč/-ka<sup>12</sup> jen zmíní, jakým způsobem určitá postava přispívá ke svému osobnímu sexuálnímu životu, tedy ke své radosti, a vlastně i k sexualitě obecně: jakým způsobem ji pomohla rozvinout a přidat nové či již známé detaily sexuality. Na příklad po vraždě muže v Praze policie vyslýchá ženy, které ho

---

<sup>10</sup> Jak ukazuje probíhající kampaň #MeToo, sexuální násilí v různých formách je velmi rozšířené a mnoho žen a mužů s ním má zkušenosti. Nemusí se vždy jednat přímo o znásilnění, sexuální násilí může mít různé formy. Denemarková tak svým románem upozorňuje na velmi rozšířený jev, o němž se příliš nehovoří, a přispívá tak ke společenské debatě.

<sup>11</sup> Na příklad mohu uvést detektivní romány od autorské dvojice píšící pod pseudonymem Lars Kepler, dále Jussi Adler-Olsen či Åsa Larssonová. Nemohu zapomenout ani na trilogii *Milénium* od Stiega Larssona s hlavní hrdinkou Lisbeth Salanderovou, která je právě jednou z postav, jež sexuální násilí zažily a mstí se za něj. Nejedná se však o jednodimenzionální pomstu, ale o komplexní revoltu proti androcentrickému a obecně utlačovatelskému systému a klade velký důraz na sociální spravedlnost. Trilogie byla natolik populární, že se dočkala i dalších pokračování od jiného autora, což ukazuje na důležitost vytvořeného románového časoprostoru včetně postav a popírá na druhou stranu spisovatelovu originalitu. Také poukazuje na důležitost dodržení vypravěčských postupů a pravidel pro detektivní romány a thrillery. Denemarková se však zaběhlým pravidlům vzpírá, přesto však některé základní prvky do románu zařazuje.

<sup>12</sup> V literární kritice bývá úzus používat generické maskulinum pro vypravěče příběhu. Nikde však není dáno, že vypravěč tak, tak je chápán v literární kritice, nemůže být zastoupen ženou. Rozhodla jsem se proto používat tvar vypravěč/-ka.

v minulosti obvinily ze znásilnění, nicméně od žaloby posléze ustoupily. Všechny však byly součástí jeho sexuálního života, tedy radosti, k níž přispíval jejich znásilňováním:

Není z dlouhého procesí panen moudrý. Ženy jsou krásné a jedna po druhé zarytě mlčí. Prý byly mladé a hloupé. Některé drží smutek. Některé zoufale brečí, cítí se za sebevraždu spoluodpovědné. Některé tvrdí, že muže milovaly. Některé už nezažily lepší sex. Sex je radost, tvrdil, a každá z žen byla **příspěvkem k jeho radosti** (Denemarková, 2014: 42; zvýraznění autorka).

Stejné spojení se objevuje i v rozhovoru Vdovy s Policistou, kdy Vdova vypráví o své přítelkyni a vysvětluje, že se vlastně chová stejně jako promiskuitní muži a že ji nikdo nesmí soudit:

Její úmysl je jednoznačný, jako je jednoznačný ten jejich. Počítá zářezy na pažbě. Sex je radost. To je její **příspěvek k dějinám radosti** (tamtéž: 166; zvýraznění autorka).

Když Policista přibližuje svůj vztah s jednou přítelkyní a vypráví, jak jí podváděl a jak žil nevázaně, také spojení příspěvek k dějinám radosti použije:

A pak mi v klidu zahrnula a já jí z trucu taky, se všemi jejími kamarádkami, a pak jsem to sekal a kosil, já, totální Proutník (...) nechtěl jsem se vázat a říkal jsem si, na ženy já kašlu. Bavila mě nová práce, měl jsem dojem, že se ve světě polepším a že polepším svět, stačí, když budu dostatečně výkonný a pevný a slušný a budu vnímat druhé, a pak to musí dobře dopadnout, můj **příspěvek k dějinám radosti** (tamtéž: 209; zvýraznění autorka).

Spojení vychází z úst různých postav či se k různým postavám vztahuje, je to jakýsi leitmotiv celého románu i z důvodu, že ony dějiny radosti jsou aluzí na sex ve všech různých podobách. Sex konsenzuální a radostný i sex vynucený, tedy i v podobě znásilnění, kdy přináší radost pouze těm, kdo se násilí dopouští, a přispívá tak k radosti pouze jednostranně. Pokaždé se jedná o různé situace a různé kontexty, ale vždy popisují vztah k sexu. Vidím zde intertextuální odkaz na Foucaultovo dílo *Dějiny sexuality*, v němž zanalyzoval sexualitu jako formu zkušenosti (Foucault, 1999, 2003). Druhá část názvu románu tvoří spojení „dějiny radosti“, kde radost představuje metaforou specifické součásti lidské sexuality, a tím odkazuje k Foucaultovu dílu.

V kontextu celého románu narážka není nepodstatná, zvláště vezmeme-li v úvahu filosofovy myšlenky o moci a její analýzy.

Podstatné je i první slovo spojení, „příspěvek“. Dílo si tedy neklade ambice sepsat celé dějiny radosti, tedy sexuality, ale klade si za cíl ozřejmit pouze jednu část, a tím dějiny sexuality obohatit a přispět k nim dalším, nezvyklým úhlem pohledu. Jedná se o část temnou a traumatizující, nicméně prolínající se celými našimi dějinami: znásilnění.

V souvislosti s intertextovým odkazem na Foucaulta je tato aluze podstatná ve vztahu k myšlenkám o moci. Znásilnění má vždy dva účastníky: pachatele, tedy subjekt páchající násilí, a oběť neboli další svobodný subjekt, jemuž je násilí činěno. Znásilnění je tedy moc vykonávaná nad svobodným subjektem, nad obětí znásilnění (Foucault, 2016: 217).<sup>13</sup> Obrazy znásilnění se objevují v různých náboženstvích, což svědčí o tom, že fenomén znásilnění se skutečně vyskytoval v dějinách odnepaměti. V řecké mytologii nalézáme např. věštkyňu Kassandru znásilněnou Aiántem (Bellinger, 1998: 90). Další příklad můžeme uvést z judaismu, Amnón, syn krále Davida, znásilnil svou nevlastní matku Támar, do níž byl zamilovaný (tamtéž: 244). Fenomén pojící se sexuálním násilím, který je traumatizující a s nímž má ve světě zkušenost každá čtvrtá žena a každý desátý muž (Ciprova, 2010a: 2). Jev, o němž se mnoho nemluví a který zůstává „pod hladinou“ (tamtéž: 2). Zmínila jsem, že slovní spojení „příspěvek k dějinám radosti“ se objevuje v celém románu. Druhým takovým leitmotivem prostupujícím celý román je motiv znásilnění a odplata za něj, tedy výše zmíněný koncept rape-revenge. Konflikt vyskytující se mezi radostí a znásilněním jen umocňuje dopad názvu románu na čtenáře či čtenářku. Očekávání, že román bude představovat čtení o veselém tématu, se nenaplní.

### 1.3 Jazyk

Barvitý, básnický, metaforický, mnohovrstevný, hravý, ozvláštňující. Vše jen ne obyčejný, plný různých klišé a otřepaných frází. Takto bychom mohli stručně charakterizovat jazyk, jímž je román napsán, neboli jazyk ženského psaní (Hodrová, 2001: 72, Matonoha, 2009: 144). Protože Radka Denemarková má specifický literární

---

<sup>13</sup> Tematika znásilnění bude pojednaná podrobněji v metodologicko-teoretické části.



styl, typický pro celou její románovou tvorbu obecně nejenom pro *Příspěvek k dějinám radosti*, považují za nutné a nosné se na chvíli pozastavit u tohoto termínu, vysvětlit ho a ukázat na konkrétních příkladech, jak Radka Denemarková jazyk používá.

Ženské psaní neboli l' écriture féminine je termín, který se pojí se jmény francouzských literárních kritiček a feministek Hélène Cixous, Luce Irigaray a Julie Kristevy. Znamená pro ně východisko k „vyjádření vlastních zkušeností, tužeb a přání, vnímání a cítění“ (Knotková-Čapková, Matonoha, Kynčlová, 2010: 15). Jejich chápání a rozvíjení ženského psaní se odráží od lacanovské psychoanalytické teorie a dekonstrukce a obrací se k jazyku samotnému a k diskursu (Kynčlová, 2009: 33). Dle feministické kritiky je jazyk, který používáme, neslučitelně spjatý s patriarchálním systémem a je poznamenán patriarchální ideologií. Systém výrazů disponuje výrazovými prostředky, které ve svém symbolickém řádu potlačují ženu (Morrisová, 2000: 128). Ženy, pokud se chtějí jazykem vyjádřit, se musí podrobit vžitému úzu a jazyk použít. Nastává tak paradox, že ženy musí používat k vyjádření symbolický systém jazyka, který mají k dispozici, protože jiný nemají (Petříček, 2003: 13). Ženské psaní se tedy vyznačuje strategickým používáním jazyka. Jeho hlavní charakteristiky uvádí Jan Matonoha:

(...) situuje se vně domény falogocentrického<sup>14</sup> diskursu, podléhá vědomě celé škále různých diskursů, jež nejrůzněji kříží, zdvojuje, zcizuje, a podrývá tak jejich evidenci. (...) dosahuje své jistoty skrze opouštění jistot garantovaných řádem falogocentrismu, nabývá smysluplných struktur a významů tím, že se zřiká konceptuálních hierarchií nabízených a šířených kategoriemi falogocentrického diskursu“ (Matonoha, 2009: 144).

Ve výsledku je ženské psaní po formální i obsahové stránce určitou formou protestu proti hegemonnímu diskursu a v praxi se právě vyznačuje vědomou prací s jazykem, který používá v neotřelých vyjádřeních, pohráváním si s větnou skladbou, využívajícím mnohvrstevné slovní významy (Knotková-Čapková, Matonoha, Kynčlová, 2010: 15, Morrisová, 2000: 136).

---

<sup>14</sup> Falogocentrismus je složenina ze dvou slov: logocentrismus a falocentrismus a pojí se se jménem Jacquesa Derridy. Matonoha tento termín definuje jako „převládající typ myšlení založený na reduktivním zvládnání nejednoznačné reality prostřednictvím konceptuálního systému jednoduchých binárních opozic“ (Matonoha, 2009: 94).

Ženské psaní však není jen doménou žen-spisovatelek, není tedy esenciálně dané: ženské v tomto kontextu znamená antihegemonní a využívající jazyk jinak než v rámci dominantního diskurzu. Matonoha konstatuje, že není možné dát rovnítko mezi ženu spisovatelku a ženské psaní. Také nemůžeme charakterizovat styl psaní všech žen-spisovatelek jako ženské psaní, některé využívají jazyk v běžném úzu (Matonoha, 2009: 143). Protože jeho podstatou je neotřelá práce s jazykem nacházející skryté významy, objevující nezvyklá slovní spojení a zkoumající, jakým možným způsobem můžeme využít syntax, jeho charakteristiky nalezneme i u literárního stylu některých mužů-spisovatelů. Daniela Hodrová ho charakterizuje jako psaní neimitativní a nedeskriptivní, které oproti mužskému psaní, jež má tendenci text ohraničit, je centristické a má tendenci směřovat k určitému cíli, tíhne k nekonečnu a ke struktuře typu série. Ženské psaní z kompozičního hlediska vytváří v textu centrické či polycentrické a seriální struktury. Kompozice díla se tak objevuje ve formě tkáně a série a střídá kompozici založenou na linii, kruhu či hierarchii typickou pro mužské psaní (Hodrová, 2001: 72, 77). Psaní „má takřka fyziologické rysy – text vzniká jakýmsi ‚výronem‘, proudem řeči, z něhož se postupně vynořuje příběh a v němž pulzuje, uplývá a v nekonečnu mizí smysl“ (Hodrová, 2001:72). Podstata ženského psaní je tedy odlišné pojetí jazyka a snaha ho ozvláštnit prvky nevyskytujícími se v patriarchálním diskursu. Styl, kompozice a další vyjmenované prvky mají vliv i na určení žánru díla. Falogocentrický diskurs, který vždy tíhne k vyhraněnému žánru, je nahrazen textem, jenž se nepokouší naplnit kritéria konkrétního, specifického žánru, textem, „který na žánr de facto rezignuje a pokouší se od něj osvobodit, text, který nemá jediný střed, nýbrž množství středů-,uzlů“ (Hodrová, 2001: 77). Z českých spisovatelů bývá jako příklad muže-spisovatele písíciho pomocí tzv. ženského psaní uváděn Bohumil Hrabal, jehož jméno zmiňuje jak Daniela Hodrová, tak Jan Matonoha (Hodrová, 2001: 72, Matonoha, 2009:143).

Nyní se zaměřím na charakteristiky ženského stylu psaní Radky Denemarkové na konkrétních příkladech. Četba románu je díky využití neobvyklého potenciálu jazyka velmi příjemná a ozvlášťující, přestože je nesnadná.<sup>15</sup> Denemarková vyžaduje pozorné a plně koncentrované čtenářstvo, které ocení její neotřelý styl. O žánru a kompozici jsem již pojednala výše. V souladu s definicí ženského psaní od Hodrové text románu

---

<sup>15</sup> Jazykem Radky Denemarkové v románu *Kobold* se zabývá i diplomová práce Jany Fridrichové s názvem *Koncept násilí v románu Radky Denemarkové Kobold. Přebytky něhy. Přebytky lidí*. (Fridrichová, 2017).

plyne a odvíjí se pomalu, nevyřkne ihned podstatu sdělení, ale krouží okolo a smysl se postupně vynořuje v proudu napsaných slov. Jako příklad uvedeme situaci, kdy se Policista ponoří v domě pod Petřínem, kde tajně vyšetřuje případ oběšeného muže, do informací nalezených v jednom z bytů a propadne jim. Úryvek ukazuje, jak je Policista pohlcen nebo až zahlcen informacemi a jak pátrání prožívá:

Zapomíná na případ pěkného oběšeného pána. Případu propadl; teď na něho zapomíná. Točí se v reji drobných ptačích stop ve sněhu, v reji písmen, nesrozumitelných jmen, vlajících fotografií, přiškrčených zemí a vykotlaných vesnic a měst a dat, letí světem vzhůru, do pekelných vzdušných vírů; za flígr ho popadnou vlaštovčí zobáčky, které nekálají do vlastního hnízda. Protrhnou s ním chundelaté mraky. Letí výš a výš do bělosti, oblaka pod nimi, zaplivaná sluncem, vypadají jako ledová plocha z bílého mramoru. A na mramoru se válejí stíny tušených obřích palem. Mramor propichují špice velehor, kde sídlí orlové a orlí hnízda. Hejno vlaštovek se zklidní; slétnou níž (Denemarková, 2014: 100).

Text kromě rozvětvené a komplexní syntaxe je příkladem metaforického jazyka. Je plný skrytých významů vztahujících se k dalším částem románu. Skrytě hovoří o případech znásilnění, což můžeme rozpoznat díky vlaštovkám, jež se v textu objevují, jednak díky celému kontextu románu: rej písmen je rukopis Birgit písíci si příběhy znásilněných, nesrozumitelná jména jsou jména obětí a vykotlané vesnice zase poukazují na vesnice zlynčované během války. Vlaštovky, jak jsem již zmínila výše, symbolizují jednak tři ženy, které berou do rukou osud mužů-pachatelů, jednak ženy, které byly znásilněné. Orli pak zase symbolizují ochranu poskytnutou obětem.

Další příklad, jak text Denemarkové plyne, je popis jedné vraždy, která se skrývá v záplavě slov. Čtenář či čtenářka si klade otázku, zda Diana skutečně zabíjela či zda se jedná pouze o popis hudebníkova prožitku:

Erika se modlí. Vidí houslistu čahouna, vidí, jak smyčec přeřízne struny. Vidí natažený ukazováček, vidí strunu v Dianiných rukou, ruka strunu natahuje, natažená struna tloustne, ruka sahá po provazu, provaz ztuhne a pod houslistovým hrdlem se mění v tělo houslí se dvěma f na oblých bocích (tamtéž: 123-124).

Ukázka je opět nádherným příkladem ženského psaní: význam je ukryt ve smršti slov a není jednoznačný, explicitní. Pokud čtenářstvo není pozorné, může popis vraždy i

opominout, protože se nenabízí v prvoplánovém čtení. Text nespěje k určitému konkrétnímu cíli, tedy k deskripci samotného trestného činu, ale vychutnává si parabolu mezi houslistou používajícím struny na hraní a Dianiným vražedným nástrojem. Fakt, že Diana vraždí pomocí struny je však explicitněji zmíněný až na jiném místě v románu – čtenář či čtenářka si musí obě fakta propojit.

Co čtenářstvo dále v románu zaujme z formálního hlediska, je minimální použití přímé řeči a využívání řeči nepřímé. Oba druhy řeči se však pojí s různými kontexty: přímá řeč se objevuje v okamžiku, kdy na scénu vstoupí ženy mstící se za znásilnění, Diana, Birgit a Erika. Nepřímá řeč zase v okamžiku, kdy se vyšetřuje vražda staršího muže v Praze: „Policista se omlouvá. Několikrát za sebou. Omlouvá se za omluvu. Je milá a vstřícná, *vždyť jsem vás sem sama zvala*. Stojí tu v černých těsných kalhotách a černém svetříku do věčka“ (tamtéž 40; zvýraznění autorka). Absence přímé řeči v některých pasážích však klade zvýšené nároky na čtenáře a čtenářku: musí se soustředit na text, jinak se nit příběhu potrhá a čtenářstvo se ztratí ve zmeti slov.

Jazyk Denemarkové, jak jsem již konstatovala, je plný básnických figur, které text ozvláštňují a dodávají celému románu punc jinakosti. Denemarková využívá nezvyklých slovních spojení a pokouší se nalézt jiné a neotřelé kontexty pro slova běžně používaná. Dosahuje tím efektu, který očekáváme od ženského psaní: komplexitu, tajuplnost nebo vzepření se falogocentrickému jazyku. Hojně zastoupená je synekdocha: „Policista se upne k záchrannému lasu. Promluví k sokolím *zádům*, kterých si tak váží. *Záda* nic nevyvádí z míry. Nechají se přemluvit. S Policistou se vydají na výlet...“ (tamtéž: 74; zvýraznění autorka). *Záda* zde představují lékaře, jenž jezdí na místo činu a ohledává zemřelé a poukazují, že Policista vidí jen *záda* lékaře ohledávající tělo. Personifikace je další čteně využívaný prostředek: „Policista stoupá po dřevěných schodech. *Zavzdychají*“ (tamtéž: 80; zvýraznění autorka). Schody mohou skřípat, ale vzdychá jen člověk. Jedná se tedy jednak o již zmíněnou personifikaci, jednak o neobvyklé využití a ozvláštění jazyka. Další využívaný prostředek je opakování, v následujícím příkladě se jedná o opakování otázek: „Co státník před jednáním pil a jedl. Jestli mu neztěžkl nebo se nezvedal žaludek. Nepálila ho žába? Co žluč? Nerozhodují žlázy a hormony? Nevznášel se na křídlech zamilovanosti a neviděl svět růžovými brýlemi?“ (tamtéž: 62). Můžeme zmínit i výčet končící v nekonečnu:

Čínské bistro, vietnamský obchod smíšeným zbožím, indická a thajská a italská a japonská a pákistánská a libanonská a česká a arabská a španělská a polská a afgánská a německá a ruská a nigerijská a americká restaurace a a a a a a a a a a a a a a a a a a. Vyberou si uxursko-hiomskou (tamtéž: 24).

Pokračovat můžeme třeba neobvyklým přirovnáním: „Čte v mlze, čím více se blíží k současnosti. Případy se lámou jako suché pečivo a rozpadají se a drobí pod rukama jako krajíc chleba a rohlík poházený holubům a labutím“ (Denemarková, 2014: 182). Případy jsou popisy znásilnění, které čte a vyšetřuje Policista v domě pod Petřínem shromážděné třemi mstivými ženami. Ukázka nezvyklého slovního spojení je na příklad: „Muž s obojkem ho sem dosmýkal, muž s obojkem se odvděčil psí věrností a čenichal a stopu nepustil“ (Denemarková, 2014:101). Obojek, který při běžném užívání jazyka spíše nalezneme ve spojení se psem než člověkem, zde odkazuje na provaz, pomocí něhož se zabitý muž údajně oběsil. Může však i odkazovat na sexuální praktiky provozované oběšeným mužem, jako je třeba sadomasochistický sex.

Co nemohu opominout, je používání slova *jen*: román se jím doslova hemží a objevuje se v různých kontextech. Petr A. Bílek říká, že „její vypravěč je fascinovaný slůvkem ‚jen‘ ve smyslu nic víc (...). Jde o to vrátit se k bytostnému, osekát vidění světa o filtry, díky nimž se násilí děje vždy někde jinde a my se o něm dozvíme z doslechu. Odhalovat vinu slov“ (Bílek, 2014). Vždy se zdá, že se vypravěč/-ka snaží bagatelizovat vyřčené a podkopat význam slova. Julie, znásilněná dívka, již se ujme Diana, vysvětluje, jak se k ní chovali představitelé a představitelky institucí, když ohlásila své znásilnění: „, Kdybyste *jen* viděla, jak se ke mně chovali. Jak se na mě dívali. A co. A nic. Samý: dyť je to *jen* tohle a dyť je to *jen* tamto“ (Denemarková, 2014: 138; zvýraznění v originále). Snaha zlehčovat trestný čin ze strany institucí je právě vyjádřen slovem *jen* říkajícím, že se Julii nic nestalo.<sup>16</sup> Naopak slovo *jen* v první části citace se snaží vyjádřit zoufalství dívky nad jejich postojem a tím zdůraznit, proč už nechce instituce do svého případu zahrnovat.

Výčet nezvyklého využití jazyka a jeho prostředků, jež jsem právě uvedla, je velmi limitovaný. Na každé stránce románu by čtenářstvo našlo další a další příklady, jak Denemarková jazyk strategicky používá: její styl bezesporu naplňuje charakteristiky ženského psaní.

---

<sup>16</sup> Mýty o znásilnění a postoj institucí k znásilnění bude pojednán v kapitole zabývající se znásilněním v teoreticko-metodologické části práce.

## 2. Teoreticko-metodologická část

### 2.1 Politika lokace

Metodologicko-teoretickou část začnu politikou lokace, protože vše, co zmíním v celé diplomové práci, bude ovlivněno mými předchozími zkušenostmi a mojí současnou situací. Dle Dagmar Lorenz-Meyer je důležité si uvědomit, co vše může ovlivňovat tzv. objektivitu a zkoumání vlastních lokací a přesvědčení by mělo být součástí (feministické)<sup>17</sup> vědecké činnosti (Lorenz-Meyer, 2005: 76). Pozicionalita by měla být vždy součástí vědecké práce, pomáhá sebereflexivitě a uvědomění si vlastních názorů, případně i předsudků, v rámci zkoumaného problému. Je jedinečná v konkrétním čase a konkrétním prostoru, neboli: „Lokace jsou pozicionality zaujaté v čase a prostoru, které mají specifické účinky a důsledky, nebo „politiky“, jež je třeba analyzovat a uvést do historického kontextu“ (Lorenz-Meyer, 2005: 78). Jinými slovy každý okamžik výzkumu je jedinečný a badatel či badatelka může být ovlivněn či ovlivněna jak samotným výzkumem, tak jinými událostmi, které mohou během výzkumu nastat. Autorka textu myšlenku dále rozvíjí a uvádí pojem psychosociální rozměr politiky lokace, což je „reflexe osobních a strukturálních lokací a jejich zpochybňování“ (Lorenz-Meyer, 2005: 81).

Má práce bude tedy na prvním místě ovlivněna oborem, který v současné době studuji, genderovými studii, a oborem, který jsem již v minulosti vystudovala, což je španělská a portugalská filologie. Současné studium mi otevřelo vrátka k feministickým teoriím v různých vědních oborech: od sociologie až po literaturu. Získala jsem během něj jiný úhel pohledu na svět, v němž žijeme, a pomohlo mi pochopit na jedné straně mou privilegovanou pozici evropské bílé ženy a mou pozici ženy žijící v patriarchálním světě na straně druhé. Studium filologie mě seznámilo s literární teorií a ukázalo mi některé postupy, jak analyzovat literární dílo. Musím však uznat, že feministické literární teorie nebyly součástí kurikula, s těmi jsem se seznámila až na Katedře genderových studií. Zázemí v jiných oborech bude mou práci obohacovat, neboť genderová studia jsou oborem interdisciplinárním.

---

<sup>17</sup> Výraz „feministické“ dávám do závorek z důvodu, že svou pozicionalitu by si měly uvědomovat nejen ženy- vědkyně, ale i muži- vědci. Znat, co vše člověka formuje a má vliv na jeho názory, ovlivňuje nejen feministické bádání, ale bádání jako takové.

## 2.2 Metodologická východiska

Tato práce vychází z feministických teorií a jedná se o feministický výzkum.<sup>18</sup> Vypracování a definování metodologie pro literární kritiku a analýzu se částečně liší od vypracování metodologie jiných oborů zabývajících se feministickými tématy jako je na příklad sociologie. I z hlediska literární kritiky však můžeme nalézt metodologické postupy feministického výzkumu, které se mohou použít, přestože terminologicky se budou lišit. Literární analýza jakéhokoli díla je vlastně diskursivní analýza a obsahová analýza. Diskursivní proto, že v rámci analýzy literárního díla analyzujeme diskurs (Knotková-Čapková, 2016: 8). Pomocí obsahové analýzy můžeme zkoumat jakýkoli kulturní artefakt počínaje psanými texty jako na příklad různé deníky, články v tisku či vědecké články, až po analýzy filmů a grafitů. Literární díla tedy netřeba uvádět (Reinharz, 1992: 146-7). V kontextu literární vědy však hovoříme spíše o historických kritikách či školách, jež definují své postupy (Kynčlová, 2009: 20). Ve své diplomové práci budu využívat postupů obsahové analýzy, kdy budu hloubkově analyzovat román *Příspěvek k dějinám radosti* a zabývat se archetypy v něm se objevujících. Využívat budu i metodu vzdorného čtení tak, jak ji definovala Judith Fetterley (Fetterley, 1991) a o níž bude pojednáno v následující kapitole.

Mým cílem je interpretovat román Radky Denemarkové pomocí archetypální analýzy. Má interpretace bude tedy záviset na mém pojetí archetypální analýzy tak, jak ho vymezím v další části diplomové práce. V této práci budu vycházet z paradigmatu konstruktivistického, kdy realita se dá pochopit ve formě různých společenských a jiných konstrukcí a pojem objektivita je relativní, protože obsah konstrukcí je závislý na individuálním chápání (Guba, Lincoln, 1994: 110n). Připouštím, že teorie archetypů je založena na esencialismu, nicméně, jak ukážu dále, i v rámci archetypů se můžeme obracet ke kontextu.

## 2.3 Metody feministické literární kritiky

Existuje mnoho literárních škol nabízejících teoretické nástroje k analýze literárních textů. Feministické literární kritičky však poukazují, že po dlouhou dobu

---

<sup>18</sup> Volím úmyslně slovo výzkum, protože i analýza literárního díla je výzkumem, byť se jedná o výzkum jiného charakteru, než je např. výzkum sociologický.

byla interpretace literárních děl založena na patriarchálním vidění světa, což mělo mnoho důsledků. Zmínit mohu na příklad neadekvátní a zkreslené zobrazení žen v literárních dílech ukazující podřízené postavení žen, proti čemuž mnohé feministky bojovaly a bojují (Morrisová,<sup>19</sup> 2000:26). Další důsledek je nazírání na literární postavy žen androcentrickou optikou. Vlastnosti, jež jsou akceptovatelné pro postavy mužů, někdy dokonce honorované a poukazující na kladný charakter, jsou interpretovány jako negativní, má-li je ženská hrdinka<sup>20</sup> (Morrisová, 2000: 29n). Jako příklad z *Příspěvků k dějinám radosti* mohu uvést postavu právničky Štiky. Je neústupná, tvrdá a jde si za svým cílem. Interpretujeme-li její postavu pomocí androcentrické optiky, zkritizovali bychom ji, protože žena má být empatická, chápavá a spíše domácí založená. Z feministického hlediska ji můžeme obdivovat jako ženu, jež uspěla v typicky mužském prostředí. Fakt, že ženy byly i v rámci literární tradice viděny jako „ty druhé“, mělo vliv na literární kánon: mnoho žen spisovatelek se do literárního kánonu nevešlo, přestože jejich díla mohla mít stejné kvality (Spender, 2007: 38n).<sup>21</sup> Nyní ukážu blíže názory dvou literárních kritiček, které měly a mají velký vliv na literární kritiku.<sup>22</sup>

Severoamerická literární kritička Elaine Showalter, vycházející z amerického kontextu, se pokusila díry v literární kritice zabývajících se ženami-autorkami a jejich zkušenostmi zaplnit a přišla s alternativním kánonem děl psaných ženami. Rozděluje vývoj ženské prózy na tři etapy. První, trvající přibližně do 80. let 19. století, nazývá etapou femininní. Spisovatelky se během ní snažily napodobit mužský literární styl a přejímají estetické hodnoty v něm definované. Autorky publikují pod mužskými pseudonymy, aby ukryly svou ženskou identitu a nebyly souzeny pro svou příslušnost k ženské identitě. Ve druhé fázi, nazvané feministická a trvající přibližně od roku 1880 do roku 1920, ženy spisovatelky začínají protestovat proti převládajícím postojům a podmínkám. Ve fázi třetí, ženské, dochází k obratu žen k sobě samým, místo protestu proti podmínkám začínají hledat svou vlastní cestu (Morrisová, 2000: 79n). Radka

---

<sup>19</sup> Budu vycházet z českého překladu díla *Literatura a feminismus*. Příjmení autorky zde bylo uvedeno v přechýlené podobě Morrisová, proto i v mých odkazech její příjmení bude v přechýlené formě.

<sup>20</sup> Podrobněji se touto problematikou budu zabývat v části popisující archetypy žen v literatuře.

<sup>21</sup> Jako příklad mohu uvést autory románů v Anglii v 18. st., mezi nimiž nefiguruje jediná žena, přestože spisovatelky existovaly a romány psaly. Do literárního kánonu však zařazeny nebyly, přestože není dokázané, že kvalita jejich děl byla nižší než kvalita děl jejich mužských protějšků (Spender, 2007:38n).

<sup>22</sup> Vybírám pouze dvě literární kritičky. Účelem této práce není provést hloubkovou analýzu feministických literárních teorií, nýbrž poukázat na možnosti interpretace literárního díla s ohledem na to, jak budu postupovat v této práci. Elaine Showalter jsem zařadila z důvodu, že zavedla pojem gynokritika, který jako koncept zkoumání měl velký vliv na literární kritiku zejména v USA (Morrisová, 2000: 78), Judith Fetterley je zařazena z důvodu uvedení metody vzdorného čtení, jež budu uplatňovat v této práci.



Denemarková svým specifickým literárním stylem, který jsem nastínila výše v části věnované ženskému psaní, plně naplňuje charakteristiky fáze ženské, což ukazuje především strategickou prací s jazykem a osobitým zpracováním vybraných témat.

Později dále rozvíjí náhled na feministickou kritiku, kterou rozděluje na dva typy: feministické čtení, v němž se zaměřuje na ženu čtenářku, a gynokritiku zabývající se ženou spisovatelkou (Morrisová, 2000: 102). Žena čtoucí literární text může odhalit kódy vedoucí ke stereotypním zobrazením žen či vedoucí k podřízenému zobrazení žen v patriarchální společnosti, jak jsem zmínila v předchozích odstavcích. V díle *Příspěvek k dějinám radosti*, zabývajícím se znásilněním a pomstě za něj, najdeme mnoho příkladů: žena-čtenářka – alespoň v optice S. Brownmiller a druhé vlny feminismu – bude tematiku znásilnění vnímat odlišným prizmatem než muž a vzpomene si, co všechno ji společnost učila, tedy jak se chovat, oblékat, jakých situací si všimat, aby se vyvarovala znásilnění (Brownmiller, 1998: 146). Je pravděpodobné, že díky své socializaci a žité zkušenosti si všimne, že i ženské postavy, jako na příklad Medová, dívka hledající a lákající své vrstevnice na večírky, kde jsou hromadně znásilněné, mohou být respektované v ženském kolektivu pro různé morálně volné vlastnosti, nicméně odhalí velmi brzy, že takřka všechny její kroky jsou vedeny s cílem zalíbit se muži a naplnit tak svou lásku. Gynokritika se zase může vztáhnout k ženskému psaní, které bylo zmíněno v úvodu, protože předmětem jejího zájmu je „psychodynamika ženské tvořivosti; lingvistika a problém ženského jazyka; trajektorie jednotlivých nebo kolektivních ženských literárních drah; literární historie; a samozřejmě studie jednotlivých autorek a jejich děl“ (Showalter, 1998: 216n). Jeden rozdíl oproti ženskému psaní tak, jak byl definován dříve, však nalzáme: Showalter mluví specificky pouze o ženách na rozdíl od ženského psaní, kdy jsme zmínili, že i muži spisovatelé mohou adoptovat styl, jež bychom mohli definovat jako ženské psaní.

Showalter dále uvádí, že „feministické čtení je metoda zásadně politická a polemická.“ (Showalter, 1998: 217). Tím se shoduje s jinou kritičkou, Judith Fetterley, která takto necharakterizuje metodu, ale hovoří o celé literatuře jako politickém nástroji. Konstatuje, že političnost souvisí s mocenskými vztahy. Dále upřesňuje, že americká literatura je mužská záležitost, z níž ženy byly vytěsněny, ať již z pozice autorek či čtenářek (Fetterley, 1991: 492n). Opět můžeme pozorovat to, co jsme již viděli i u předchozích kritiček: ženy spisovatelky nejsou součástí literárního kánonu a od žen-čtenářek se očekává, že budou číst jako muži, čili budou přijímat jejich vidění světa a

hodnoty. Jako východisko z této neutěšené situace a cestu, jak situaci změnit, navrhuje metodu vzdorného čtení (Fetterley, 1991: 498), která umožní zbavit se mužského dominantního pohledu na svět a perspektivy, což povede k jinému vidění a smyslu díla. Blanka Knotková-Čapková tuto metodu charakterizuje velmi výstižně: „v podstatě se jedná o snahu uchovat si čtenářský odstup od androcentrického diskursu textu a nezávislost na něm. Je to čtení proti srsti, kdy čtenář(ka) nepřijímá interpretaci textu včetně hodnocení postav“ (Knotková-Čapková, 2016: 8).

Tento stručný exkurz po dvou feministických literárních kritikách ukazuje, že mají mnoho společného. Předně je důležité se odpoutat od dominantního diskursu, který se může ukázat při prvním čtení.<sup>23</sup> Vypravěčské hledisko se může stát čtenáři či čtenářce zavádějícím vodítkem, pod jehož vlivem bude interpretovat dílo, jelikož si osvojí mužské hodnoty (Morrisová, 2000: 42). Jak dále uvádí Pam Morrisová „z tohoto důvodu feministická literární kritika klade silný důraz na potřebu stát se nezaujatými čtenáři, naučit se číst navzdory emocionálnímu zabarvení jazyka a použité metaforice, vytvářet si v textech protichůdná vypravěčská stanoviska, a zpochybňovat tak hodnoty a názory na otázku pohlaví v nich převládajících“ (Morrisová, 2000: 43). Tento způsob čtení je vlastně vzdorné čtení tak, jak ho popsala Judith Fetterley a feministické čtení definované Elaine Showalter.

V rámci své diplomové práce budu jako žena-čtenářka uplatňovat metodu vzdorného čtení. Očekávám, že mi umožní nahlédnout na román *Příspěvek k dějinám radosti* jiným prismaem odlišným od dominantního pohledu.

## 2.4 Potlačení autorky

Radka Denemarková je spisovatelka, která vystupuje v televizi či rozhlasu a dává rozhovory do novin, v nichž se vyjadřuje ke své tvorbě a vysvětluje, co bylo záměrem jejího díla a o čem pojednává. Uvádí také motivaci, proč dílo vzniklo, co bylo v pozadí její myšlenky. Jako spisovatelka má na to bezesporu právo a je dobře, že objasňuje některá místa svých děl, protože, jak jsem ukázala v úvodní části, její dílo je

---

<sup>23</sup> Volím tuto větu i s vědomím, že poučené čtenářky či čtenáři budou schopni při prvním čtení dominantní diskurs odhalit a číst mezi řádky. Větu jsem zvolila z důvodu, že všichni jsme zpočátku pod vlivem dominantního diskursu v naší společnosti, teprve uvědomění si, že dominantní diskurs zneviditelňuje ženy a akcentuje patriarchální řád, nás povede k novému nazírání na literární dílo (Decarli, 2004: 9-16).

psané složitým, metaforickým jazykem, který může být zavádějící a nejednoznačný. V rámci metodologické části považují však za nutné uvést, jak budu nahlížet na autorku a její dílo.

Terry Eagleton zmiňuje, že literární teorie můžeme rozdělit do tří fází podle toho, na koho se zaměřují. První zaměření je na autora či autorku a vysvětlování díla skrze jeho či její život, druhé je na literární text samotný a jeho analýza, poslední je na čtenáře či čtenářku. Jedná se o nový a nejmladší přístup, nicméně čtenářstvo zaujímá velmi důležité místo: svou četbou legitimizuje existenci díla (Eagleton, 2001: 105).<sup>24</sup> Čtenář či čtenářka je osobou, která dílo vnímá, interpretuje ho a má vnitřní požitky z četby. Tento přístup souzní s přístupem feministické literární kritiky také akcentující roli čtenáře či čtenářky, jak jsme viděli výše. Domnívám se proto, že je důležité oddělit slova autora či autorky o svém díle a soustředit se na četbu textu samotného. Velmi trefně tento fenomén popisuje Roland Barthes ve své eseji „Smrt autora“. Tvrdí, že autor či autorka musí být upozaděni a čtenář či čtenářka upřednostněni, protože „čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují všechny citace (...), z nichž je psaní vytvořeno.“ (Barthes, 2006: 77). Uvádí, že „zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (Barthes, 2006: 77). Autorova či autorčina úloha tedy končí napsáním díla, pak už je publiku, jak dílo přijme, vnímá a vysvětlí.

V minulosti jsme mohli vidět rozdělení zkoumání literatury na vnitřní a vnější. Vnější zkoumání se zaměřuje na sociální kontext a externí příčiny vzniku díla. Může akcentovat roli autora či autorky a jeho biografii či ekonomické a sociální podmínky (Wellek, Warren, 1996: 99-100). Vnitřní zkoumání, jak už termín napovídá, se soustředí na dílo samotné, ať se jedná o formu či jazyk (tamtéž: 194). Vnější zkoumání rezonuje i ve feministické literární kritice. Pam Morrisová tvrdí, že „literární dílo málokdy vzniká za autorovy plné kontroly a často obsahuje skryté významy, které nemůžeme nebo se neodvažujeme vyjádřit, a které si nemusí uvědomovat ani autor.“ (Morrisová, 2000: 29). Znamená to, že existují faktory – jako právě socio-kulturní kontext, mužská dominance ve světě literatury po staletí formovaná a mnohdy i nevědomky přijímaná, – které možná podvědomě autora či autorku ovlivňují a tím zasahují do díla. Kontext je bezesporu velmi důležitý, nicméně ve své diplomové práci se chci především zaměřit na text samotný a román vysvětlovat pomocí vnějšího kontextu, tedy na příklad

---

<sup>24</sup> Jedná se o přístup tzv. recepční estetiky či recepční teorie, která zkoumá úlohu čtenáře v literatuře (Eagleton, 2001: 105).

vysvětleními samotné spisovatelky, pouze za předpokladu, že s takovou interpretací budu souhlasit, protože to potvrdí sám román. Text románu bude tedy prvotní východisko pro mou analýzu.

## 2.5 Definice základních pojmů

Po krátkém nastínění metodologických východisek diplomové práce nyní přistoupím k definování analytických kategorií, s nimiž budu ve své diplomové práci pracovat. Základní termín, který je zároveň jedním z nejdůležitějších, s nímž feministická literární kritika pracuje, je gender. Protože neexistuje jedna definice termínu a protože ho zde budu mnohokrát zmiňovat, považuji za užitečné a důležité určit, v jakém smyslu ho budu používat v rámci své analýzy.

Základní rozlišení chápání genderu je buď esencialistické, tj. jako ztotožnění s biologickým pohlavím, nebo konstruktivistické neboli jeho chápání jako kulturně sociálního konstruktu (Knotková-Čapková, 2005: 90). V prvním případě se jedná o dichotomické rozdělení na muže a ženy, ve druhém případě ukazuje, jak se konstruuje společenská kategorie určující podoby maskulinity a femininity (Renzetti, Curran, 2003: 20).

Esencialistické pojetí genderu je založené na biologických rozdílech mezi muži a ženami, které chápe jako neměnné. Jinými slovy jedinec se buď narodí jako žena nebo jako muž a jeho či její chování, vzhled a všechny činnosti jím vykonávané jsou posuzovány na základě této biologicky dané binarity pohlaví. Esencialistické pojetí se váže s tradičními představami o genderu, o němž většinou panují stereotypní představy: „ženskost znamená pasivitu, emocionalitu, vztahovost či neprosazování se, zatímco mužskost aktivitu, racionalitu, rozhodnost, asertivitu až agresivitu a orientaci na pracovní výkon“ (Zábrodská, 2009: 24, 98).

S třetí vlnou feminismu se pojí konstruktivistické pojetí genderu, v rámci něhož je gender pojímán jako kategorie konstruovaná na základě kulturního, sociálního, politického či etnického kontextu (Knotková, Kynčlová, Matonoha, 2010:8). Rozdíly mezi ženami a muži jsou tedy vytvořené a vykonstruované právě díky vlivům

společenské normativity a vnější vlivy jako jazyk,<sup>25</sup> výchova, prostředí či společenství, v němž jedinec vyrůstá, ovlivňují, jak gender konstruujeme. Gender jsou tedy socio-kulturně osvojené atributy přisuzované jednotlivým pohlavím (Zábrodská, 2009:24).

Propojení esencialistického a konstruktivistického pojetí ukazuje Pierre Bourdieu. Upozorňuje, jak biologické rozdělení pohlaví slouží jako základ arbitrárním sociálním konstruktům, které se pak jeví jako něco přirozeného a daného. Posléze vedou na příklad k dělbě práce, rozdělení domů na části, kde přebývají ženy, a na jiné, určené pro muže (Bourdieu, 2000: 12, 13).

Velmi komplexní definici genderu uvádí Joan Wallach Scott.<sup>26</sup> Rozděluje definici na dvě části: první se zabývá konstitutivní součástí společenských vztahů založených na rozdílnosti mezi pohlavími a druhá primárním způsobem označování mocenských vztahů nebo oblastí, kde se primárně artikuluje moc. První část definice s sebou nese ještě další čtyři podkategorie nebo faktory spolu související. Jsou jimi kulturně dostupné symboly a jejich významy, které vedou ke kulturním reprezentacím. Jako příklad uvádí symboly Evy a Marie z euro-americké křesťanské tradice, ptát bychom se měli, co vlastně představují a k jakým významům vedou. V kontextu díla *Příspěvek k dějinám radosti* optikou symboliky Evy, tedy ženy, která neuposlechla zákaz od Boha a pojedla ovoce ze stromu poznání, se mohou číst osudy mstících se žen: neuposlechnou, co od nich patriarchální společnost požaduje, tedy poslušnost, a jejich vyhnání z ráje se rovná jejich životu ve strachu, že budou odhaleny jejich skutky. Dále se jedná o normativní pojmy určující interpretaci těchto symbolů často existujících v podobě binárních protikladů stanovujících, co je považováno za maskulinní a femininní. Třetí faktor v rámci definice genderu se týká politiky, která nutně odkazuje na sociální instituce, jako příklad uvádí školu, rodinu či státní zřízení. Posledním čtvrtým faktorem je subjektivní identita. Všechny tyto aspekty nemohou fungovat jeden bez druhého a jsou navzájem provázané. Kategorii genderu tedy musíme pojímat v její

---

<sup>25</sup> Pam Morrisová specificky mluví o jazyku, který má vliv na formování chápání našeho genderu. Díky jazyku vnímáme kulturní významy obsažené ve slovech a během jeho osvojování se učíme i tyto významy. „Jazyk je proto hlavním nástrojem, jehož prostřednictvím jsou kulturní hodnoty soustavně pěstovány a předávány z generace na generaci“ (Morrisová, 2000: 18).

<sup>26</sup> Tuto definici genderu zde uvádím úmyslně ze dvou důvodů. První je, abych ukázala komplexitu vymezení tohoto pojmu a způsob, jakým se analytická kategorie může pojímat. Druhý důvod je, že Wallach Scott se dotýká důležitých faktorů: už ve své definici má otázku moci, kterou rozvedu dále, a zmiňuje kulturní symboly. Protože symboly souvisí s archetypy, považuji za nosný její přístup k definici genderu shrnout.

komplexnosti a brát v úvahu obě části definice a jejich podkategorie (Scott, 2007: 55-59).

V této práci pojmu gender jako sociálně konstruovanou kategorii, která označuje sociálně a kulturně vytvořené rozdíly mezi muži a ženami. Nebudu ji tedy pojímat esencialisticky jako kategorii určenou biologickým pohlavím. Chápání maskulinity a femininity se proměňují napříč různými kulturami, proto budu při používání této kategorie brát v úvahu kontext. Konstruktivistické pojetí se prolne i do archetypální analýzy, přestože se to může zdát jako protimluv, umožní však ukázat, jak se analýza, a tím i interpretace chování a jednání postavy, mění s ohledem na prisma, jakým se čte. Tím umožňuje hlubší analýzu nezůstávající na povrchu a odhalující vícevrstevnatost literárních postav.

Další pojem, nad nímž se musím zamyslet a rozvést ho, je sousloví genderové stereotypy neboli „zjednodušující popisy toho, jak má vypadat ‚maskulinní muž‘ či ‚femininní žena““ (Renzetti, Curran, 2003: 20). Genderové stereotypy vychází z dichotomního dělení jedinců na muže a ženy, jimž přisuzuje charakteristické vlastnosti, tedy vlastnosti typické pro ženy a typické pro muže, ve všech oblastech života: chování, vzhled, vystupování, oblékání či povolání. Jedná se o jakési paušalizované vzorce chování, které jsou mužům a ženám vštěpovány v rámci výchovy a jsou jejím výsledkem neboli sociálním konstruktem. Můžeme se však setkat s esencialistickým přístupem k genderovým stereotypům zakládajícím se na myšlence, že rozdíly mezi muži a ženami jsou vrozené a biologicky dané. Genderové stereotypy jsou všeobecně přijímány a vnímány jako normy, čímž podporují patriarchální systém (Konopáčová, 2010: 157). Genderové stereotypy, sdílené všemi jedinci daného pohlaví, působí také na strukturální úrovni společnosti. „Každá společnost svým členům předepisuje určité vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce v závislosti na jejich pohlaví. Tyto předpisy jsou zakotveny ve společenských institucích“ (Renzetti, Curran, 2003: 21). Pohlavně-genderovaný systém je výsledkem institucionalizovaných vzorců.

Zmínila jsem pojmy maskulinita a femininita, které jsou bipolární a hierarchizované. V této hierarchii je vše, co je považované za mužské či maskulinní, stavěno výše než to, co je chápáno jako ženské či femininní. Simone de Beauvoir to velmi trefně popisuje pomocí kategorie druhého. Vysvětluje, že žena je určena svým

vztahem k muži a ne naopak. Žena je tedy to druhé (Beauvoir, 1966: 10-12). Kategorie druhého není nová, je to základní kategorie lidského myšlení objevující se již v mytologickém myšlení a můžeme ji aplikovat na jakoukoli společnost. Existují jedinci patřící do určitého uskupení společnost či etnika a pak ti, kdo do těchto uskupení nepatří, čili ti druzí. Být druhý znamená být podřízený a méněcenný. Je přirozené, že nikdo nechce být ten druhý, ale druhé „je stanoveno jako Druhé právě proto, že Jedno samo sebe klade jako Jedno. Protože tato operace není zvrtná, musí se to Druhé podrobit tomuto cizímu hledisku“ (Beauvoir, 1966: 10-12). Přestože by se z této definice mohlo zdát, že ženy si dobrovolně volí být ty druhé, ve skutečnosti se být druhé učí pomocí socializace.

Pierre Bourdieu zase hovoří o struktuře mužského řádu, jenž muži i ženy podvědomě uplatňují při poznávání jakéhokoli předmětu. Znamená to, že mužská nadvláda je tedy přítomná i v myšlení a je natolik vžitá, že ji uplatňujeme vlastně automaticky. Maskulinní řád je natolik zakořeněný, že je pocíťován jako neutrální a nevyžaduje žádné vysvětlování či opodstatnění<sup>27</sup> (Bourdieu, 2000: 9, 13). V rámci feminismu a literární kritiky podobnou myšlenku nalezneme v úvahách o hegemonním diskursu, jímž je diskurs patriarchátu. Ženy jsou nuceny užívat jazyk, který není jejich jazykem, ale mužů, a vyjadřovat se v něm; „v tomto diskursu je žena absentní, zamlčená, přítomná pouze jako negativní zrcadlová reprezentace mužské normy“ (Matonoha, 2007: 368). V tomto případě však není jeden diskurs nadřazen jinému, protože vlastně existuje diskurs pouze jeden. Mužský řád se v *Příspěvku k dějinám radosti* projevuje v jednání postav: na příklad postava státní zástupkyně Štíky nahlíží na případ znásilnění Julie z patriarchálního úhlu pohledu a soudí ji na základě jejího chování a zjevu, aniž by se hlouběji zajímala o pravdu: „„Nebyla důvěryhodná. Ze sociálně slabé rodiny. Pije, pravděpodobně taky fetuje. Chodí za školu““ (Denemarková, 2014: 151).

Se zmíněnou hierarchizací souvisí i další termín, a to termín patriarchát neboli nadvláda mužů nad ženami. Takto postavené tvrzení je však zjednodušující, protože patriarchát v sobě zahrnuje i jistou nadvládu skupiny mužů nad jinými muži, například starších mužů nad mladšími. Jedná se překvapivě o řád udržovaný jak ženami, tak muži,

---

<sup>27</sup> V této souvislosti mohu zmínit generické maskulinum hojně používané a zahrnující jak muže, tak ženy. Ovšem pro pojmenování žen užíváme rod mužský, o němž se soudilo, že dostatečně reprezentuje i ženy, jenže ve skutečnosti tomu tak není (Decarli Valdřová, 2004:14-15).

neboť ženy tento řád přijímají a často z něj i těží a mají různé výhody (Havelková 2004: 178). Tuto myšlenku nalezneme již u de Beauvoir v rámci kategorii druhého, jež byla definována v předchozích odstavcích. De Beauvoir říká, že se ženy často situují do role toho druhého, neboli toho, kdo je v hierarchii níže, protože jim tato role vyhovuje a socializací se jí i učí (Beauvoir 1966: 15) a dobrovolně se tak podrobují patriarchátu.<sup>28</sup> Havelková upozorňuje, že současný feminismus však upřednostňuje termín mužská hegemonie právě z důvodu, že tento řád určuje i vztahy mezi muži samotnými, nejen mezi ženami a muži (Havelková 2004: 178). Patriarchát má tedy různé vrstvy a je hierarchický i mezi různými typy maskulinit, jako příklad z naší společnosti můžeme uvést dominantní postavení heterosexuálních mužů oproti mužům homosexuálním (Connell, 2005: 78, Havelková, 2004: 178). Nabytí hegemonní maskulinity je proces, který vyžaduje od mužů, aby se oprostili od různých emocí, potřeb či možností, většinou od těch pojících se s feminitou jako je empatie, soucit, péče o druhé či vnímavost. Muži tedy tyto charakteristiky potlačují, aby naplnili představu hegemonního mužství (Kaufman, 1999: 65).

Androcentrismus neboli „mužostřednost“ je termín pojící se s konceptem patriarchátu. Je to „představa, že muži jsou ženám nadřazení a že muži a jejich prožívání světa představují normu, jíž jsou ženy poměřovány“ (Renzetti, Curran 2003: 526). Jedná se tedy o přístup, kdy muže zaměňujeme za člověka a naopak, což vede k chápání mužských témat jako témat všeobecně lidských. Ve výsledku se zapomíná na feminitu, která z témat mizí.

V románu *Příspěvek k dějinám radosti* se nachází mnoho příkladů, jak patriarchát, mužská hegemonie a bytí žen v hierarchickém systému funguje. Yusuf, muž organizující pro své známé večírky, kde se znásilňují (nebo nedobrovolně podrobují sexu) mladé dívky, stojí na špici pomyslné hegemonické pyramidy: na něm závisí, kdo na večírky bude pozván, zajišťuje dostatečný „přísun“ mladých těl, drog a alkoholu. Ostatní muži jsou jeho hosty, někteří tam figurují jen v podobě sluhů zajišťujících chod zábavy. Jeho milenka či přítelkyně Medová organizuje dívky, které na večírky chodí. Jednoznačně ze zavedeného systému těží a plně využívá jeho výhod: může si dovolit koupit luxusní zboží, je oblíbená mezi spolužačkami díky své štědrosti, která má kořeny

---

<sup>28</sup> Blanka Knotková-Čapková hovoří v této souvislosti o tzv. kolaborantkách patriarchátu. Jedná se o velmi provokativní slovní spojení, nicméně ve své podstatě vyjadřuje, že některé ženy z patriarchátu těží a systém jim vyhovuje (Knotková-Čapková, 2005: 145).



ve finančních prostředcích získaných od Yusufa, všechny s ní chtějí kamarádit a vlastně si užívat těch samých výhod. Má tedy jednak privilegované postavení jak u Yusufa, tak u svých vrstevnic a svými činy pomáhá udržovat celý systém v běhu. Vědomě se podřizuje muži a tato role jí vyhovuje.

## 2.6 Archetyp

Po nastínění základních analytických kategorií práce přistoupím k vysvětlení termínu archetyp. Představím pojetí Carla Gustava Junga a Mircea Eliadeho. Poté ukážu feministický přístup k archetypům, zejména v pojetí Anis Pratt. Archetypální analýza díla společně s analýzou genderovou umožňuje hledat skryté vzorce v díle, jež by nebyly patrné při běžném čtení. Feministická archetypální analýza pomáhá rozkrýt způsob, jakým se vytváří dominantní patriarchální diskurs a poukazovat na skryté významy patrné právě díky optice odlišné od dominantního čtení.

Slovo archetyp pochází z řeckého archetypos, což je možné přeložit jako pravzor. V humanitních vědách se používá pro označení ustálených významů, jež procházejí napříč různými kulturními oblastmi (Lederbuchová, 2002: 20). S konceptem archetypu jako principu kolektivního nevědomí přišel v psychologii Carl Gustav Jung. Kolektivní nevědomí v jeho pojetí představuje hlubokou vrstvu nevědomí v každém jedinci spočívající na jeho povrchové osobní vrstvě. Osobní nevědomí obsahuje informace, jež byly vědomé, ale z vědomí vymizely, protože byly zapomenuty či vytěsňeny. Obsah kolektivního nevědomí nikdy nebyl získán individuálně, ale dědičně, je vrozen. Slovo kolektivní odkazuje k faktu, že je společné a identické pro všechny. Archetypy jsou obrazy tohoto kolektivního nevědomí (Jung, 1997: 98-99, 147-148). „Kolektivní nevědomí se nevyvíjí individuálně, je děděno. Sestává se z neexistujících forem, archetypů, jež si lze uvědomit až sekundárně a jež dávají obsahům vědomí pevně vyznačenou formu“ (tamtéž: 148). Jedná se tedy o prastaré či prvopočáteční obrazy mající mytologický původ neboli existují odpradáвна (tamtéž: 98-99, 147-148). Archetypy se projevují ve všech oblastech lidského konání a jednání, které je často neopodstatněné a vlastně ani není rozumově zdůvodněné, jsou to různé symboly, představy či mytologické příběhy (tamtéž: 66). Jako příklad archetypů můžeme uvést archetyp vody, ohně či domova, hrobu a chrámu, s nimiž se setkáme v různých mytologiích a kulturách. Jedná se o fluidní kategorie, které nejsou striktně dané a

neměnné pro každé společenství, ale mohou se měnit v prostoru a jsou ovlivněny kulturní percepcí (Pratt, 1981: 4). Z hlediska feministické literární kritiky mě bude zajímat, jak se v rámci archetypů pojímají archetypy spojované s femininitou a maskulinitou, tedy způsob, s jakým se můžeme setkat při vyobrazení archetypů ženství či mužství.<sup>29</sup> V dalším výkladu se zaměřím právě na tyto aspekty archetypů v pojetí různých badatelů a badatelek a jejich propojení s feministickou kritikou. Z archetypů ženství se v románu *Příspěvek k dějinám radosti* na příklad setkáme s archetypem matky (archetyp ženství) či s archetypem čarodějnice, o němž pohovořím dále.

Jung ve svém výkladu pracuje s ženskými a mužskými principy či pravzory, které nazývá anima (pravzor ženství) a animus (pravzor mužství). Nedává rovnítko mezi každou biologickou ženu a animu a každého biologického muže s animem, ale tvrdí, že v každém jedinci jsou oba principy přítomné (Jung, 1997: 127, Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 18). Feministická kritika se k tomuto Jungovu pojetí staví kriticky. Na jednu stranu Jung ve svém pojetí zdůrazňuje důležitost socio-kulturního kontextu archetypů, což rezonuje s feministickou kritikou, na stranu druhou jeho chápání animy a anima je značně esencialistické – Jung klade důraz na dědičný faktor – a hierarchizované, neboť mužský prvek je stavěn výše než prvek ženský. Ženský prvek anima, představující erotično, emoce a nevědomí, muže doplňuje a zvyšuje jeho duševní hodnotu a individualitu, protože mu dodává lásku a kvalitu. Má-li žena v sobě prvek mužský, animus, reprezentující logiku, spiritualitu a kreativitu, mění ji v to ženu maskulinní a svéhlavou, dodává jí tedy negativní konotace. Jeho pojetí genderových atributů je velmi strnulé a tíhne ke stereotypům (Pratt 1981: 7, Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 18).

Rumunský religionista Mircea Eliade je dalším badatelem, který se v rámci studia náboženských systémů zabýval i teorií archetypů. Tvrdil, že všechny pozemské děje ve smyslu různých rituálů a posvátných úkonů mají svůj původ neboli předobraz v dějích nebeských. Totéž platí i o osobách: bytosti nebeské jsou předobrazem pro bytosti pozemské. Eliade hovoří o mýtu věčného návratu, kdy se opakováním nebeských dějů prostřednictvím pozemských rituálů, slavení svátků a jiných

---

<sup>29</sup> V mém výkladu se objevuje binární členění na mužské a ženské prvky či osoby. Je to zjednodušující hledisko, protože jak ukážu dále, i v rámci archetypálního pojetí se jedná o kategorie fluidní. Je velmi zajímavé zmínit, že Eliade hovoří i o jiných genderových identitách objevujících se v mytologických systémech, např. o androgynech či hermafroditech. V jeho pojetí vycházejícího ze studia mytologií je rituální androgyn dokonalou bytostí, avšak jedinci s hermafroditními znaky se v minulosti zabíjeli (Eliade, 1997:80-81).

periodických náboženských úkonů udržuje běh světa. Člověku posvátnému se tímto vrací jistota a opodstatňuje se tak jeho pozemské bytí. Opakované rituály mají zaručit, že kosmos bude nadále pokračovat stejným a neměnným způsobem (Eliade, 1993). Knotková-Čapková tvrdí, že „předobrazy můžeme chápat buď ve smyslu teologickém esencialisticky, tedy jako bytí samo o sobě, nebo ve smyslu sekulárně konstruktivistickém, tedy jako konstrukty lidských představ“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 19). Tím, že se archetypy v podobě různých předobrazů prolínají do života člověka posvátného od nepaměti, měly vliv i na celý život člověka a vepsaly se do jeho podvědomí, jehož působením můžeme tyto předobrazy nalézt v uměleckých dílech od literatury po malířství (tamtéž: 19). S opakováním různých rituálů a činností souvisí i pojetí času: profánní čas je čas lineární. Čas posvátný je čas cyklický a věčně se opakující a tím nastolující bezčasí (Eliade, 1993).

## 2.7 Feministické pojetí archetypů

Práce s archetypy v rámci feministické literární kritiky přináší značná úskalí, neboť, jak jsem ukázala, základem pojetí archetypů tak, jak ho vnímal Jung i Eliade, je esencialismus, protože dle jejich interpretace se jedná o vrozené praobrazy. Posilují tak dichotomickou opozici mužství a ženství v souladu s biologickým pohlavím. Archetypy mají velký vliv na formování představ o genderových stereotypech a jejich vytváření. Působí posléze jako předobraz nejen sociálně koncipovaných stereotypů, ale i genderových rolí (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 19). S archetypy je proto nutno pracovat kriticky, neboť podporují binární vidění světa a upevňují esencialistické pojetí femininity a maskulinity. Pro feministickou literární kritiku je podstatné „chápání všech tří pojmů jako konstruktů nikoli esenciálních daností“ (tamtéž: 19).

Se subverzivním přístupem, jak archetypy pojímat, přišla Annis Pratt ve svém díle *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Pratt, 1981). Společně s dalšími autorkami, Barborou White, Andreou Loewenstein a Mary Wyer analyzovala literární díla ženských autorek a identifikovala tři okruhy archetypů žen: archetypy v kontextu deméterovských mýtů, artušovských příběhů o svatém grálu a čarodějnictví (Knotková-Čapková, 2010: 22).

Ženské postavy v prvním typu archetypu představují silné, mocné a nezávislé ženy z předpatriarchálního období, tedy ženy, které jsou spojené s přírodou a jejím cyklickým pojetím života a které odkazují k matriarchátu. Přestože se jedná o ženy, jež nejsou v moci mužů, jejich obraz není negativní: jako bohyně, vědmy či vládkyně jsou přijímány kladně (Knotková-Čapková, 2010: 22, Knotková-Čapková, 2016: 10). O archetypu ženy z deméterovských mýtů hovoří i Ann Belford Ulanov<sup>30</sup> v díle *Pramatky Ježíše Krista* v příběhu Rút. Rút je zobrazena jako žena pojící se s kultem plodnosti, stejně jako se s ním pojila Deméter v eleusínském mýtu. Příběh Rút představuje vykoupení potlačené femininity a tím vlastně její oslavu (Ulanov, 2003: 58). Z tohoto úhlu tedy můžeme tvrdit, že Rút představuje archetyp ženy pojící se s přírodou a její cyklickou plodivou silou, stejně jako archetyp Deméter. Vraždící dámy v románu *Příspěvek k dějinám radosti* vykazují některé znaky těchto bohyní či vědem. Jsou to nezávislé ženy, plně respektované svým okolím pro své znalosti a představují špičku ve svém oboru, tedy v oblasti výuky tvůrčího psaní a jógy, kde na kurzech uplatňují svou moc: jako učitelky mají ve svých rukách vědění, které předávají dále. Je pouze na jejich rozhodnutí a morálních zásadách, zda své žáky naučí vše dle pravidel. V jejich hodinách tedy vládne matriarchát: studenti a studentky či cvičící jsou plně závislí na jejich znalostech. Toto je však pouze prvoplánové povrchní čtení, jak ukážu dále.

V druhém literárním kontextu archetypů, artušovských příběhů, jsou ženy vykresleny jako poddajné, oddané a respektující patriarchální řád. Jsou interpretovány jako kladné hrdinky. Vystupovat mohou v podobě panen, věrných manželek či obětavých matek, mužský hrdina je dominantní v souladu s patriarchátem (Knotková-Čapková, 2010: 22, Knotková-Čapková, 2016: 10). Ženské postavy v románu Radky Denemarkové jsou vykresleny ambivalentně a mají dvě tváře: první vystávající na povrch při jejich prvním vystoupením v románu, další nuance odkrývá vypravěč/-ka postupně, jak se román rozvíjí. I díky tomu, jak jsem již nastínila u prvního archetypálního kontextu, je velmi těžké nalézt ženské postavy, které by jednoznačně splňovaly kritéria archetypu, postavy totiž nejsou vykresleny černobíle. Ve dvojích tvářích postav a jejich odkrývání spočívá i dynamika celého románu. Na příklad postava Vdovy je zpočátku vykreslena jako žena milující, ctící svého manžela a příkladně vychovávající svého tříletého syna. Jedna součást její osobnosti je tedy prototypem

---

<sup>30</sup> Ann Belford Ulanov je představitelkou jungovského směru v psychologii, tudíž její interpretace jsou učením Junga ovlivněny. Musí se na ně proto nahlížet kriticky.

archetypu z artušovských příběhů. Ovšem Vdova má i svou druhou tvář, která by této kategorii neodpovídala.

Třetí archetypální kontext, čarodějnictví, z hlediska pojetí moci kombinuje dva předchozí typy: ženy jsou uvězněny v patriarchálním systému, ale jsou nezávislé a snaží se genderovému řádu vzepřít a prolomit ho. Patriarchální systém se však snaží ženskou postavu přetvořit tak, aby mu byla poddajná. Protože to postava však odmítá, bývá chápána jako záporná a negativní na rozdíl od postav z rámce deméterovského mýtu (Knotková-Čapková, 2010: 22, Knotková-Čapková, 2016: 10). V hlubším čtení by se tři vraždící hrdinky z *Příspěvků k dějinám radosti* mstící se za znásilnění mohly jevit jako čarodějnice: jsou vykresleny jako nezávislé ženy. Ani jedna ze mstících se hrdinek nemá partnera (ať již se jedná o manžela, přítele či jiného muže) a ani ho ke svému životu v této životní etapě nepotřebuje, čímž se vzpírají patriarchálnímu systému a ostentativně ho obcházejí. Svým způsobem msty na mužích jsou schopné systém obelstít do té míry, že jsou neodhalitelné a tím unikají trestu. Jejich činy jsou odsouzeníhodné, protože maří lidský život, ale i pochopitelné: jak jinak se bránit skrytému násilí než opět skrytě, důmyslně a propracovaně. Používají tedy stejné zbraně jako muži ovládající patriarchální systém, proti kterému se bouří a nechtějí se podrobit. Vykresleny však nejsou záporně, naopak jsou popsány jako dámy, které ve svých kurzech pomáhají ostatním. Jejich postavy tedy také můžeme interpretovat jako postavy čarodějnic, které svými kouzly získávají moc nad muži, podmaní si je a přivedou je ke zkáze a smrti.

S podobným typologickým rozlišením jako u Pratt se setkáváme i u Pam Morrisové, která rozlišuje tři typy ženských archetypů: svůdkyně, dokonalá žena a dračice (Morrisová, 2000: 48). Odlišnost přístupu k pojetí archetypů u Pratt a Morrisové tkví v jiném pohledu na problematiku: Pratt se dívá na archetypy v kontextu literárních struktur, kdežto Morrisová se zaměřuje na hrdinky v dílech klasické literatury jako např. na hrdinky v Shakespearově díle (Knotková-Čapková a kol., 2010: 23).

Svůdkyně u Morrisové je záporný typ ženské postavy z patriarchálního hlediska. Zobrazuje představu ženy krásné, která svádí muže. Protože jejich sexuální touha vzbuzuje v mužích strach ze ztráty moci nad ženami a ničí v mužích pocit jejich mužnosti, tyto postavy žen jsou vylíčené jako odsouzeníhodné a je potřeba je zničit. Existuje totiž představa, že sexuální přitažlivost žen snižuje mužskou potenci. Tento obraz ženy také v sobě zahrnuje mužský strach z ženské sexuality (Morrisová, 2000:

29-32). Z feministického hlediska archetyp svůdkyně může být chápán i jako emancipační vzor, který se bouří proti dvojímu morálnímu standardu pro muže a ženy. V románu *Příspěvek k dějinám radosti* se s tímto dvojím standardem setkáme. Birgit, představující archetyp svůdnice, jak v analytické části podrobněji ukážu, vypráví Erice o tomto dvojím měřítku a omezení, jež to ženám přináší:

Birgit jí vypráví, že když se na sklonku života procházel Marcel Reich-Ranicki, ten slovný literární kritik, ulicemi města, ukazoval své ženě, se kterou žil desítky let, domy a patra a okna, za nimiž zažíval milostná dobrodružství. Umiš si představit, že bych totéž udělala já? Umiš si to představit? Že bych chodila městy s bývalým mužem a ukazovala mu všechna ta okna (Denemarková, 2014: 237).

Podobný archetyp ženy, tedy ženy ohrožující muže svou sexualitou, která je smrtící a přináší zkázu, uvádí i Ann Belford Ulanov v příběhu Tamar. Ukazuje, že ženská vagina může muže usmrtit, kouše a zabíjí. Na ženě je každý z nás závislý, odtud plyne její velká moc, kterou má ve svých rukou. Závislost se snažíme potlačit popíráním ženy, muži svůj strach upírají na ženské pohlavní orgány a impotence či zdrženlivost mají muže ochránit před „fantastickým obrazem vaginy, která je hrozí pohltit“ (Ulanov, 2003:29-30). Archetyp *vagina dentata* neboli ozubená pochva, která je schopná kastrovat, se často objevuje i ve filmech tzv. žánru rape-revenge, jímž se budu zabývat v následující části.

Obdobně jako Pratt i Morrisová rozlišuje archetyp ženy ctnostné, respektující patriarchální řád, nazývá ji dokonalou ženou. Tento archetyp souzní s archetypem ženy z artušovských mýtů (Morrisová, 2000:48). Poslední archetyp dračice či čarodějnice je obraz ženy nehezké a nepřitažlivé. Ženy ošklivé jsou obávané, protože nerespektují zaběhlý řád, a proto se musí potrestat. Vzbuzují strach plynoucí z obavy, že nikdo neví, proč byly stvořeny, když nechtějí uspokojovat mužskou touhu. Předpokládá se o nich, že jejich nezávislost pouze maskuje potřebu muže (Morrisová, 2000: 34-35).

Kromě tří archetypálních kontextů již zmíněných se Annis Pratt zabývá i dalšími archetypy. Pro tuto práci je velmi důležitý archetyp znásilnění. Uvádí, že znásilnění je pravý opak práva žen na erotickou volnost a představuje tak opak patriarchálního systému. Dává ho hlavně do souvislosti s tzv. zeleným světem neboli přírodou. Příroda představuje svobodu, útěchu a ochranu, trauma způsobené znásilněním však tuto

harmonii narušuje. S motivem znásilnění se setkáme už v řecké mytologii, jako příklad můžeme uvést příběh Dafné, která se proměnila ve vavřín, aby unikla Apollónovi (Pratt, 1981: 24-26). V románu Radky Denemarkové znásilnění také narušuje harmonii světa jednotlivých žen, trauma jím způsobené se vepisuje do jejich těl, která se s ním nikdy nevyrovnejí. Tělo či tělesno zde představuje podobný prostor jako příroda, protože svoboda a harmonie těla byla narušena násilným aktem.

Viděli jsme, že archetyp čarodějnice je velmi komplikovaný, ale bude se úzce vztahovat k analýze románu, proto se u něj ještě pozastavím a ukážu, jakým způsobem ho pojímá Blanka Knotková-Čapková (Knotková-Čapková, 2016). Archetyp může mít dvě roviny, mytickou a symbolickou. V prvním případě čarodějnice disponuje magickou mocí, v případě druhém představuje revoltu proti řádu. V obou případech musí být zneškodněna a potrestána, což se může stát např. symbolickým znásilněním či jinou podobou fyzického násilí. Všeobecná charakteristika čarodějnice je negativní, mezi její povahové rysy patří sobeckost, chtivost, agresivita či závist. Symbolizuje divokou přírodu a chaos. Jak jsme již zmínili v souvislosti s příběhem Tamar, mohou reprezentovat destruktivní sexualitu (Knotková-Čapková, 2016: 11). Typickou představitelkou archetypu čarodějnice v *Příspěvku k dějinám radosti* revoltující proti zavedenému řádu a disponující symbolickou mocí je postava Medové: láká další dívky do doupeře, kde jsou znásilněny. Její moc spočívá v možnosti darovat dívkám luxusní věci, po nichž touží, čímž je dostává do své moci. Je za to také potrestána triem dam mstících se za násilí na ženách a umírá.

Ann Belford Ulanov se kromě příběhu Rút a Tamar ještě zabývá příběhy Rachab a Bat-šeby a ukazuje, k jakým archetypům mohou vést. Rachab, která zachránila zvědy pomocí plátna utkaného ze lnu, čímž odkazuje k Velké matce a femininním modem bytí, protože tyto aspekty jsou právě symbolizovány předením látky. „Předení se symbolicky rovná přivádění na svět, nejženštějšímu aktu a klíčovému projevu bytí“ (Ulanov, 2003: 43). Přadlena tedy může představovat zrození, život a smrt a má moc obnovovat plodivou sílu vesmíru (tamtéž: 43). Archetyp přadleny popisuje z hlediska genderového řádu i Blanka Knotková-Čapková: jedná se o obraz poslušné ženy, jež může mít podobu čisté panny či věrné manželky přijímající existující mocenské struktury a podřizující se jim (Knotková-Čapková, 2005: 145). Vidíme zde malý posun ve významu, pojetí Ulanov je více spjato s životním cyklem a nezabývá se mocenskými vztahy ve společnosti, nicméně obě pojetí si neodporují a naopak se vhodně doplňují.

Poslední příběh, jímž se Ulanov zabývá, je příběhem Bet-šeby. Z hlediska genderového řádu Bet-šeba symbolizuje ženu, která se podrobuje mocenským strukturám. Na rozdíl od Rút, tedy přadleny, tak nečiní dobrovolně, ale je k tomu donucena. Oproti čarodějnici však řád respektuje a nerebeluje proti němu. Z tohoto hlediska symbolizuje ženu, do níž muži promítají své představy a své vědomí. Je objektem, nikoli subjektem a jedná jen pasivně. Mohli bychom ji přirovnat k poslušným ženám z mýtu artušovského okruhu tak, jak je charakterizuje Pratt (Pratt, 1981: 174). „Bat-šebu lze brát jako představitelku všech němých žen, které jsou vnímány jen jako objekty mužských reakcí“ (Ulanov, 2003: 71). Femininní prvek není dostatečně uznán, je potlačen a není brán jako rovnoprávný element (tamtéž: 71).

## 2.8 Znásilnění

Jak jsem již zmínila dříve, sexualita má mnoho podob a znásilnění a sexuální násilí je jedna z nich. Spisovatelka Radka Denemarková si tuto temnou stránku vybírá jako klíčový leitmotiv románu, kde ho ztvárnila do dvou poloh: první je samotné znásilnění, druhá je pak pomsta či odplata za znásilnění (rape-revenge). Znásilnění spadá pod sexuální násilí a je klasifikováno jako jeden z nejhorších a nejvíce zraňujících zločinů (Ciprová, 2010b: 3). Právní definice se může jevit jako nedostatečná, nicméně však akceptovaná institucemi. Oběť znásilnění bude mluvit o znásilnění jinak než policista, který ho bude vyšetřovat. Definice znásilnění se také bude měnit v prostoru a čase, neboli vždy bude záležet na kontextu. Někdo bude definovat znásilnění jako sexuální akt, někdo jiný si pro jeho vymezení bude pomáhat slovy o moci (Bourkeová, 2010: 16-23, Ciprová, 2010b: 3).

V českém právním kontextu je znásilnění klasifikováno jako „donucení k pohlavnímu styku (kterým je rozuměn i orální či anální styk) pod pohrůzkou násilí nebo jiné těžké újmy, případně zneužití bezbrannosti druhé osoby. Obětí může být jakákoli lidská bytost, nezávisle na pohlaví a věku“ (Ciprová, 2010b: 5). Zákon myslí jak na ženy-oběti, tak na muže, kteří se také mohou ocitnout v roli oběti. Jak dále podotýká Kristýna Ciprová, jedno velké úskalí této právní definice je, že se nezmiňuje o souhlasu, ale pouze podmiňuje znásilnění pohrůzkou násilí. Další problematické slovo v definici je oběť, neboť automaticky osobu, jež byla znásilněná, staví do submisivní a podřízené pozice, což má vliv na další budoucnost; můžeme jako příklad uvést policejní



vyšetřování znásilnění a schopnost osoby, která byla znásilněna se s aktem vyrovnat (tamtéž: 5–6). O problematice souhlasu hovoří i Susan Brownmiller, která zmiňuje, že soud bere v potaz, zda oběť kladla dostatečný odpor či nikoli a uvádí paralelu s oběťmi loupežných přepadení, u nichž se u soudu nehledí na to, zda kladly odpor. Stačí pouze fakt, že byly okradeny. Policie navíc občanům a občankám radí, aby se okradení nebránili. V případě znásilnění se však absence odporu neboli nesouhlasu může být interpretována v očích institucí jako souhlas se sexuálním aktem a může vést k mylnému závěru, že ke znásilnění nedošlo (Brownmiller, 1998: 159).

V románu Denemarkové nalezneme příklad ukazující, jaké limity uvedená definice z českého práva může mít: „Jeden z pravidelných návštěvníků Yusufova bytu řekne, že o znásilnění z jeho strany nikdy nešlo, protože jim JEN strkal prsty do vagíny“ (Denemarková, 2014: 248; zvýraznění v originále). Vidíme jednak, že chápání pohlavního styku se může lišit u různých osob, jednak důležitost souhlasu lidské bytosti, aby jiná lidská bytost mohla manipulovat s jejím/jeho tělem. Co se pro někoho může jevit jako banální a nepodstatné, v naší ukázce zdůrazněné slovem jen, které vypravěč/-ka strategicky využívá k řečení, že se „nic víc než“ nestalo (Bílek, 2014), pro někoho jiného to samé může představovat značný zásah do osobního prostoru a tělesné integrity.

Výstižná definice znásilnění od Joanny Bourkeové<sup>31</sup> obě problematické části, tedy souhlas a oběť, zmiňované Ciprovou neobsahuje. Znásilnění popisuje jako sexuální zneužití či akt, který je jako znásilnění prohlášen alespoň jedním z jeho účastníků či účastnic či třetí stranou. Podmínkou je, že určitý konkrétní akt musí někdo identifikovat jako sexuální a poukázat, že se jedná o akt, který nebyl schválený všemi zúčastněnými stranami (Bourkeová, 2010: 18). Dle její definice je tedy znásilnění cokoli, co někdo označí jako znásilnění. Jedná se o definici velmi širokou, nicméně dle mého názoru dává prostor, aby případná oběť znásilnění nepřemýšlela, jestli určitý akt je již znásilnění či ne, protože klade důraz na osobní vnímání sexuálního aktu prismatem oběti, ale také nechává prostor pro vnímání skutečnosti i někým jiným stojícím mimo akt (třetí strana, jež může být nezúčastněná). Úhel pohledu třetí strany je stěžejní i pro analýzu románu, protože některá znásilnění jeho oběti jako sexuální násilí nevidí:

---

<sup>31</sup> Stejně jako v případě Morrisové vycházím z českého překladu publikace od Joanny Bourkeové, která vyšla s příjmením přechýleným na –ová. Z tohoto důvodu ve své práci volím přechýlené příjmení, pod nímž byla publikace *Znásilnění* vydaná v českém kontextu.

příkladem může být postava Medové. Ta, ač byla hromadně znásilněná, tento sexuální akt vnímá jinak než trio dam mstících se za znásilnění a vypravěč/-ka nenechává čtenářstvo na pochybách, že Medová znásilněná byla.

Ve své práci budu chápat znásilnění podle této definice, tedy jako sexuální akt neschválený všemi stranami, který jako znásilnění prohlásí zúčastněné strany či strana třetí. Umožní tak pod akty znásilnění zahrnout i sexuální akty, jež by jinak vyzněly jako konsensuální sex, přestože jím nebyly. Analýza tím přinese různé nuance, jež by jinak musely zůstat opominuty. Zároveň připouštím, že budu používat i slovo oběť v souvislosti s osobou, jež si prošla znásilněním. Budu tak činit s vědomím výše zmíněné konotace.

Jak důležitý je úhel pohledu oběti pro instituce se ukazuje i v analyzovaném románu *Příspěvek k dějinám radosti*. Zavražděný muž byl několikrát obviněn ze znásilnění žen samotnými ženami, avšak nikdy odsouzen nebyl, protože mužovi se podařilo ženy zastrašit a díky svým kontaktům i zrušit obvinění. Je pravda, že se jedná o jiný kontext, podstata zůstává ta samá: pokud by znásilněné ženy i nadále tvrdily, že byly znásilněny a trvaly na své verzi, tedy figurovaly jako ta strana, která akt nazvala znásilněním, muž by byl nejspíše odsouzen.<sup>32</sup> Tím, že sexuální akt předefinovaly na konsensuální sex, znásilněné v očích policie vlastně nebyly. Když si ženy Policista po vraždě předvolává, všechny o znásilnění mlčí a mění svůj postoj k zavražděnému muži. Ač se k nim choval násilnický a majetnický a uplatňoval nad nimi svou moc – byl jejich zaměstnavatelem a ony se mohly bát o práci – pojmenovávají svůj vztah k muži odlišně:

Ženy si nechá předvolat. Není z dlouhého procesí panen moudrý. Ženy jsou krásné a jedna po druhé zarytě mlčí. Prý byly mladé a hloupé. Některé drží smutek. Některé zoufale brečí, cítí se za sebevraždu spoluodpovědné. Některé tvrdí, že muže milovaly. Některé už nezažily lepší sex (Denemarková, 2014: 42).

V tomto konkrétním případě je však ještě důležitý jeden fakt: případ znásilnění se dostal k soudu pouze v okamžiku, kdy se ženy spojily. Jedna z nich se již dříve obrátila na policii, ale ta případ odložila. Vidíme zde postoj institucí k znásilněným ženám: často musí složitě dokazovat, že ke znásilnění došlo a vlastně instituce, jež by

---

<sup>32</sup> Až milost prezidenta oběšeného muže zprostita viny. Nicméně ze slov a jednání Vdovy má čtenářstvo pocit, že muž byl nevinný a všechna obvinění proti němu vznesená vlastně neopodstatněná.

jim měly pomáhat, je vlastně trestají, protože jim nevěří. Ukazuje se zde další mýtus o znásilnění a to, že většina nahlášených znásilnění je vymyšlená (Ciprová, 2010b: 9).

Znásilnění má však i genderový rozměr: většina obětí jsou ženy a většina pachatelů jsou muži a znásilnění je tak jednou z forem genderově podmíněného násilí. Je možné ho chápat jako formu kontroly žen (Ciprová, 2010b: 3), protože ženy jsou od raného věku učeny, jak se mají chovat, aby se vyhnuly rizikovým situacím a potenciálnímu znásilnění předešly. Ve společnosti existuje a koluje mnoho mýtů, které poukazují nepravdivě na fakt, že ženy si často za znásilnění mohou samy, protože nedůsledně dodržovaly pravidla, která na ně socializace klade:<sup>33</sup> jako příklad můžeme uvést vyzývavé oblečení, cestu domů temnou a opuštěnou ulicí či podnapilý stav (Ciprová, 2010b: 8). Přesouvají tak vinu za spáchané násilí na ženu, aniž by se ptaly po skutečné příčině znásilnění a zabývaly se vinou násilníka. Ženám se tedy určuje, jak se oblékat, jakým místům se vyhýbat a jak se pohybovat po setmění, aby nezadaly příčinu k sexuálnímu násilí. Dalším často tradovaným mýtem je, že žádná žena nemůže být znásilněná proti své vůli, která naznačuje, „že nic takového jako donucení k souloži násilím vůbec neexistuje, protože každá žena *si přeje* být znásilněná“ (Brownmiller, 1998: 146; zvýraznění v originále).<sup>34</sup> Tento mýtus může být podporován faktem, že některé ženy během aktu mohou proti své vůli zažít orgasmus. Stalo se tak i několika obětem v analyzovaném románu, což má pak důsledky i pro jednání s institucemi. Některé dívky na příklad odmítají vypovídat během soudu s Yusufem: „Nechtělí svědčit. Cítí se vinny. Mají pocit spoluviny. Tělo jim překáží. Tělo je zradilo. Tělo mělo orgasmus“ (Denemarková, 2014: 216). Ženy tak kvůli prožitému orgasmu cítí spoluvinu za znásilnění a jejich vnímání celého aktu se dramaticky mění, čímž jen podporuje vžité mýty.

Dalším rozšířeným mýtem o znásilnění je tvrzení, že znásilňovány jsou jen ženy a děti. Panuje mýtus, že muži díky své tělesné konstituci a fyzické síle, ale i erekci (či její absenci) nemohou být znásilněni, protože by sexuální akt museli chtít, či že ženy nemohou znásilňovat (Ciprová, 2010b: 9). Ač se román Denemarkové zabývá

---

<sup>33</sup> V českém kontextu roku 2017 proběhla debata soustředující se na učebnici kriminologie používanou na Policejní akademii, v níž se tyto mýty také zmiňují a jež se budoucí policisté učí. Dochází tak k ovlivňování chápání sexuálního násilí budoucími policisty a k jeho bagatelizování a přesouvání viny na oběť, což v následku vede k tomu, že ženy se znásilnění bojí nahlásit na policii (Janáková, 2017).

<sup>34</sup> Hovořím zde především o ženách jako obětech sexuálního násilí na základě statistik citovaných Ciprovou. Musíme však podotknout, že oběti sexuálního násilí mohou být i muži (Ciprová, 2010b: 9). Román *Příspěvek k dějinám radosti* se primárně zabývá ženami jako oběťmi sexuálního násilí, proto je moje pozornost zaměřena na ženy jako oběti.

především znásilněním ženy mužem, otevírá dvířka k popření těchto mýtů, byť jen sporadicky, a uznává i jinou formu znásilnění:

Během posledních válek znásilňují také zajatce a zvedá se vlna odporu a odvet a rozhořčení, to se mužským tělům dít nesmí, ach, hlavně žádné podrobnosti, prosím, v Srebrenici nutily samopaly muže, aby vykouril péro druhému muži, tělo zradí, tělo je s dobyvateli, ale co je tohle za dobyvatele, tělo vystříkne, hlavně žádné podrobnosti, ach ne, prosím (Denemarková, 2014: 263).

Pro analýzu románu je velmi zásadní jeden specifický kontext znásilnění: znásilnění během válečného konfliktu,<sup>35</sup> kdy se často znásilnění považuje za další zbraň nepřítele (Brownmillwer, 1998: 136-139, Bourkeová, 2010: 352-380),<sup>36</sup> která má za úkol demoralizovat a zastrašit oběti, a jako možnost, jak ponížit protivníkovu stranu. Válečné znásilnění je považováno za něco běžného, nevyhnutelného, tedy za něco, co je součástí konfliktu a co je vedlejším produktem války a ženy jsou jeho civilními oběťmi. Znásilnění se však kvalitativně liší od běžného válečného násilí v podobě zabíjení při vojenském útoku či během náletu. Válka poskytuje mužům výmluvu za jejich bezcitné chování, jež se často děje se souhlasem nadřízených šarží. Znásilnění se dopouštění běžní, řadoví vojáci, kteří díky zbrani získávají sílu a tím i moc a nadřazenost nad ženami (tamtéž: 137-138). Ve světové historii nalezneme bezpočet případů, počínaje válkami v 18. století, pokračovat můžeme příklady znásilnění během 1. světové války a dále znásilňování čínských žen japonskými vojáky roku 1937 či německých žen vojáky sovětskými na sklonku druhé světové války roku 1945. Hovoří o nich i vypravěč/-ka v románu *Příspěvek k dějinám radosti*: „Nepřiznané koncentrační tábory, od roku 1932 Japonsko chytalo a zavíralo dívky v obsazených oblastech Asie, těla byla k dispozici armádě, žen ‚utěšitelů‘ bylo sto až dvě stě tisíc, nikdo je nikdy nespočítal“ (Denemarková, 2014: 105). Z moderní historie můžeme zmínit sexuální násilí během konfliktu v Bosně a Hercegovině za války v bývalé Jugoslávii. Takováto znásilnění bývají tolerována příslušníky armády i širší veřejností a bráno jako běžná věc dějící se během války a často se pro ně hledají i polehčující okolnosti, které by ho pomohly ospravedlnit (Bourkeová, 2010: 354 – 359, Brownmiller, 1998: 137). Můj výčet je však jen ilustrativní a rozhodně ne vyčerpávající, což jen dokresluje, o jak rozšířený zločin se

<sup>35</sup> Výše uvedená ukázka se také odehrála za války. Uvedla jsem ji však u předchozího tématu pro ilustraci, že Denemarková okrajově pojednává i jiné formy znásilnění než jen znásilnění ženy mužem.

<sup>36</sup> O znásilnění jako o válečné zbrani také hovoří článek od Paula Kirbyho (Kirby, 2013).

jedná. Paradoxem válečného znásilnění je, že vítězná strana se k němu nepřiznává a ti, kdo byli poraženi, musí dokazovat, že k znásilnění došlo. Tělo znásilněné ženy představuje další bitevní pole: „akt, který se odehrává na jejím těle, je vzkazem mezi muži – jasný důkaz vítězství pro jednoho a porážky pro druhého“ (Brownmiller, 1998: 139). Znásilnění poražených má dvě stránky: jednu lidskou, kdy se muži obávají o osudy svých blízkých, a druhou dotýkající se maskulinity, a tedy nesouvisející přímo s oběťmi: ukazuje na impotenci poražených mužů (tamtéž: 139).

Zkušenost se sexuálním násilím během válečného konfliktu měla i postava z románu Ingrid, žena stojící na počátku msty, jíž se dopouštějí Birgit, Diana a Erika: Ingrid totiž byla jako dospívající dívka za druhé světové války znásilněná. Netřeba dodávat, že negativní zážitek ovlivnil a nasměroval celý její následující život a stal se i součástí její identity. Veškeré její konání bylo směřováno a určováno tímto aktem a snahou poukázat na jeho zřůdnost. Proto se snažila i pochyťat muže, jež se znásilňování dopouštěli. Ač to zní paradoxně, Ingrid by bez této zkušenosti byla úplně jinou ženou a vlastně by nikdy nedokázala to, co se jí povedlo vybudovat: záchytnou síť pro ženy. Tři protagonistky románu se proto za znásilnění nejen mstí, ale i pomáhají ženám, které se s tímto krutým zážitkem setkaly, Diana konkrétně se pomocí jógy snaží zbavit znásilněná ženská těla zážitku, jenž se do nich vepsal. Diana poté, co jedné dívce pomůže, přemítá, o jak závažný a nelidský zločin se jedná:

Nahlas neřekne, na co myslí; jak urputně po skončení druhé světové války vlašťovka jménem Ingrid bojovala, aby se znásilnění považovalo za válečný zločin nejhoršího stupně, a jak se jí vydatně vysmívali. Diana nahlas neřekne, jak urputně po Ingridině smrti bojovala, aby táž diagnóza platila pro znásilněné dívky a ženy v rámci všech válečných konfliktů (Denemarková, 2014: 70).

Válečná vřava poskytuje jiný kontext pro znásilnění, které může být částečně chápáno (a možná i schvalováno) širší veřejností a představiteli armády, nicméně vliv na znásilněnou ženu či znásilněného muže je značný a s traumatem se může vyrovnávat celý život. Ozbrojený konflikt mu nebo jí neposlouží jako útěcha a vysvětlení. Z tohoto hlediska je zcela pochopitelné, že postavy v románu usilovaly o uznání znásilnění jako válečného zločinu.

## 2.9 Rape-revenge: Motiv pomsty za znásilnění

V této kapitole hlouběji zanalyzuji jednotlivé charakteristiky žánru rape-revenge<sup>37</sup> a ukážu, jak rysy vypůjčené z filmového žánru mohou pomoci s analýzou literárního díla, jež má stejný motiv jako filmy spadající do tohoto žánru. Při analýze se musí brát v úvahu, že se jedná o kategoricky odlišný druh umění, jak jsem již podotkla v úvodní části práce.

Divák filmového žánru rape-revenge už předem ví, co více či méně od filmu očekávat a jaké jsou jeho charakteristické znaky, jež se v něm objeví (Clover, 2015: 9). Není proto překvapivé, že klíčovým tématem žánru rape-revenge představuje znásilnění, jeho odplata a další motivy pojící se s nimi. Zmínit můžeme na příklad trauma, které se objevuje u obětí znásilnění, či mučení, jež musely podstoupit (Henry, 2014:4). Všechna tato témata nalezneme i v románu *Příspěvek k dějinám radosti*. Postav, které byly znásilněny, je v románu mnoho: Ingrid počínaje, mladými dívkami Julií či Milenkou konče. Také Medová, jež láká do bytu další mladé dívky, byla v prvopočátku znásilněná. Mnohé z těchto dívek a žen si odnáší celoživotní trauma. Ne vždy si ho ve své mysli uvědomují, raději ho upozadují, ale Diana má schopnost číst řeč těl a z chování je schopná vyčíst, že si trauma odnáší. Barvitě scény popisující znásilnění a mučení objevující se ve filmovém žánru v románu nenalezneme, příklady mučení však ano. V Yusufově bytě dochází ke znásilňování mladých dívek, které při vkročení do bytu ani nevědí, co je čeká. Počínání Yusufových kumpánů, jako třeba hromadné znásilnění, je možné klasifikovat jako mučení.

Z narativního hlediska je znásilnění, po němž následuje pomsta, jeden z klíčových znaků žánrů (Henry, 2014: 3). V románu Radky Denemarkové tuto charakteristiku nalezneme, neobjevuje se však v lineární podobě. Časové roviny se v románu prolínají a na počátku celého románu po popisu scény hromadného znásilnění nalezneme oběť vraždy, jež je zbavena života právě jako výsledek pomsty za způsobené sexuální násilí, jež se odehrálo v jiném čase a prostoru než první scéna a o němž se však dozvídáme až posléze. Úvodní scéna jen předznamenává celý román a fakt, že v celém románu je pomsta jedním z ústředních motivů, se čtenář či čtenářka dozvídá až postupně a nenápadně. Oba prvky, tedy znásilnění a pomsta za něj, se v románu

---

<sup>37</sup> Cílem této kapitoly není podat historický exkurz do filmového žánru rape-revenge a jeho detailní a vyčerpávající charakteristiku. Cílem je zaměřit se na některé z charakteristických znaků, které můžeme uplatnit pro literární analýzu.

objevují, ne však tak explicitně, jak bychom mohli očekávat. S čím však román Denemarkové souzní s filmovým žánrem, je fakt, že za znásilnění se nemusí vždy pomstít jen oběť znásilnění, ale může tak učinit někdo jiný: rodina, přítel či jiná blízká osoba (Henry, 2014: 45). Odlišnost však tkví v tom, že v *Příspěvku k dějinám radosti* se mstí tři dámy, které ve své podstatě nemají žádný blízký vztah k obětem. Pomsta za znásilnění tak v románu dostává univerzální a nadčasový charakter sesterské vzájemnosti: je-li některá žena znásilněna, najde se jiná, která ji pomstí.<sup>38</sup>

Oběti znásilnění se vyskytují i v analyzovaném románu, nejsou však popsány bezprostředně po činu, takže jeden z charakteristických znaků z filmového žánru se vytrácí. Čtenář často musí číst mezi řádky a dedukovat, že se násilný čin stal, což je patrné už v úvodní scéně románu:

Drží se za ruku a povídají si o filmu. Je to tichý hovor s pauzami mezi slovy a s pauzami ve slovech. Mladý muž na sedadle za řidičem se vztyčí. V ruce drží železnou tyč. Zamíří k nim. Ti dva, co spolu seděli v kině poprvé a drží se pevně za ruku, netuší, že se svých těl dotýkat nebudou, že se nebudou dotýkat ani očima, ani napojovat slovy. V autobuse se vztyčí další dvě mladá a pevná mužská těla. Zatarasí uličku. Všichni se usmívají (Denemarková, 2014: 12).<sup>39</sup>

Stejně tak i mstitelky za znásilnění v *Příspěvku k dějinám radosti* se snaží chovat velmi nenápadně a jejich nejdůležitější zbraní je důvtip, schopnost pozorovat okolí a skrytými metodami jako je řeč těla, kterou se naučila pomocí jógy číst Diana, či vypsání se z traumatu na kurzu tvůrčího psaní vedeného Birgit odhalovat oběti znásilnění, za něž by se mohly pomstít. V klíčových okamžicích pomsty jako by pro okolí neexistovaly:

Diana se zelenou taškou v ruce a zelenými podložkami v podpaží přitiskne ucho ke vchodovým dveřím domu, který stojí naproti ruchu uxorsko-

---

<sup>38</sup> Dalším z charakteristických znaků filmového žánru rape-revenge je použitá ikonografie v podobě polonahých a zablácených obětí znásilnění, rudá rtěnka u mstitelky a její změněné oblečení, kastrace či ženy se zbraněmi (Henry, 2014: 4).

<sup>39</sup> Už v úvodní kapitole jsem hovořila, že prostor pro tuto scénu není přesně zakotven. Nicméně, jak jsem také uvedla, se jedná o případ brutálního znásilnění, které se událo v roce 2012. Mladá žena utrpeným zraněním podlehla. V české mediální sféře se případu také dostalo mnoho pozornosti, jako příklad uvádím internetový článek a zpravodajský pořad České televize Studio 24, kde vystoupila Blanka Knotková-Čapková (Novinky, 2012, Česká televize, 2013). Vypravěč/-ka se k případu v románu dále vrací a explicitně stát jmenuje.

hiomské restaurace. Diana se nebojí, že její tělo někdo uvidí. Těla žen v tomto věku jsou pro ostatní neviditelná (Denemarková, 2014: 267).

Již jsem zmínila, že ve filmovém žánru rape-revenge nalézáme dvě témata: znásilnění a jeho pomstu či odplatu. Tato témata s sebou přináší i dvě kategorie, do nichž můžeme přiřadit některé postavy: oběti znásilnění a ty, kdo znásilňují. Muži a ženy však nejsou rovnoměrně v kategoriích zastoupeni: ženy bývají vypodobňovány většinou jako oběti, muži zase jako hrdinové či monstra neboli ti, kdo znásilňují. Pokud se ženy objeví jako hrdinky a muži jako oběti, nesplňují genderové role, které jim tradičně bývají přisuzovány: muž v roli oběti mívá femininní rysy, žena ztvárněná jako hrdinka či monstrum disponuje zase rysy maskulinními a chová se či obléká jako muž (Clover, 2015: 12). Ve vypodobnění žen vidíme tedy podobnou tendenci zmíněnou již u archetypů,<sup>40</sup> u zobrazení mužů se tendence z archetypů, kdy muži disponující prvky ženskými jsou naopak obohaceni nikoli vnímání jako nedostatečně naplňující svou genderovou roli jako u filmového žánru, již nenaplňuje. Muže v roli oběti ani ženu v roli monstra či té, kdo znásilňuje, v románu nenalezneme. Z tohoto hlediska román kopíruje charakteristiky pro hororový žánr, jehož součástí je rape-revenge.

---

<sup>40</sup> Pokud podle Junga disponuje žena mužským prvkem v podobě anima, je přeměněna v ženu maskulinní (Pratt, 1981: 7, Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 18), další negativní konotace přináší ženám např. jejich přílišná sexualita (Morrisová, 2000: 29-32). Tyto charakteristiky byly zmíněny v kapitole zabývající se archetypy.



### 3. Rozkrývání vlašťovčí sítě: analytická část

V analytické části práce se především zaměřím na analýzu vybraných literárních postav objevujících se v románu *Příspěvek k dějinám radosti* s přesahem na prvky, jež také evokují archetypální asociace.

Literární postavy v románu můžeme rozdělit na dvě skupiny: do první patří ty, které mají vlastní jména, jako na příklad Diana Adlerová, Julia či Yusuf, do druhé skupiny se pak řadí ty, které jsou označeny pomocí obecného substantiva jako Vdova, Policista nebo lékař. Klíč vedoucí k využití jednoho či druhého způsobu, tedy pojmenování postav pomocí vlastního jména či jen všeobecného podstatného jména, tkví v kompoziční linii románu. Z kompozičního hlediska, jak jsem zmínila v úvodní kapitole, se v románu prolíná několik příběhů. Pro pojmenování postav jsou klíčové dva: vyšetřování údajné vraždy v pražské vile a příběh třech postarších dam mstících se za znásilnění. Postavy z okruhu policejního vyšetřování pražského zločinu nemají vlastní jména, postavy z druhé dějové linie vlastní jména mají.

Román díky dvojímu využití pojmenování postav dostává dvě dimenze: obecnou a konkrétní. Aplikujeme-li tyto rozměry na příběh znásilnění, můžeme zkonstatovat, že obecná rovina představuje jakýkoli zločin včetně znásilnění, k němuž došlo ve světě, a ukazuje postup, jak se institucionálně řeší: je povolána policie mající své rutinní postupy. Po zavražděných na světě zůstávají vdovci a vdovy mající děti, syny a dcery, proto se v textu postavy objevují pouze s všeobecnými jmény, které právě mají poukazovat na tuto obecnost. Postavy, které hrají dvojí úlohu v románu, tedy jednak představují onu zmíněnou obecnou rovinu, jednak mají nezastupitelné místo v příběhu, jsou označeny obecným jménem začínajícím velkým písmenem. Obecný význam je tak jejich jménem. V rámci analýzy se proto budu na postavy z tohoto okruhu dívat dvojitým prizmatem – propojím konotace pojící se s těmito všeobecnými jmény s archetypálními významy, které mají postavy v *Příspěvku k dějinám radosti*.

Postavy mající vlastní jméno jsou součástí příběhu popisujícího konkrétní případ znásilňování a způsob, jakým ho Diana, Birgit a Erika trestají. Do obecné roviny tímto vstupuje specifický příběh žen a dívek a ukazuje, jaký vliv má znásilnění na životy konkrétních osob. K prolnutí obou linií v románu nakonec dojde: v pražské vile pod Petřínem se dámy setkají s Policistou vyšetřujícím zločin.

V analýze budu postupovat od konkrétního, tedy od postav s vlastním jménem představujícími specifický příklad znásilnění a jeho pomsty, směrem k obecnému, tedy k postavám pojmenovaných pouze obecným jménem. Tento postup umožní nejprve zmínit konkrétní příklady znásilnění a pomsty za něj a poté poukázat na obecnou rovinu, s níž se pojí. Ukážu, jakou roli hrají archetypy projevující se v konkrétní rovině specifického případu znásilnění v rovině obecné.

### 3.1 Vlaštvčí kvarteto: trojice, která je čtveřicí

Diana Adlerová, Birgit Stadtherrová a Erika Eisová<sup>41</sup> jsou postarší dámy mstící se za znásilnění na ženách po celém světě tím, že vraždí muže, kteří se násilí dopustili. Ženy tvoří nerozlučnou trojici a jejich počet není náhodný, protože číslo tři má v různých mytologiích a náboženstvích mnoho významů. Je to číslo, které má počátek, střed a konec, může tedy označovat narození, život a smrt, ale také minulost, přítomnost a budoucnost, je to nebeské číslo, jež představuje duši (Cooperová, 1999: 27). Oběti znásilnění v románu také zažívají tři životní období: život před znásilněním, což je začátek, znásilnění je potom střed jejich života rozdělující jej na dvě části: před znásilněním a po znásilnění, přičemž konec je potom život po znásilnění. Prolínání života a smrti se line celým románem: dámy rozhodují o smrti pachatele<sup>42</sup> zločinů a přisuzují jim předčasnou smrt. Pachatelé a pachatelky se tedy rodí jako jakýkoli jiný člověk, žijí svůj život, ale třetí a poslední fázi svého života nemají ve svých rukou, ukončí ji násilím trio dam. Tematiku kontroly nad životem a smrtí můžeme nalézt i v ženských archetypálních příbězích, kde se setkáváme s trojjedinou bohyní v podobě panny, matky a stařeny.<sup>43</sup> Stařena zde pak představuje moudrost a znalost, pomocí níž může kontrolovat smrt a znovuzrození (Pratt, 1982: 172): Diana je v *Příspěvků k dějinám radosti* tou, kdo má ve svých rukách osudy pachatelů a pachatelek znásilnění. Její rukou umírají, ona ještě může v rozhodujícím okamžiku zvážit, jestli je nechá žít, či jestli je zabije. Rozhodnutí o smrti je kolektivní záležitostí všech tří dam vynášejících rozsudek bez soudu na základě svého vlastního vidění a chápání situace, ale Diana je skutečnou vykonavatelkou pomsty:

---

<sup>41</sup> Jména žen nejsou volena náhodně, budu se jimi zabývat v kapitolách analyzujících jednotlivé postavy.

<sup>42</sup> Většinou ve svém textu používám generické maskulinum ve vztahu k pachatelům znásilnění. V románu se nesetkáme s ženou, která by znásilňovala muže.

<sup>43</sup> V hinduistické mytologii také nalezneme podobný příklad: bohyně Kálí je trojjedinou bohyní zrodu, uchování a zániku. Svou trojjedinost může projevovat v různých podobách: např. jako tři období v roce nebo tři fáze měsíce (Kalnická, 2007: 26-27).

Ženy proces neprobírají. Rozevřou desky a prohrabují se rozloženými fotografiemi tváří, které vytěžily z kapesních zrcátek. Po karetní hře zůstanou na stole ležet dvě karty. Kontaminovaná Medová a Yusuf. Dohadují se, mlčky hlasují. (...) Erika namíchá hustý, mléčný tvarohovitý koktejl a přelije ho do termosky. Termosku postaví vedle zelené tašky, kterou dosud neotevřela. Kterou otevírá *jen* Diana (Denemarková, 2014: 262-263; zvýraznění v originále).

Diana ve chvílích, kdy vraždí, s sebou nosí svou zelenou tašku, v níž se skrývají cenné poklady a tajemství pojící ji s jejími blízkými a jejich osudem: zesnulým manželem, Ingrid, Erikou a Birgit. Jako by jí taška dodávala v kritických okamžicích sílu a připomínala motiv jejího počínání. S termoskou s nápoji různého druhu se setkáme v románu mnohokrát: když Diana vyzvedne dívku Julii z kliniky, kde podstoupila potrat, dá Julii vypít zelený nápoj z termosky. K momentu vraždy se váže nápoj popsáný v ukázce. Barva nápojů není náhodná: bílá barva symbolizuje spojení se smrtí „představuje zrození k novému životu na onom světě“ (Cooperová, 1999: 14), tedy ukazuje, že Diana se chystá vraždit, zelená je ambivalentní barva, neboť vzniká spojením dvou barev – žluté a modré –, může znamenat mládí, naději a veselí (tamtéž: 16), Julie po prožitém traumatu má tedy naději na méně traumatický život. Zelená se však může pojit i se smrtí (tamtéž: 14), což vysvětluje, proč Diana chodí vraždit se zelenou taškou.

Renomé dam a jejich expertíza v různých oborech jim poskytují dostatečné alibi pro jejich vraždy. Jejich věk také přispívá k tomu, že by si je nikdo nespojil s vykonanými vraždami: nikdo by neočekával, že staré dámy, o nichž by se soudilo, že nejsou schopné úkladného zabití, budou vraždit muže plné síly, kteří se dokážou ubránit. Jsou ve svém konání nenápadné, ale důsledné a nezanechávají po sobě zbytečné stopy. Genderové a ageistické stereotypy vládoucí v patriarchální společnosti jim tak pomáhají zakrýt jejich činy a umožňují jim nenápadně a subverzivně bojovat proti systému.

Doposud jsem hovořila pouze o trojici žen, které vykonávají pomstu za znásilnění. V románu jsou to totiž jen ony, kdo explicitně svým rozhodnutím vraždí.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Způsob ženského psaní Radky Denemarkové není příliš transparentní a, jak jsem již ukázala v předchozích úryvcích, čtenář či čtenářka musí velmi často číst mezi řádky, aby pochopil, zda k vraždě došlo. Slovem explicitní zde míním, že vypravěč/-ka románového příběhu se nikde nezmiňuje o vraždě, kterou by nespáchala Diana.

Musíme k nim však přidat čtvrtou ženu, Ingrid, jež stála u zrodu celé myšlenky pomsty za znásilnění a jež s vyhledáváním pachatelů začala. Trio se rázem mění v kvarteto, což s sebou přináší další významy. Tři, krom již zmíněných konotací, může znamenat i duši, číslo čtyři představuje tělo (Cooperová, 1999: 27). V aktu znásilnění se nám tělo i duše obětí objevuje: ač znásilnění je fyzický akt zaměřený na tělo a tělesno, jeho důsledky jsou i psychického, duševního rázu (Ciprová, 2010b: 7). Právě proto číslo čtyři v románu symbolizuje znásilnění. Znásilnění je často institucionálně neviditelné, protože ve světovém měřítku je dle odhadů nahlášeno institucím pouze 3% - 10% případů (Havelková, 2010: 12). Stejně tak neviditelná je i čtveřice dam: díky vypravěčskému umu je spojení s celou trojicí dlouho ukryto a čtenáři či čtenářce chvíli potrvá, než si spojí, že Ingrid je čtvrtou dámou, která projekt pomsty za znásilnění iniciovala. Ingridino jméno se několikrát objevuje ve spojení s Erikou, Birgit a Dianou, ale jejich skutečné pouto a vztah se teprve dozvídáme až na straně 93 a dále, avšak opět skrytě a implicitně. Čtenář či čtenářka si musí domýšlet, že Ingrid se rozhodla pochytat či obvinít vysoce postavené válečné nacistické zločince, kteří za války znásilňovali ženy. Její aktivita však narušuje plány zpravodajských služeb jiných zemí:

(...) Wiesenthalova práce se profesionalizuje, napojena na zpravodajské služby. A tuto síť v nejméně vhodných chvílích natrhne pokaždé Ingrid. Objevuje se na místech a v okolí lidí, z nichž se vyklubou bývalí nacističtí pohlaváři (Denemarková, 2014: 96).

Synergie, která nás vede k symbolickému významu a spojení čísel tři a čtyři, je tedy pečlivě ukrytá v textu.

### **3.1.1 První vlašťovka: Ingrid**

Ingrid stála u zrodu myšlenky mstít se pachatelům znásilnění spáchaných na ženách během druhé světové války a uvedla ji do chodu. Její skutečné příjmení – Kafková – odkazuje na její židovský původ díky aluzi na příjmení slavného pražského spisovatele Franze Kafky. Příjmení, které si přála mít vytesané na náhrobku – Wiesenthalová – zase odkazuje k muži, jenž svůj život zasvětil vyhledávání nacistických válečných zločinců: k Simonu Wiesenthalovi. Uskutečnila tedy podobný projekt, místo nacistických zločinců se však soustředila na vyhledávání pachatelů

znásilnění. Z feministického hlediska je zajímavé, že dobrovolně přebírá příjmení muže, jenž jí ve fikčním světě románu odmítl pomoci v její osobní misi a jenž však proslul svou činností. Pozměněným příjmením tak na sebe dobrovolně přebírá patriarchální systém nadvlády mužů nad ženami a ukazuje, že chce patřit do Wiesenthalovy symbolické rodiny hledající a trestající zločince. Fakt, že románová postava Wiesenthala se zaměřila na jednostranné potrestání násilí způsobené nacistickými pohlaváry a de facto neuznávala válečné zločiny znásilnění, poukazuje na jednostranné vidění válečného násilí v rámci tzv. velkých dějin. Pozapomíná však na hlasy běžných mužů a žen, kteří prožívali každodenní utrpení a kteří se do velkých dějin nezapsali, přestože jich byla většina. Z feministického hlediska je tento fakt velmi důležitý: román Radky Denemarkové poukazuje na události z malé historie, jež se běžně nezdůrazňují.

I její křestní jméno je významotvorné a odkazuje k povahově silné ženě: jedná se o jméno severského původu snoubící v sobě význam krásná a jméno boha plodnosti. V severské mytologii toto jméno nosila jedna z Valkýr, která odvážela duše padlých vikingských náčelníků (Knappová, 2010: 398, Svátky, online), což v případě Ingrid může symbolizovat usmrcování pachatelů.

Za jejím rozhodnutím a boji za to, aby znásilnění bylo považováno za válečný zločin postavený na stejnou úroveň jako jiné válečné zločiny jako na příklad činy z koncentračních táborů, a rozhodnutím vyhledat pachatele, stál příběh jejího znásilnění za druhé světové války ve Varšavě v době, kdy jí bylo patnáct let. Znásilnění v jejím případě spočívalo v donucení k hromadnému sexuálnímu aktu s jinými ženami, které si němečtí nacisté natáčeli na kameru. Po tomto homosexuálním styku byly některé z žen ještě znásilněny muži. Nevíme, jestli je mezi nimi Ingrid, to vypravěč/-ka explicitně nezmiňuje. Ingrid se po hrůzném zážitku cítila ponížená a začala nenávidět své tělo. Některé ženy, jež byly také donuceny se aktu zúčastnit, dokonce odmítly přijímat potravu, aby své tělo nechaly za trest vyhladovět. Pro některé z žen se jednalo o zážitek o to otřesnější, že během aktu přestaly ovládat své tělo a proti své vůli cítily rozkoš a dosáhly orgasmu.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Jak jsem již zmínila v Teoreticko-metodologické části, orgasmus jen podporuje mýty ohledně znásilnění říkající, že každá žena si přeje být znásilněná nebo rada, že pokud k znásilnění dojde, má si ho žena užít. Mýty naprosto popírají právo na rozhodování o vlastní tělesné integritě (Brownmiller, 1999: 145-147). Orgasmus vlastně poukazuje na fakt, že si žena akt užila a tím vlastně k znásilnění ani nedošlo.

*Ingrid je mezi nimi. Ingrid je mezi těmito ženami a s hrůzou vidí, že některá těla se lesknou a dosáhnou orgasmu, aniž to majitelky těchto těl chtějí, těla je zrazují, zrazuje je to poslední, co jim zbylo, nahé tělo, některé křičí, ale není to slast, je to hrůza, je to odpor, protože s potem odtéká důstojnost* (Denemarková, 2014: 115-116; kurzíva v originále).

Ingrid se po skončení války rozhodla konat a poté, co ji Wiesenthal odmítl pomoci, protože její skupina „poukazuje *jen* na marginální problémy“ (tamtéž, 97; zvýraznění v originále), založila svou tajnou organizaci SWALLOW.<sup>46</sup> Stala se tak z ní žena, z níž mají muži strach a z jejíhož chování panují obavy. Díky svým činům získala velkou moc podkopávající mužskou nadvládu v mnoha zemích světa. Vzepřela se patriarchální společnosti a ukázala povahové rysy, jež jsou primárně připisované mužům: rozhodnost, cílevědomost, chladnokrevnost a aktivnost (Zábrodská, 2009: 98).<sup>47</sup> Překročila hranice své femininity, a z hlediska archetypální analýzy proto představuje čarodějnici neboli neposlušnou obávanou ženu nabourávající mužskou hegemonii a ohrožující zaběhnutý řád (Knotková-Čapková, 2016: 10). Disponuje značnou mocí spočívající v jejích znalostech, jak vyhledat zločince, k tomuto úkolu využívá síť žen, jež byly znásilněny. Tato síť, jak jsem již zmínila, je natolik efektivní, že narušuje i Wiesenthalovo snažení, jež je navíc podpořeno i zpravodajskými službami, které se právě proto na Ingridino úsilí zaměřují. Ingrid tak ukazuje svou moc, jež ohrožuje nejvyšší politická místa, a představuje silnou a nezávislou ženou, jež se neohlíží na genderové role společensky vymezené patriarchátem a v tomto kontextu je za svou aktivitu potrestaná: spáchá sebevraždu a umírá. Jako čarodějnice je tedy eliminovaná, aby dále neohrožovala patriarchální řád (Pratt, 1982: 175). Paradoxně však ničí sebe sama pod tíhou nátlaku patriarchální společnosti, ale není zničena společností samotnou. Její postavu tedy můžeme číst i jiným prizmatem: Ingrid si uvědomí, jakou moc má a nechce ji už dále využívat, a proto dobrovolně odchází ze světa. Bouří se tímto proti archetypu čarodějnice, neboť nečeká na okamžik, až ji patriarchální společnost zlikviduje, a tím ukazuje svou sílu. Je však otázkou, proč dobrovolně přebírá Wiesenthalovo příjmení, jak jsem zmínila v úvodu, podrobuje se tak navenek patriarchátu, proti němuž bojuje. Může tak činit, aby lépe ukryla svou subverzivní

---

<sup>46</sup> Swallow v angličtině znamená vlaštovka. Vidíme zde mnohvrstevnou hru se slovy a významy rozehranou Radkou Denemarkovou.

<sup>47</sup> Mnou podaná charakteristika je z genderového hlediska značně esencialistická, protože mužskosti připisuje určité kvality bez ohledu na kontext (Zábrodská, 2009: 99). Nicméně fakt, že tyto vlastnosti, které jsou právě esenciálně spojovány s maskulinitou, ukazuje, jak důležitý je kontext a že záleží na osobnostních charakteristikách každého člověka.

činnost a byla nenápadná. Vyjadřuje tím však také obdiv k muži, jenž našel mnoho válečných zločinců a pohnal je k soudu. Také tím poukazuje na skutečnost, že i ona lovila válečné zločince, a symbolicky se hlásí o uznání svých výsledků, kterých dosáhla ve svém boji proti pachatelům zločinů znásilnění.

Další archetypální obraz, jež nalzáme v postavě Ingrid, je archetyp *vagina dentata* pojící se sexualitou.<sup>48</sup> Muži, kteří znásilňovali ženy a ukazovali tak neradostnou tvář sexuality, jsou najednou ohrožení právě kvůli vagině. Nejedná se přímo o pochvu se zuby tak, jak je vypořádávaná ve filmech z žánru rape-revenge (Henry: 201: 57n), ale o subverzivní ztvárnění podvědomého strachu ze ženské sexuality, která byla zaktivována během předcházejících znásilnění. Ingrid nyní představuje symbol všech znásilněných žen: „Ingrid připomíná neřízenou střelu a vagina je časovaná puma“ (Denemarková, 2014: 97). Všechny dříve znásilněné ženy se slévají do postavy Ingrid a ohrožují mužskou moc (Henry, 2014: 58). Muži proto cítí strach: znásilnění během válečného konfliktu je v době míru dostihne: „Solidarita stoupá, jako by se báli, aby nebyli znejistěni i oni sami. Bordel nepřipustí. (...) Muži se začnou chránit“ (Denemarková, 2014: 97). Ingrid, jejíž jméno je odvozeno od jména boha plodnosti (Knappová, 2010: 398, Svátky, online), jež souvisí se sexualitou, najednou staví muže do pozice, kdy ženská sexualita, jež má podobu válečného znásilnění, může ohrozit nejen jejich moc (Morrisová, 2000: 31). Pokud by vyšlo najevo, čeho se dopustili, pravda by se mohla negativně projevit na jejich současném mocenském postavení.

Ženské neformální společenství či tajné hnutí iniciované a vedené Ingrid u ní hledá ochranu a útěchu, kterou jim Ingrid alespoň po psychické stránce poskytuje. V tomto kontextu její postava plní jinou ženskou roli: matky. Stejně jako se matka stará o své dcery a syny, Ingrid se stará o znásilněné ženy a pomáhá jim vyrovnat se se způsobeným traumatem. Ingrid však nedokáže unést tíhu své minulosti a páchá sebevraždu na půdě Dianinu bytu. Poté se jejího úkolu nebo možná i poslání ujímá Diana. Podobný motiv, kdy matka či dcera umírá, aby se ta druhá díky této smrti mohla znovuzrodit a dokončit tak úkol, který doposud nebyl plně splněn, nalezneme v okruhu deméterovských mýtů odkazujících k matriarchální společnosti (Pratt, 1982: 171-172). Ingridinou smrtí tedy příběh pomsty nekončí, ale její vnitřní síla se přelévá do Diany, jež převezme pod svá křídla Ingridinu misi.

---

<sup>48</sup> Tento archetyp byl podrobněji popsán v Teoreticko-metodologické části.

### 3.1.2 Cvičitelka jógy: Diana

Tajemná žena mnoha tváří – taková je Diana Adlerová. Kdo ve skutečnosti je a proč se začala mstít za znásilnění způsobené jiným ženám? Z textu to jednoznačně nevyplývá, neboť vypravěčský styl Radky Denemarkové není přímočarý a dějová linie není lineární, vypravěč/-ka přeskakuje ze současnosti do minulosti, vyprávění o jedné postavě je náhle vystřídáno příběhem o postavě jiné, aniž by se explicitně zmínilo jméno. Vlastně ani nemáme jistotu, že se jmenuje Diana, v rozhovoru s žalobkyní Štikou konstatuje, že je vlastně jedno, zda Diana je její pravé jméno (Denemarková, 2014: 218).

Jako studentka odjela se svým anglickým otcem do Indie,<sup>49</sup> kde se naučila jógu, kterou později praktikovala a učí ostatní. V mládí byla vdaná za Maxe Adlera – pracovníka zpravodajských služeb –, s nímž po válce jede do Evropy. Tam potkává různé ženy, jejichž osudy negativně poznamenaly válečné zločiny včetně znásilnění, které se nevyhnulo ani velmi mladým dívkám. Její manžel podporuje ji i Ingrid se sháněním kontaktů na válečné zločince, jež se dopustili znásilnění. Po smrti manžela dědí jeho jmění, mezi něž patří i oranžový dům pod Petřínem, který ukrývá fakta o činnostech tří dam mstících se po celém světě a který Policista během vyšetřování objeví.

Po smrti Ingrid přebírá její misi a stává se motorem msty. Ostatními je uznávána jako vedoucí celé skupiny, jak si v duchu pomyslí Erika: „Diana je tady šéf a nikdy to nebylo jinak a nikdy to nebude jinak“ (Denemarková, 2014: 238). Její příjmení, odkazující k orlu či orlici,<sup>50</sup> je opět příznakové. Orel, velký dravec, symbolizuje mnoho věcí na příklad svrchovanost, osvobození z poddanství či hrdost (Cooperová, 1999: 130-131). Orel má také pařáty, které dokážou zabíjet. Dianino příjmení tak určuje, za co se Diana bude bít: za navrácení hrdosti znásilněným ženám, jejichž tělo pomocí jógy vysvobodí ze zajetí zážitku znásilnění. Pachatele znásilnění nemilosrdně zabije.

---

<sup>49</sup> Odjezd Angličana do Indie je opět příznakový: otcí Diany dodává sebevědomí, že se obyvatelé Indie k němu chovají s úctou: „tuží si nalomené sebevědomí a hledá ztracenou šlechtickou čest, tady je králem a oni jsou poddaní, tělo tyje *jen* z toho prostého faktu, že se narodil jako bohatý a chytrý bílý muž v Anglii“ (Denemarková, 2014: 242; zvýraznění v originále). Denemarková zde zpracovává další typ nerovného mocenského vztahu: mezi kolonizátory a kolonizovanými. Podobně, byť z jiného úhlu pohledu, tak činí i v úvodní scéně románu, kde popisuje hromadné znásilnění mladé ženy a kde poukazuje na mocenskou nerovnost mezi ženami a muži.

<sup>50</sup> Adler v němčině znamená orel.



Po Ingridině smrti si Diana uvědomuje morální povinnost pokračovat v započatém úkolu a přebírá na sebe úlohu matky: „Všechny jsou moje dcery“ (Denemarková, 2014: 277). Jako matka tradičně miluje své děti, i ona k nim cítí lásku a solidaritu a chce je pomstít, což je její motivace k vykonávání vražd:

„Dělala jsem to z vycizelované lásky k nim. Byla to hluboká láska. Naši lásku smrt nerozdělí. Byla to revolta lidské existence proti chodu tohoto světa, vysmívejte se tomu, jak chcete, nebyla to infantilní a jednostranná a utopická iluze, byla to a je to láska silnější než smrt“ (Denemarková, 2014: 278).

Diana tedy cítí ke znásilněným ženám mateřskou lásku a solidaritu. Diana nebyla biologickou matkou, ale empaticky chápe, co činí se ženou akt znásilnění a jaké může mít důsledky. V různých mytologiích se setkáváme s Bohyní-matkou mající vládu nad životem a smrtí, která může život dát, ale také zničit (Knotková-Čapková, 2003: 60), kterou Diana také představuje. Zvlášť důležité se jeví její stylizování do role matky všech znásilněných žen, kterou převzala po smrti Ingrid. V této roli – archetypu – skutečně rozhoduje vykonáním vraždy o životech pachatelů. Diana je i nejstarší z celého kvarteta, jak se dozvídáme při popisu jedné fotografie: „Vypadají jako rodina, tři dospívající holky se starší sestrou. (...) Fotografie je stylizovaná, fotografie není momentka. Jakoby se do ramen tří dětí zaklesly orlí pařáty; srpovitě zahnuté orlí spáry patří vynalézavé Dianě“ (Denemarková, 2014: 195-196). Orlí spáry, aluze na Dianino příjmení, značí, že Diana ostatní objímá kolem ramen. Nejen proto k ní Birgit možná vzhlíží jako k matce. V jedné chvíli, kdy s Dianou v duchu polemizuje stejně, jako polemizuje leckterá dospívající dcera se svou matkou, ji tak v myšlenkách i osloví: „Proto, odsekne Birgit Dianinu neslyšnému hlasu. Proto, *matko*.“ (Denemarková, 2014: 31; zvýraznění autorka).

Nabízí se i otázka, zda Diana není Birgitinou biologickou matkou. V textu se to nikde explicitně neobjevuje, nicméně existují různé indicie, které nás na podobnou myšlenku mohou přivést. Diana jako bohyně ve staré Itálii byla ochránkyní žen (Zamarovský, 1982: 109), Birgit zase z etymologického hlediska znamená dcera Birgerova, přičemž Birger znamená ochránce (Knappová, 2010: 344), což můžeme interpretovat jako dcera ochránce, tedy jako dcera Diany. Dále Diana úzkostlivě chrání několik věcí, které má od svých blízkých, mezi nimi jsou i dopisy, které jí psala Birgit

jako malá holčička z Prahy. Na druhou stranu v rozhovoru se znásilněnou Julií Diana rezolutně popírá, že by měla nějaké příbuzné. Výše zmíněné indicie mohou odkazovat i k archetypální podobě matky, kterou na sebe Diana přebírá.

Jako cvičitelka a instruktorka jógy pomáhá obětem znásilnění uvolnit se a zbavit tak tělo předchozího utrpení. Již jsem v první části práce zmiňovala, že z archetypálního hlediska může představovat ženu z archetypálního okruhu deméterovských mýtů, což je silná a nezávislá žena spjatá s přírodou a která je okolím obdivovaná pro své schopnosti (Knotková-Čapková, 2010: 22). K tomuto archetypu odkazuje i význam jejího jména: božská (Knappová, 2010: 360). Nesmíme také opominout, že ve starověké mytologii bohyně Diana představovala staroitalskou bohyni světla a života a ochránkyni žen, v mytologii starořecké byla ztotožněna s bohyní Artemis, jež byla mimo jiné vládkyně přírody a bohyně plodnosti.<sup>51</sup> Mezi její schopnosti, krom jiného, patřila i dovednost seslat na lidi náhlou smrt (Zamarovský, 1982: 70-71, 109), což Diana mnohokrát díky svému umění činí. Mnohokrát je také v románu uvedeno, že napravuje tělo a učí ženy, jak relaxovat a zapomenout na prožité strasti. Jóga je v jejím podání léčivý prostředek – má vliv na tělesné zdraví, které zase ovlivňuje psychický stav:

Tělo je organismus, to snad víš, a organismus můžeme ovlivnit a změnit. Ale jen a jen tehdy, když koštětem z těla vymeteme staré, zarezlé, zabetonované pocity. A vymeteme je jen v prostředí, kde máme pocit jistoty a důvěry. Ukazuju tělům nový směr (Denemarková, 2014: 53).

Představuje tak ženu, jež je díky tělesnu ve spojení s přírodou a jež umí ovládat různé uzdravovací techniky. V očích účastníků jejích kurzů představuje kladnou vědmu, která má moc nad přírodou a využívá ji ku prospěchu ostatních.<sup>52</sup> Z tohoto hlediska představuje i archetyp čarodějnice mající dvě tváře: pro ženy, jejichž těla napravuje, je dobrotivou vědmou, své schopnosti však může obrátit proti patriarchálnímu řádu a morálce: jako žena vraždící pachatele znásilnění pomocí svých schopností. Záleží tedy na úhlu pohledu, jakým se binarita vědma/čarodějnice nahlíží, a na postavení těch, kdo Dianu soudí. Stejně jako Ingrid, i Diana překračuje hranice femininity a ukazuje také

---

<sup>51</sup> Jak Ingridino jméno, tak Dianino jméno z etymologického hlediska odkazují k plodnosti. Jak bylo zmíněno v kapitole o Ingrid, můžeme činy těchto žen interpretovat jako činy ohrožující plodnost. Na druhou stranu jako bohyně plodnosti ale zbavují života muže, již se dopustili násilí.

<sup>52</sup> Jóga bývá doporučována jako lék či terapie proti domácímu násilí (Bowers, 2008: 213).

povahové rysy spojované spíše s maskulinitou: rozhodnost, racionalitu či nemilosrdnost (Zábrodská, 2009: 98).

Diana, zabývající se nejen nápravou znásilněných těl pomocí jógy, rozhodně nezastává podřízené postavení vůči mužům, neboť i oni se zúčastňují jejích kurzů a jsou jí vedeni. Diana jógu studovala během svého pobytu v Indii a dosáhla mistrovské úrovně. V tomto kontextu je tedy z archetypálního hlediska silnou ženou odkazující k matriarchálnímu období (Knotková-Čapková, 2010: 22, Knotková-Čapková, 2016: 10): ovládá umění, jež vládne nad životem a smrtí, jako žena vládne nad muži, neboť může rozhodnout, zda zemřou či ne. Je pro své schopnosti uznávaná jak muži, tak ženami. Možná i proto je její jméno, stejně jako jméno Ingrid, etymologicky spojováno s plodností.

Jóga a znalost těla a jeho pochodů se může změnit i v mocnou zbraň, která těla ochromuje a která může i zabít. Diana vládne touto schopností a ve specifických chvílích – v době vraždění – ji využívá. Své umění, mohli bychom říci i černou magii, aplikuje tajně a navíc lstivě, protože tak činí neodhalitelným způsobem a se záměrem nebyt dopadená. Těmito činy se rázem mění z pomáhající vědmy v čarodějnici nabourávající patriarchální řád: zaměřuje se na osoby mající z nastoleného řádu zisk, ať materiální či nemateriální (Knotková-Čapková, 2005: 146). Je nutné zkonstatovat, že čtenář či čtenářka ji jako čarodějnici neodsuzuje, vypravěč/-ka ji popíše takovým způsobem, že všichni vlastně chápou, proč tak činí, a souzní s ní, že zlo musí být potrestáno. Respektují text románu tak, jak ho vypravěčské postupy nastiňují. Spisovatelka pomocí vypravěče/-ky manipuluje se čtenářem či čtenářkou, aby přijal hodnoty tak, jak je vypravěč/-ka předestírá (Morris, 2000: 41). Podobné nekritické akceptování textu bylo často terčem kritiky především kvůli protlačování a akceptování patriarchálních hodnot do textů (Morris, 2000: 41). V románu Denemarkové se ale ukazuje, že je nutné kriticky přistupovat i k textům vytvořených tzv. ženským psaním poukazujícím na bezprávi páchané na ženách: vypravěčský styl literárního díla navádí čtenáře či čtenářku k akceptaci myšlenek preferovaných vypravěčem/-kou a ztotožnění se s nimi. Vzdorné čtení podobnou manipulaci může pomoci rozklíčovat, v tomto případě má čtenář či čtenářka tendenci chápat Dianu, přestože usmrcuje lidi. Postarší dáma tak však činí ve jménu morální spravedlnosti, proto ji čtenář či čtenářka neodsuzuje. Román tak i kritizuje patriarchální právní systém, v němž se obětem znásilnění často nedostane zastání.

### 3.1.3 Kolibří spisovatelka: Birgit

Birgit Stadtherrová je spisovatelka z Čech, která vede kurzy tvůrčího psaní a která používá fialový inkoust na psaní a komentování textů od svých studentů. Stejně jako jména Ingrid a Diany i jméno Birgit znamenající dceru ochránce (Knappová, 2010: 344) není voleno náhodně. Odkazuje k tomu, že Diana se stylizuje do pozice archetypální matky zneužívaných žen. Fakt, že Birgit nebyla znásilněná, na rozdíl od jiných žen, nehraje roli: je totiž dítětem znásilnění a, přestože to neví, je tento čin dle slov Diany nesmazatelně zapsaný do jejího těla, a z tohoto důvodu si zasluhuje zvláštní péči: „Birgit je dítě znásilnění. Ona to neví. Její tělo to ví“ (Denemarková, 2014: 278). I proto může Diana představovat archetypální Birgitinu matku: její osud ovlivňuje znásilnění. Její příjmení za svobodna, Buchová, odvozené od německého *das Buch* znamenající kniha, odkazuje k jejímu povolání spisovatelky a knihám, které píše a publikuje. Současné příjmení Stadtherrová je složeno ze dvou německých slov: město a pán, což můžeme interpretovat mnoha způsoby. Jednak příjmení může odkazovat k milencům, které měla, a vlastně odhalovat celkový kladný postoj k mužům. Sama Birgit uvádí, že sex s muži je pro ni radost: „Já mám muže moc ráda. Sex s muži mám moc ráda. Je to ta největší radost“ (Denemarková, 2014: 282). Další možnost výkladu se vztahuje k jejím kurzům tvůrčího psaní: odehrávají se ve městě a pomocí nich Birgit identifikuje muže, jež znásilňovali ženy.

Birgit jako jediná ze čtveřice dam měla děti, tři syny, jako vdaná žena tak naplnila očekávání patriarchální společnosti. Všechny děti vystudovaly vysokou školu a zastávají prestižní povolání: jeden syn je lékař, dva jsou právníci pracující ve firmách převzatých po Maxu Adlerovi, Dianině zesnulém manželovi. Birgit tedy z tohoto hlediska představuje archetyp věrné manželky a obětavé matky, neboli ženu z artušovských příběhů (Knotková-Čapková, 2010: 22, Knotková-Čapková, 2016: 10). Birgit navenek respektuje patriarchální genderový systém a podrobuje se mu. Jedná se však jen o subverzivní podobu, neboť postava Birgit je nezávislá a bojuje proti znásilňování žen.

Postava Birgit, jako i další postavy v románu, je konstruovaná fluidně a neodpovídá plně jednomu jedinému archetypu. Čtenář či čtenářka se o ní dozvídá, že měla několik milenců, kterým vadila její nezávislost: „Někteří posedlí agresivní

sexualitou, kde láska nemá místo. Ani jeden z nich nebyl schopen unést její nezávislost, Eriko. A co je horší, dovolit mi ji“ (Denemarková, 2014: 237). Svými milenci, na nichž se snažila být nezávislá, podrývala dominantní patriarchální systém. Tento detail otevírá dveře k dalšímu archetypu, jenž Birgit v tomto kontextu představuje: svůdkyni, neboli ženu, jež svou sexualitou v mužích vzbuzuje obavy ze ztráty jejich moci nad ženami a tím ohrožující jejich mužnost (Morrisová, 2000: 29-32). Mezi její tajné milence patřil i manžel Diany, Max Adler. Vezmeme-li v úvahu vztah Diany jako archetypální matky s Birgit, její dcerou, můžeme zkonstatovat, že Birgit vlastně podváděla svou matku a nezastaví se ani před vztahy s muži, které by měly být pro ni tabu.<sup>53</sup> Propletenost vztahů mezi ženami ukazuje, že rozhodně nejsou tak idylické, jak by se na první pohled mohlo zdát. Připoutala si Diana Birgit k sobě, aby ji měla pod kontrolou a mohla tak lépe zabránit mileneckému vztahu svého muže a své kamarádky? Může to být osobní motivace Diany nemající vyšší morální princip, proč Birgit patří mezi vlaštovky mstící se za znásilnění? Odpověď čtenářstvo nedostane, nicméně tento fakt opravňuje k legitimní otázce, zda úmysly Diany jsou skutečně tak čisté, jak je její postava deklaruje.

Stejně jako ostatní z trojice dam se Birgit aktivně podílí na pomstě za znásilnění žen a zastává velmi specifickou úlohu: identifikuje dívky či ženy ze svých kurzů, které byly znásilněny, či muže, kteří se násilí dopouštějí, a shromažďuje tak „důkazní materiál.“ Takto získala výpověď Milenky, jedné z dospívajících dívek znásilněné Yusufovým gangem, či získala podrobnosti ze života muže, jenž byl zavražděn v Praze. Oběti tedy neidentifikuje přímo, ale očekává, že během kurzů tvůrčího psaní se oběti otevrou, protože se potřebují vypsát ze svých šrámů na duši. Účastníci a účastnice kurzů plně důvěřují jejím znalostem ohledně psaní a svěřují jí své nejtajnější pocity. Birgit jako spisovatelka píše o osudech různých slavných mužů, ovšem jejich životy vykládá z netradičního a nekonvenčního úhlu pohledu: zdůrazňuje okamžiky, jež by mohly ohrozit jejich maskulinitu a jejich mocenské postavení.<sup>54</sup> Spřádá však i osudy ostatních postav právě díky myšlenkám, které jí ostatní svěřují a s nimiž ona nakládá tak, jak se to

---

<sup>53</sup> V této úvaze neberu v úvahu roli Maxe Adlera jako otce, protože v případě Diany se jedná o archetypální roli, nikoli skutečnou biologickou matku. Pod pojmem tabu v tomto případě nemyslím incest, ale spíše fakt, že svádí manžela své archetypální matky.

<sup>54</sup> Román je zakončen ukázkou tvorby Birgit: úryvky z její připravované knihy o Edvardu Benešovi. Graficky je odlišen od jiných částí románu *Příspěvek k dějinám radosti*: je vytištěn fialovou barvou, tedy barvou inkoustu, jenž Birgit používala.

hodí jejím záměrům: buď je využije pro svůj projekt pomsty, čímž může způsobit zhoubu, nebo jen poradí v rámci kurzu těm, kteří jsou pro její projekt nezajímaví.

S Birgit se neodlučitelně pojí barva jejího inkoustu – fialová – v symbolické rovině znamenající inteligenci a vědění (Cooperová, 1999: 15), tedy vlastnosti, pro niž si ji ostatní cení. Jak jsem již ukázala, přestože Birgit navenek působí jako žena podporující patriarchální systém, vědomě ho zevnitř ničí a bojuje proti mužům, kteří uplatňují svou moc a nadvládu nad ženami. Jedná tedy v rámci patriarchálního systému subverzivně a vědění v podobě spisovatelského umění, s nímž se pojí i její moc, protože díky němu nepřímou ovládá osudy druhých, kteří vyhledávají rady v jejích kurzech, je atributem archetypu čarodějnice: fialová barva ho jen podtrhuje tím, že právě odkazuje na vědomosti, jež Birgit má. Stejně jako postava Diany má i Birgit dvě tváře a záleží jen na interpretaci jejího chování, jestli ji ostatní postavy budou chápat jako vědmu směřující své vědění k pomoci ostatním či jako čarodějnici, jež využívá své vědění k pomstě mířící proti patriarchálnímu systému. Oběti znásilnění také budou chápat její činnost jiným úhlem pohledu než ti, kdo se zaměří na smrt, kterou trio dam způsobuje. Policista, který postupně rozkrývá jednotlivé detaily celého případu, si v domě pod Petřínem patřícímu Dianě všimne v archívu obsahujícímu podrobnosti k různým znásilněním podivných fialových křížků nakreslených Birgitiným inkoustem nad hlavami různých pachatelů a dojde mu, že pro dotyčného znamenají smrt. Velmi dobře pochopí dvě tváře, jež dámy mají, vědmy konající ve jménu dobra či čarodějnice způsobující zkázu. Dobro a zlo jsou však genderované a zcela závisí na optice vnímání čtenáře či čtenářky:

Fialový křížek. Nad něčí hlavou. Policista pomalu přestává dýchat. Houstne vzduch, je to magma. Lidé středověkého domu pod Petřínem, kteří provozují tuto *černou magii*, kteří se rozhodli svůj život věnovat něčemu, co je *nezákonné a zvrácené*, a přitom tak činí ve jménu *spravedlnosti* (Denemarková: 2014: 146-147; zvýraznění autorka).

Fialová barva tak v *Příspěvku k dějinám radosti* znamená i smrt. Nemusí být nutně v podobě křížku nad něčí hlavou, ale v okamžicích, kdy Diana vraždí, se nebe vždy zabarví do fialova: „Vždycky se chodí do kina, když nebesa fialoví“ (Denemarková, 2014: 267). Erika s Birgit vždy chodí do kina, když se Diana vraždí, aby měly alibi. Slovní spojení „nebesa fialoví“ odkazuje k tomu, že Diana většinou

vraždí v noci či za soumraku, tedy v okamžiku, kdy se mění barva oblohy z modré na temnější, ale také k tomu, že Diana právě vykonává svůj poslední soud nad pachatelem násilí.

Birgit pod zástěrkou, že shromažďuje informace pro své nové knihy, tedy dohledává podrobnosti k jednotlivým případům znásilnění a pečlivě je eviduje, aniž by se obávala prozrazení. Plně věří svému úhlu pohledu a věří ve svou pravdu, kterou si společně s ostatními ospravedlňuje. Pero, které jako spisovatelka používá, odkazuje na tvůrčí činnost, ale především se jedná o falický symbol (Cooperová, 1999: 140). Birgit jako spisovatelka tedy překračuje hranice své femininity a proniká symbolicky do světa maskulinity. Přestože má muže ráda a sex s nimi jí přináší radost, dokonce flirtuje i s Policisou vyšetřujícím případ zavražděného muže v Praze, čímž jen ukazuje svou femininitu,<sup>55</sup> její postava má i vlastnosti většinově chápané jako pojící se s maskulinitou: je tvrdá, nekompromisní, pevně si jde za svým cílem a ví, čeho chce dosáhnout (Zábrodská, 2009: 98). V její postavě se tedy kombinují jak femininní, tak maskulinní vlastnosti, což vysvětluje i její fluidní archetypální konstruovanost: ukázala jsem, že z archetypálního hlediska se přelívá mezi archetypy plně respektující patriarchální systém po archetypy, jež ho podrývají.

### 3.1.4 Nenápadná Erika

Poslední z tria či kvarteta dam je Erika Eisová, filmová dokumentaristka a režisérka pocházející z Německa. Její filmová tvorba se pojí se společností QUAIL<sup>56</sup> mající sídlo v domě pod Petřínem patřícímu Dianě Adlerové, která také financuje její filmy. Poprvé se spolu setkaly v táboře po válce, kam Diana jela fotografovat. Dvanáctiletá Erika si už prožila nepříjemný zážitek znásilnění od Rusů během konce války. Možná proto působí chladně, jak ostatně napovídá i její jméno: Eis znamená v němčině led. Chladně však působí i v pozdějším věku, nebo ji tak alespoň ostatní postavy vidí. Erika, stejně jako Ingrid, je obětí válečného zločinu.

Její život je ovlivněn houslistou Yehudi Menuhinem, s nímž se poprvé setkala v táboře a jímž je naprosto fascinovaná:

---

<sup>55</sup> Birgit se však může i snažit od odvrácení Policistovi pozornosti od vyšetřování.

<sup>56</sup> Quail v angličtině znamená křepelka. Setkáváme se tak s další hrou se slovy, kterou Denemarková využívá: do různých názvů a jmen ukrývá různé druhy ptáků. Křepelka se pojí s různými symbolickými významy: pojí se s nocí, ale také se štěstím a má falické konotace (Cooperová, 1999: 89).

Do tábora zamíří americký houslista Yehudi Menuhin. Erika zažije krátký koncert v lazaretu. Zachvátí ji horečka. Diana horečku zvěční. Erika zírá na štíhlého houslistu. Erice je dvanáct. Prsty stepující na strunách vidí poprvé (Denemarková, 2014: 213).

Přivede ji ke světu hudby, v němž se dokonale vyzná. Dokonce jí i daruje strunu, která se mu přetrhla a kterou Diana nosí ve své tašce, s níž chodí vraždit. Díky ženskému stylu psaní Radky Denemarkové si čtenář či čtenářka může jen domýšlet, zda Erika s houslistou měla partnerský vztah či ne a může si klást otázku, zda Menuhin byl ve fikčním světě románu triem dam zavražděn, jistotu však nemáme. V jednu chvíli Erika vyčítá Dianě, že jim zpřetrhala všechny vztahy, které měly. Na to jí Diana odpovídá: „Chtěly jste být nezávislé, svobodné. Ne šťastné. Což neznamená, že jste nešťastné“ (Denemarková, 2014: 123). Znamená to, že Diana je zbavila všech vztahů tím, že zavraždila ty muže, kteří je ve vztazích drželi? Odpověď samozřejmě vypravěč/-ka nenabízí, ale extáze houslisty či jeho násilná smrt, o níž jsem hovořila v kapitole o jazyku, kdy vlastně čtenář či čtenářka nemá jistotu, zda jeden blíže nespecifikovaný houslista byl zavražděn, či jen prožívá vlastní hraní hudby, následuje hned po této pasáži. Oním houslistou samozřejmě mohl být Menuhin. V této pasáži také houslista může symbolizovat muže, kteří se dopustili znásilnění. Housle by pak byly metaforou znásilněné ženy – tvarem odpovídají ženskému tělu –, která je znásilňovaná houslistou tím, že na její tělo, tedy samotný hudební nástroj, hraje a nutí ho vydávat takovou hudbu, jakou si on sám přeje a tím jí vnucuje svou vůli? Čtenáři či čtenářce jen zůstane další nezodpovězená otázka.

O Erice se neví, jestli byla vdaná či ne, v jednu chvíli se o ní však čtenářstvo dozvídá, že si zvolila život bez muže a bez sexu: „Ani Erika už není vlaštovka, je to pěnkava, pták solitér, žije o samotě, *fringilla coelebs*, Erika si zvolila celibát“ (Denemarková, 2014: 123; zvýraznění v originále). Z hlediska patriarchální společnosti se jedná o přístup, který ho může nabourávat: Erika se dobrovolně vzdala sexuálního života a svých reprodukčních práv a tím i role, jež se od ní očekává – role matky a sexualizovaného objektu. Nepodílí se tedy na pokračování rodu, což pro patriarchální systém znamená nebezpečí, protože se tak rozhoduje sama bez vnějších okolností jako je např. vstup do kláštera. Erika tedy systém nenabourává pomocí svých znalostí jako Diana a Birgit, ale podrývá ho svým postojem. Právě svou revoltou tak odpovídá



archetypu čarodějnice. Rozdíl mezi ní a Dianou a Birgit je, že druhé dvě dámy jsou díky svým schopnostem vědmy-čarodějnice dekonstruuji patriarchální systém díky těmto vědomostem, Erika pak představuje čarodějnici v sociální rovině právě díky svému opozičnímu postoji k reprodukci a sexualitě (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 22). Musím však podotknout, že Eričin postoj nebyl takový odjakživa, ale je produktem zkušenosti.

Eričina role v rámci celého tria není tak jednoznačně definovaná jako role postavy Diany, hnacímu motoru celé pomsty za znásilnění a vykonavatelky vraždy, a Birgit, vyhledávající znásilněné ženy a dívky a pachatele znásilnění a také je symbolicky popravující v podobě napsaného fialového křížku nad jejich hlavami. Erika oproti těmto dvěma ženám působí pasivně a zdá se, že její úloha je být do počtu a dovršovat jen číselnou kombinaci čísel tři a čtyři. I přes toto zdání však má také svou úlohu: pozoruje oběti a v terénu sbírá podrobnosti o jejich životě a životě a zvycích pachatelů. Díky svému zranění z války – při útěku z domova během války si poranila nohu a kulhá – je nenápadná a může vysvětlit, proč se třeba jen musí posadit na lavičku, krmit ptáky a nejit dál. Její handicap a válečné dědictví jí poskytuje dokonalou zástěrku pro nerušené stopování a odůvodnění k beztrestnému pozorování okolí. Podílí se také na společném rozhodování o tom, jak se má naložit s pachateli a poskytuje alibi Dianě na dobu vraždy, tedy na dobu, kdy „nebesa fialoví“ (Denemarková, 2014: 267): společně s Birgit chodí do kina, kde na sebe záměrně upozorňují: „Birgit a Erika se zvednou, obejmou Dianu a jdou do kina. Pohádají se mocně, když si kupují vstupenky; mladý prodavač si jich nemůže nevšimnout“ (Denemarková, 2014: 267).

Eričino příjmení vnáší do tria dam z archetypálního hlediska explicitní ženský element v podobě vody: led je ve své podstatě zmrzlá voda. Z archetypálního hlediska se musíme však podívat na významy, které má jak voda, tak led. Voda je symbolem Velké Matky a pojí se se zrozením a plodností. Odkazuje k univerzálnímu lůnu (Cooperová, 1999: 210) a symbolizuje koloběh života a smrti (Kalnická, 2007: 54). Paradoxem je, že Erika děti nemá a svou volbou celibátu je vlastně i odmítá. Je to jen její příjmení, co odkazuje k ženským prvkům, nikoli její životní postoj. Opět tím ukazuje, jak subverzivně se staví k patriarchátu. Led zase symbolizuje chlad a nedostatek lásky (Cooperová, 1999: 101). V případě Eriky se plní zejména nedostatek lásky a to v celém jejím životním příběhu: od jejího znásilnění až po její dobrovolnou volbu celibátu.

Již bylo zmíněno, že Erika kulhala: „Medová je ostražitá, od Yusufa věděla, že se ulicí poflakuje paní, která *kulhá* a která údajně hledá svoji vnučku“ (Denemarková, 2014: 251; zvýraznění autorka). Její tělesná nedokonalost a věk ji mohou řadit ve spojení s jejím rozhodnutím o celibátu k dalšímu archetypu, který se do určité míry prolíná i s archetypem čarodějnice. Je jím archetyp dračice, jenž se vztahuje k ženám ošklivým, odmítajícím svou podřízenou roli. V mužích tyto ženy vzbuzují strach kvůli své nezávislosti a předpokládají o nich, že mají nedostatek sexu a svou nezávislostí ho jen maskují (Morrisová, 2000: 34). Erika rozhodnutím o své sexualitě tedy splňuje atribut absence sexu, její kulhavost zase naplňuje atribut ošklivosti. Dračice byly často připodobňovány k čarodějnicím a mučeny či upalovány (Morrisová, 2000: 35).

Další znak, jímž se Erika odlišuje od ostatních dam, je její soucit s Medovou – během hlasování o její smrti a smrti Yusufa se jí Erika snažila bránit: „Eričiny prsty jsou soví houkání, opakovaně chrání tvář Medové. Birgit nad vítěznými hlavami zavěsí fialové kříže. Erika je roztrpčená“ (Denemarková, 2014: 262). Není jasné, proč se jí snaží chránit, důvodů může být několik. Jednak její pochopení znásilněné ženy pro další znásilněnou ženu: dokáže se vžít do pocitů, co Medová musela zažívat. Diana nejspíše znásilněná nebyla, o Birgit se ví určitě, že znásilněná nebyla. U počátku cesty Medové, než se proměnila v monstrum vodící k Yusufovi a jeho kumpánům další dívky, bylo také znásilnění. Erika jako jediná z tria dam dlouhou dobu nevěděla, že Ingrid v ghettu také vodila jiné dívky mužům, kteří je znásilňovali, aby ochránila samu sebe, právě pro podobnost s Ingridiným případem Diana dlouho odmítala jakoukoli akci. Birgit o Ingridině minulosti také věděla a rozhodnutím pomstít se i za tento rozsáhlý případ znásilnění, symbolicky očišťují Ingrid, a proto hlasují pro smrt Medové. Eričin smysl pro spravedlnost zahrnující i polehčující okolnosti pro pachatele se odráží i v jejím křestním jménu. Erika je ženská podoba ke jménu Erik znamenajícímu ctihodný či čestný spravedlivý vládce (Knappová, 2010: 372).

### 3.1.5 Odlet vlaštovek

Zdá se, že poslední případ pomsty za znásilnění učinil tečku za jejich projektem a trio dam začíná uvažovat, že by s dalšími případy už nepokračovaly:

Diana i Birgit v klidu snídají. Eričina kdákání si nevšímají.

„Takže.“

Diana usrkne ze sklínky čerstvou šťávu z mrkve a ananasu.

„Uděláme už konečně za tím vším tlustou čáru“ (Denemarková, 2014: 290).

Tlustá čára v jejich podání však neznamená, že by si dál žily své životy a jen z nich vynechaly pomstu. V jejich případě znamená, že úplně zmizí, jako by se rozplynuly. Toto rozhodnutí padne v jednom hotelu, kde po válce pobývaly i s Ingrid: jednoho dne si pokojská všimne, že dámy se do uklizeného pokoje nevrátily. Během vyšetřování jejich zmizení se najde svědectví muže, který viděl čtyři dámy a měl pocit, jakoby kráčeli po mořské hladině. Z archetypálního hlediska tento obraz můžeme interpretovat, že se blížily k smrti.

Voda, jak bylo zmíněno, je výsostně ženský prvek. V popsané scéně se objevuje archetypální význam vody jako takové s významem ponoření se do vody. Voda symbolizuje prvotní lůno, pramen života a pojí se se zrozením (Cooperová, 1999: 210). Voda tak symbolizuje počátek, ale také se vždy vrací na konci každého kosmického či historického cyklu, proto se také do ní veškeré formy vracejí (Eliade, 2004c:195). Už jsem zmínila, že v číselné symbolice číslo čtyři značí tělo (Cooperová, 1999: 27) a v kontextu celého románu znásilnění. Spatří-li poslední člověk, který dámy nejspíše viděl, čtyři starší ženy, znamená to, že projekt pomsty za znásilnění se ukončil, a proto se dámy s Ingrid setkávají ve vodě: forma se rozplynula a vrací se zpět k počátku. Ponoření se do vody znamená rozpad všech forem, a tím symbolizuje obnovu a znovuzrození, protože žádná forma nepřečká ponoření se (Eliade, 2004c:195, 199). Břímě znásilnění se tedy rozplývá ve vodě. Čtyři dámy, čtenářstvo se může domnívat, že se opět objevila Ingrid, se tedy ocitají na konci jednoho určitého cyklu, v tomto případě se jejich projekt pomsty za znásilnění chýlí ke konci, jak je symbolizováno touto scénou. V rovině lidského života ponoření se do vody symbolizuje smrt (tamtéž: 199). Přestože se dámy do vody neponořily úplně, ale jen kráčely vodou a hleděly dopředu, i tak scéna symbolizuje jejich smrt: kráčí jí vstříc a každým dalším krokem se jí přibližují. [Tato scéna odkazuje i k dalšímu významu, odkazuje k Ježíši Kristovi, jenž také krácel po hladině a jenž se snažil o vykoupení všech hříchů, tedy i těch, kdo znásilňovali, či těch, kdo se za případné znásilnění pomstili. Můžeme ji tedy číst tak, že dámy hledají odpuštění své vraždy neospravedlnitelné z hlediska právního zákona, nicméně pochopitelné z hlediska zákona morálního.]

Při četbě románu si čtenářstvo nutně musí položit otázku, do jaké míry je legitimní a morální brát právo do vlastních rukou a oplácet násilí násilím. Je to z feministického hlediska ospravedlnitelné? Jedná se o vraždy či jen o hledání a vykonávání spravedlnosti? Názory postav se liší, jak je ukázáno v rozhovoru, který vede Diana s Policistou:

„Říkejte tomu boj proti globálnímu terorismu. Říkejte tomu humanitární pomoc. Říkejte tomu akce na přivolání slova humanismus. Říkejte tomu groteska. Říkejte tomu, jak chcete. Cítím s těmi, kterým bylo ublíženo nejvíc. To jsou obvykle děti.“

„Jsou to *vraždy*.“

„Je to spravedlnost.“

„Ne.“

„Odplata.“

„Ne. Je to zločin“ (Denemarková, 2014: 276; zvýraznění v originále).

Postavy na tuto otázku nepřímou odpovídají, ač Diana tvrdí, že se jedná o spravedlnost, pak se čtenářstvo musí ptát, proč je spravedlnost opět skrytá, tedy proč se okolí nedozví skutečné pozadí zavražděných obětí a proč se nezveřejní, že zavraždění páchali násilí. Trio dam si uvědomuje, že se dopouští zločinu, proto vraždy důmyslně skrývají a snaží se je kamuflovat za sebevraždy. Svou pomstu tak uskutečňují pomocí symbolické strategie, pomocí níž bojují proti androcentrickému vidění světa. Brání se tak násilí, které je neviditelné a jako archetypální čarodějnice používají metody, jež mohou hraničit s černou magií (Bourdieu, 2000: 32). Ví, že v dnešní společnosti je takovéto násilí, byť jako odplata za jiné násilí, neakceptovatelné. Vlastně tak skrývají skutečnou příčinu svého násilí a tím i přispívají k tomu, že znásilnění stále zůstává ukryté a společensky opředené mýty (Ciprová, 2010a: 2). Vzdorné čtení tak nabízí otázku, jestli svým konáním a řádným nepojmenováním věcí nepřispívají k udržení patriarchálního řádu, ač se zdá, že proti němu bojují. Jejich konání nevede ke změně a dialogu ve společnosti, ale naopak pomáhá zachovávat status quo.

### 3.2 Yusufův gang a znásilněné vlaštoky

Hromadné znásilňování v moderní době je v románu *Příspěvek k dějinám radosti* ukázáno na příkladu Yusufova gangu, který se skládá z mnoha postav, specificky do něj patří Yusuf jako organizátor, Medová přivádějící stále nové a nové dívky, Štika, státní zástupkyně mající na starost tento případ v době, kdy byl nahlášen a která ho svým laxním přístupem smetla pod stůl, a množství bezejmenných kumpánů účastnících se večírků. Večírky by se však nemohly konat bez znásilněných dívek, proto se jim také budu věnovat v této kapitole na příkladu mladé Julie.

V teoretické části jsem se v kapitole Feministické pojetí archetypů věnovala popisu ženských postav a archetypům žen a záměrně jsem opominula archetypy mužství. Učinila jsem tak z několika důvodů. Prvním je fakt, že při porovnání prokreslenosti ženských postav románu s vykreslením postav mužských, se ukáže, že mužské postavy nejsou tak dynamické jako postavy ženské a vlastně jejich popis ani nejde do takové hloubky jako u postav žen. Často reprezentují jednu charakteristiku, kterou jim chce vypravěč/-ka vštěpit, a hlubší nuance jejich charakteristik či motivace jejich chování nejsou přítomné v takové míře jako u postav ženských. Jako příklad mohu uvést postavu Yusufa: představujícího muže násilně uplatňující svou moc nad ženami. Dále se postavy mužů vyskytují ve velmi malém množství a nejsou hybateli děje v takové míře jako postavy žen, čímž se nabourávají panující stereotypy, že ženy jsou spíše pasivní a muži zase aktivní (Zábrodská, 2009:98).

Domnívám se však, že je důležité pojednat i o postavách mužů a ukázat, k jakým archetypům mohou odkazovat. Při popisování archetypů mužství budu vycházet z díla Roberta Moore a Douglase Gilletta *Král, Válečník, Kouzelník, Milovník*.<sup>57</sup> Tito autoři hovoří o čtyřech typech zralých forem archetypu, které mají vždy dvě nezralé podoby. Název knihy odpovídá jednotlivým archetypům v jejich zralé podobě. Podrobněji budou jednotlivé archetypy představeny u postav, se kterými se váží. Jak jsem již zmínila, postavy mužů nejsou v románu *Příspěvek k dějinám radosti* tak prokresleny jako

---

<sup>57</sup> S textem je nutné z feministického hlediska pracovat kriticky. Cílem autorů publikace je pomoci mužům najít zralou maskulinitu či mužnost – rovnající se hegemonnímu mužství – pojící se s potlačením femininity. Dle autorů jsou jí muži přehlčeni od útlého dětství a výsledkem je, že mužům chybí vztah k mužským energiím. Femininita je tedy chápána jako negativní prvek beroucí mužům jejich zralou mužnost a je stavěna do podřadné pozice. Popsaná typologie archetypů není vyvážená typologie, což budu brát v úvahu i ve své analýze. Kniha vychází z esencialistického paradigmatu a gender chápe dichotomně (Vokounová, 2015: 27).

postavy žen a v analytické části jsou zastoupeny v menší míře, proto jednotlivé archetypy nebyly teoreticky pojednány v předchozí části práce.

### 3.2.1 Organizátor hromadného znásilňování: Yusuf

Jméno Yusufa v této diplomové práci již mnohokrát zaznělo. V románu reprezentuje muže, kteří se dopouští násilí na ženách a vědomě ho organizují. Jeho příběh, či spíše příběh žen, jichž se jeho chování dotýká, je dopodrobna popsán.<sup>58</sup> Yusuf, vlastník uxursko-hiomské restaurace, je muž pocházející ze země mimo euroamerický kulturní okruh, čtenářstvo se může jen domnívat, kde je jeho rodná zem, nikde není specificky zmíněna. Vypravěčem/-čkou je však čtenář či čtenářka díky použitým stereotypům vmanipulován do pozice, aby si myslel, že se jedná o stát, kde převládá islám jako náboženství.

První použitý stereotyp tkví už v názvu restaurace a popisu její atmosféry: uxursko-hiomská je natolik netradiční název, že vyvolává představu, že se nejedná o restauraci zabývající se evropskou či americkou kuchyní. Stejně tak popsaná atmosféra restaurace vyvolává představu Orientu tak, jak ji Evropané zobrazovali v reprezentacích zemí na blízkém východě (Said, 2008:16): oranžovočervený korálkový závěs u dveří, „uxorsko-hiomská hudba, skvostná a táhlá vůně, starší muži při ní pokuřují“ (Denemarková, 2014: 25). Další použitý stereotyp se týká Yusufových požadavků na jeho budoucí ženu: jeho manželka musí být panna, což si čtenářstvo spojí spíše se zemí, kde vládne silný patriarchální řád spíše než se státem ze střední a východní Evropy. Také o něm víme, že není běloch: během soudního procesu s ním a jeho gangem se konají protesty, při nichž zaznívá, že představují nebezpečí pro jejich děti a také odkaz, že: „používali bílé holky, aby se pomstili, že jsou v této zemi druhořadými občany“ (Denemarková, 2014: 250). V kontextu přílivu migrantů do Evropy a neinformovanými názory, které zaznívají, tyto nářky jen podporují stereotypní představu o Yusufově původu: pokud by Yusuf byl etnicky bílý muž, demonstrující by neměli důvod mluvit o tom, že zneužívají „bílé“ holky, také nářky na druhořadé občany nutí čtenářstvo přemýšlet ve směru, že Yusuf není Evropan. Implicitně tak poukazuje na představy, že znásilnění se dopouštějí jen „jiní“ muži, nikoli muži, kteří jsou „naši“. Ve své podstatě to zneviditelňuje násilí, jehož se „naši“, tedy „bílí“, muži dopouštějí. Jistotu Yusufova

---

<sup>58</sup> Jeho příběh je pospán specifickým vypravěčským stylem Radky Denemarkové. Ani v tomto případě se její styl ženského psaní neodchyluje od stylu v ostatních částech románu.

původu v podobě konkrétního státu však nemáme. Co však máme, je jistota, jaké náboženství vyznává, je explicitně zmíněno, že je muslim: „Yusuf (...) nechápe, proč ho ženou a štvou před sebou jako zvíře, je dobrým mužem a dobrým *muslimem*“ (Denemarková, 2014: 264; zvýraznění autorka).

Otázka, kterou si musím položit v souvislosti s vypravěčovými narážkami na Yusufův původ, zní, proč byl zvolen tak, aby vytvářel iluzi o jeho arabském původu, a proč je muslim. Vzhledem k tomu, že se jedná o zásadní případ hromadného znásilňování popisovaný v románu, domnívám se, že může vést k xenofobním představám vůči jinému etniku žijícímu v Evropě a jen podpořit názory, že jinakost je nebezpečná. Proč organizátor hromadného znásilňování není popsán jako bílý heterosexuální muž křesťanského vyznání? Vyzněl by román jinak? Bezpochyby ano. Takto napsaný dává iluzi, že organizátoři hromadného znásilnění nejsou z „našich“ řad, že tato problematika není vlastní evropské kultuře, ale je importovaná. Zamyslím-li se, v jakých kontextech se hromadné znásilnění v románu objevuje, jedná se vždy buď o mezní situaci, jako znásilňování za války v příběhu Ingrid, nebo znásilňování mimo Evropu – případ z Indie, jenž uvádí celý román – a v neposlední řadě znásilňování evropských dívek muži nepocházejícími z Evropy. Nikde nenajdeme zmínku o hromadném znásilňování evropských žen evropskými muži, jako by se evropští muži tohoto zločinu v mírové situaci nedopouštěli, ač realita je jiná.<sup>59</sup> Zvoleným popisem tak Denemarková jen upevňuje stereotypní představy, které panují o migrantech z jiných zemí.<sup>60</sup> Odvádí tak i pozornost od znásilnění, jichž se dopouštějí bílí muži. Nacisté, o nichž se jako o pachatelích znásilnění v románu hovoří, byť také byli bílí, nejsou považováni za normální. I z tohoto úhlu pohledu podporuje zneviditelnování násilí, o němž jsem se již zmiňovala v předchozím odstavci.

Musím se i krátce pozastavit i významu jména Yusuf a konotací, které s sebou přináší. Yusuf je arabská varianta jména Josef, jež se vykládá jako „on (bůh) přidá, rozhojní; přidávající“ (Knappová, 2009: 202). V této souvislosti má tragickou konotaci: Yusuf rozhojňuje počet znásilněných žen a díky své neustávající činnosti přidává nové a

---

<sup>59</sup> V průběhu dubna 2018 probíhaly ve Španělsku protesty proti nízkým trestům, které dostali muži, jež hromadně roku 2016 znásilnili dívku v Pamploně (iDNES, 2018).

<sup>60</sup> Román *Příspěvek k dějinám radosti* vyšel roku 2014, tedy ještě v době před vlnou migrantů, kteří přišli do Evropy roku 2015. Po tomto roce se problematika migrantů stala politickým tématem a dominantní diskurs v České republice o ní jen upevňoval představy, že migranti představují nebezpečí pro Evropu. V době, kdy Denemarková román psala, tyto představy o migrantech nebyly tak vyhocené, to však nic nemění na faktu, že využívá stereotypy panující o migrantech ve svém románu a vlastně jen přispívá k jejich upevňování.

nové dívky do skupiny znásilněných. Josef byl manželem Panny Marie, matky Ježíše Krista. Nevíme však, kdo byl skutečným otce Ježíše: byl jím Josef či Duch Svatý? Jakou roli hrál Josef při početí Ježíše? Vztáhneme-li tuto konotaci na postavu Yusufa, vidíme, že Yusuf mohl být biologickým otcem mnoha dětí znásilněných žen, které však mohly prohlásit za otce někoho jiného, protože se styděly, či se počatého dítěte zbavit pomocí interrupce tak, jak to učinila Julie. Stejně jako v případě ženským jmen, ani jméno Yusuf není zvoleno náhodně a odkazuje čtenáře či čtenářku k dalšímu přemýšlení.

Yusuf v rámci svého společenství či gangu představuje hegemonní maskulinitu a v rámci pomyslné pyramidy moci stojí na jejím vrcholu: to on organizuje večírky ve svém bytě a díky jeho milence Medové na ně dodává dívky. Zajišťuje přísun drog a alkoholu, je ekonomicky zajištěný. Vůči ostatním mužům se nachází v nadřazeném postavení, někteří muži během večírků dokonce mají jen úlohy hlídačů, tedy jakýchsi „pomáhajících“ pozic, a nejsou plně zapojeni do znásilňování, čímž nemohou projevit svou maskulinitu: odsuzuje je do podřazeného postavení. Z archetypálního hlediska představuje tyrana, což je nezralá forma archetypu krále<sup>61</sup> (Moore a Guillette, 2015: 83). Archetyp tyrana vykazuje některé znaky archetypu krále, avšak tyto charakteristiky se přelévají do negativní roviny. Yusufovi večírky se pojí se sexualitou a tím i s plodivou silou (což je jedna z charakteristik archetypu krále), jenže ta je představena v podobě znásilňování a zneužívání dívek. Muži účastníci se večírků gangu za svou participaci platí, ale dívky, krom drobných dárek od Medové, nemají žádný hmotný zisk z účasti na večírcích. Sex, ke kterému jsou dívky nuceny na večírcích, má tak ještě horší formu než prostituce:

„Pak tedy dovedli prostituci k podivné dokonalosti. Ty dívky od mužů nikdy neviděly žádné peníze. Pokud někdo platil, pak naopak jiní muži panu Yusufovi a jeho kumpánům, kteří celý gang organizovali a vedli“ (Denemarková, 2014: 248).

Jeho plodivá síla je proto zhoubná. Yusuf jako tyran je krutý k dívkám, plně nad nimi uplatňuje svou moc, je vůči nim bezohledný a ponižuje je. Vlastně jen prosazuje své zájmy: jeho cílem je mít sexuální požitek a získat finanční prostředky, kterými by

---

<sup>61</sup> O archetypu krále pojednám blíže v kapitole věnující se Policistovi.



mohl podporovat svou rodinu. Těmito všemi vlastnostmi naplňuje charakteristiky pojící se s archetypem tyrana (Moore a Guillette, 2015: 86).

Yusufovy večírky je možné nahlížet jako iniciační (byť silně negativní) rituál pro znásilněné dívky, jak ukážu podrobněji v kapitole věnované Medové: svět pro ně po večírku už není stejný jako dříve a vidí ho jiným prizmatem, prizmatem znásilněné ženy. Zasvěcuje je tedy do temného světa násilí a drog a ukazuje jim, jak snadno mohou muži manipulovat s ženami a jak nad nimi mohou získat moc. Yusuf tak uvádí dívky do zvrácených pravidel patriarchální společnosti, kde platí jiná pravidla než v tradiční patriarchální společnosti: kde dívky nemohou vědomě kontrolovat své tělo a rozhodovat o něm či o svých krocích. Tato iniciace má dosah i mimo Yusufův byt: Medová pořizuje digitální záznamy z večírků, pomocí kterých dívky vydírá a nutí je vracet se do společnosti, do níž byly zasvěceny.

Yusuf však sám není svobodným člověkem, stejně jako dívky, které nemají od určité chvíle možnost volby. Je jistým druhem institucionálního vězně v zemi, kde žije a podniká. Jelikož je cizinec, cestovní pas pro něj znamená svobodnou cestu zpět domů a také jeho pobytu dodává legitimitu. Bez něj je jako ve vězení: nemůže vycestovat ze země, nemůže prokázat svou identitu, bez něj se stává vězněm v zemi, kde není doma. První krok pomsty za znásilnění spočívá v odcizení jeho pasu, což učiní Erika při první návštěvě jeho restaurace. Dámy si tak zajistí, že Yusuf před nimi neuteče. Fakt, že nemá pas, Yusuf zjistí až během procesu, kdy z nařízení institucí nesmí vycestovat a stává se tak dvojnásobným vězněm: jednak nemá pas, jednak je mu to zakázáno: „Yusuf je tak zblblý, že si k ní přisedne a souhlasí. Má nervy nadranc, nerozčiluje se, vůbec nechápe, co komu vadí, proč nemůže odjet, navíc nemůže najít svůj pas“ (Denemarková, 2014: 264).

Když trio dam rozhodne, že Yusuf společně s Medovou si kvůli svému chování zaslouží zemřít, úkolu se jako obvykle ujme Diana a smrt Yusufa a Medové zařídí tak, aby vypadala jako sebevražda. Již jsem zmínila společnost QUAIL, kterou vlastní Diana a která financuje Eričiny filmy. Je propojena s koncernem SWALLOW, tedy s tou společností, jež založila Ingrid. Skutečným úkolem obou společností však není točit filmy, ale utvářet mediální obraz o znásilnění tak, jak si to přeje Diana, Birgit a Erika, což nemusí znamenat, že budou vždy sdílet pravdu. I proto je po vraždě Yusufa a Medové jejich smrt médií klasifikovaná jako romantická sebevražda. Firmy mají

pobočky rozeseté po celém světě a jejich mocná síť slouží jejich cíli. Opět zde můžeme vidět další skrytý význam, který Denemarková vkládá do textu. Vlaštovky mohou cestovat a létat po celém světě, stejně tak se ve všech částech světa objevují pobočky agentury. Vezmeme-li v úvahu, že vlaštovky zde symbolizují i ženy, které si vzájemně pomáhají, pak tedy koncern SWALLOW také napomáhá ženám, které byly znásilněné. Udržování všech poboček jistě vyžaduje nemalé finanční prostředky, v románu se však nikde nezmiňuje, že dámám by se financí nedostávalo. Pomsty se tak dopouští ženy mající právě díky svému zabezpečení privilegované postavení a díky svému vlivu na média mohou ovlivňovat dominantní diskurs. Média tedy hrají velkou roli ve všech případech vražd spáchaných Dianou: dokážou manipulovat veřejným míněním do takové míry, že nikdo nepochybuje, že se případ mohl odehrát jinak. Stejně tomu bylo tak i v případě smrti Medové a Yusufa:

Spáchal sebevraždu společně s Medovou, byla to platonická a vášnivá a osudová láska (...). Takto nadšeně se rozepíše novináři a celý svět vydlabaná slova papouškuje, vesmírná tupost; **křepelky** odvádějí pozornost profesionálně (Denemarková, 2014: 268; zvýraznění autorka).

Veřejnost je tak podpořena v názoru, že Yusuf a Medová zemřeli dobrovolně. Křepelky v ukázce jsou zaměstnanci a zaměstnankyně firmy QUAIL, což se do češtiny přeloží jako křepelka. Pro účely odplaty za znásilnění je tedy někdy účelnější záměrně informovat nepravdivě, protože pravda je (možná) příliš krutá. Jedná se o další zastírací manévr pro pravdu o znásilňování a poskytující alibi jednání Diany. Nabízí se tak otázka, proč si Diana společně s ostatními dámami nepřeje ukázat pravdu a proč vraždu úmyslně zahaluje rouškou sebevraždy, jako by tak sdělovala, že znásilnění se vůbec nestala, a proto není nutné hovořit o skutečné příčině smrti, tedy vraždě, a pátrat, co bylo motivem vraždy.

### 3.2.2 Medové vábení

Medová, klíčová postava románu *Příspěvek k dějinám radosti*, je krásná mladá sebevědomá dospívající dívka, jež zabředla do chapadel Yusufova gangu, jehož nedílnou součástí se vědomě stala.

Ta dívka je krásná. Jako socha, jako panenka, jako dítě, nádherné dítě, které předčasně dospělo, rozhlíží se na pomezí, kdy s nadcházejícím polednem zmizí jitřní svěžest, už se kupí pavučinky ženskosti, je za minutu dvanáct.

Medová kůže.

Ale krásu shazuje jakási nevyslovená hrubost. Ona ví, příliš to ví, jak je krásná. Kdyby o tom nevěděla, stala by se nepolapitelnou a nezkrotnou zbraní, neřízenou střelou, nezničitelnou, protože naivní (Denemarková, 2014: 29-30).

Vystupuje jako Yusufova milenka a přítelkyně a chce si jeho náklonnost udržet tím, že vyhledává nic netušící mladé dívky, které by se za úplatek v podobě daru od Medové či pouhé vidiny jejího přátelství účastnily večírků plných drog a alkoholu v Yusufově bytě, o kterých mladé dívky vůbec netuší, zvrhávajících se v jejich hromadné znásilňování. Zcela vědomě se podílí na udržování patriarchálního pořádku, z něhož získává mnoho výhod v podobě hmotného zabezpečení a přístupu k luxusnímu zboží, jež by si jinak z finančního hlediska nemohla dovolit. Cenu za její život v nadbytku však platí důvěřivé dívky vlákané do Yusufova bytu, které se s ní chtějí kamarádit a být od ní obdarovávány. Je tedy typickou představitelkou kolaborantky patriarchátu (Knotková-Čapková, 2005: 145). Její chování je však nepochopitelné, protože sama si prošla okamžiky, kdy byla vlákaná do Yusufova bytu a sama byla znásilněná mnoha muži. Můžeme ho interpretovat i jako její způsob pomsty za své znásilnění, nemstí se ale na pachatelích, nýbrž na dalších ženách, které by jinak znásilněné nebyly. Svým chováním však podporuje mýty panující o znásilnění, protože akt, jehož se skupina mužů na ní dopustila, nepovažuje za znásilnění s odůvodněním, že jí přineslo požitky (Brownmiller, 1998: 147): „Jenomže mně se to líbilo. Misionářská poloha, na motýlka, do lžičky“ (Denemarková, 2014: 227). Neuvědomuje si, že ač v ní dle jejího vnímání převažují kladné pocity, její tělesná integrita byla narušena proti její vůli a sama nyní nutí podstupovat podobnou potupu další dívky. Svým postojem násilí schvaluje a aktivně se podílí na jeho dalším šíření. Moc dobře tuší, že vše, co se odehrává v Yusufově bytě, nemusí znamenat pozitivní zážitek pro její následovatelky, a proto je zastrašuje pomocí moderních technologií – šikanou po internetu –, aby nikde nehovořily o zkušenostech, k nimž byly přinuceny: „Já vím, čím je držíš v hrsti. Ví, co dokáže šikana po internetu. Nesměj se“ (Denemarková, 2014: 228). Medová si je

jistá, že ji ostatní dívky neudají na policii a že všechna znásilnění budou patřit do většinové skupiny znásilnění, která nejsou nikdy nahlášena (Ciprová, 2010b: 9).<sup>62</sup>

Z archetypálního hlediska představuje poslušnou ženu přijímající nastavenou mocenskou strukturu a přebírající hodnoty patriarchy, proti němuž se nebouří, naopak ho podporuje a získává z něj výhody. Vzhledem ke své kráse je svůdná a žádaná, svou existenci opírá o roli milenky muže, která ji definuje. Bez této úlohy by její bytí vypadalo jinak. Jedná se tedy o představitelku archetypu tanečnice (Knotková-Čapková, 2005: 145). „Tanečnice (...) je objektem mužovy touhy a je definována vztahem k němu, nikoli jako nezávislá bytost“ (tamtéž: 145). Přestože se nebouří proti patriarchálnímu řádu a plně ho respektuje, není mocensky podřízena všem mužům, nad některými má moc: bez její spoluúčasti by se večírky vlastně nemohly konat.

Ona ví. A kalkuluje. Lesklé mužské oči v místnosti se na ni dívají, těla jsou napružená, mysl zaujatá, v představách si ji přivlastňují. Protože tato bytost se jim bránit nebude, a *přesto bude panovat* (Denemarková, 2014: 30; zvýraznění autorka).

Jak se ve skutečnosti Medová jmenuje, není v románu zmíněno. Med, pochutina, od níž je odvozeno její jméno, má mnoho symbolických významů – v první řadě svádí nevinné dívky svou sladkou mluvou a svými dary a láká je do své skupiny:

Erika vidí, jak Medová lapá holky. Jak se na ni lepí. Jak se pištivě smějí. Je to vyznamenání být po boku téhle ostré holky. V obchodním domě jim koupí, na co si prstíkem ukážou. Zve je na časnou večeři a do baru. Hrají si na dospělé. Připaluje jim dlouhé cigarety a jointy (Denemarková, 2014:77).

Nemá nouzi nalézat stále nové a nové dívky, které by přivedla do Yusufova bytu, dívky se doslova na ní lepí jako se věci, zvířata či lidé přilepí k medu. Na rozdíl od medu si však ona vybírá ty, které s ní mohou zůstat „slepené“ a pokračovat ve své cestě do záhuby. Medová je chtěná, oblíbená a kamarádit se s ní je privilegium a znamená přístup do skupiny jí vyvolených. Když Erika přemýšlí nad jejím chováním

---

<sup>62</sup> Ciprová hovoří o 8% znásilnění, která jsou nahlášena na policii. Nespecifikuje však, zda se jedná o číslo platné pro Českou republiku či zda hovoří v globálním měřítku (Ciprová, 2010b: 9).

vůči svým vrstevnicím, dospívá k závěru, že je vlastně pochopitelné, že se dívky snaží k ní dostat a být mezi vyvolenými, jež si mohou užívat různých výhod:

Kdyby mi bylo čtrnáct, taky bych se nechala lapit, taky bych se stulila pod medové křídlo, slastně horké a nebezpečné, tulila bych se ráda, uvědomí si Erika. Sedla bych na sladký lep (Denemarková 2004: 207).

Med v symbolické rovině může znamenat i iniciaci a znovuzrození (Cooperová, 1999: 113) a znásilnění nevinných dívek se v tomto kontextu stává iniciačním rituálem do tajného společenství Medové, které kolem sebe vytváří a které vykazuje znaky tajné skupiny, do níž mají přístup jen zasvěcené (Eliade, 2004: 128).<sup>63</sup> Jeden z rysů tajných ženských spolků je prestiž celé společnosti, zejména však jejich vůdkyně (Eliade, 2004: 129).<sup>64</sup> Medová díky své všeobecné oblíbenosti a vlastně i vážnosti, jíž se těší mezi dívkami, naplňuje rysy vůdkyně tajného společenství. Ticho, které se šíří po událostech v bytě, a fakt, že žádná z dívek dále neinformuje a nevaruje ostatní, jen umocňuje pocity výjimečnosti a exkluzivity. Medová se stává zasvětitelkou mladých dívek, nežádka ještě panen, do sexuálního života. Výsledkem iniciace dívek po neblahé zkušenosti je rychlé procitnutí a zbrklé a definitivní opuštění nevinného dětského světa a vstup do dospělosti, kde už neexistuje ochrana rodičů:

Lepí se na ni, vrní blahem. Kamarádit se s Medovou je vyznamenáním; vypínají hrud'. Medová je vyvolená, je těsně po boku fešandy, je poctou kráčet po štíhlém boku ostré a divoké a úspěšné a krásné převoznice.

Která je po úzkém mostě převádí z dětství do dospělosti; po mostě, který nikam nevede a který končí uprostřed masožravého oceánu (Denemarková, 2014: 205).

Hromadné znásilnění neboli iniciační obřad se odehrává v Yusufově bytě nacházejícího se nad úrovní ulice v patře. Jako vyvýšené místo tak symbolicky představuje svatyni či chrám ve středu světa, posvátné místo určené pro rituály (Eliade,

---

<sup>63</sup> Mircea Eliade hovoří o tajných ženských společenstvích, která oslavují mystéria esencialisticky se pojící s ženským světem jako je na příklad plodnost. Tvrdí, že ženy mají touhu se organizovat do uzavřených a tajných skupin právě pro specifickou jejich zkušeností spojených s početím a plodností (Eliade, 2004: 128).

<sup>64</sup> Eliade specificky hovoří o prestiži ženských spolků v Africe (Eliade, 2004: 129). Domnívám se však, že tento rys, tedy prestiž vůdkyně, se může přesunout i do jiného kontextu.

2004b: 38-39). Dívky tak vstupují do prostoru představujícího svět v okamžiku stvoření. Odtud je možné proniknout do nadpozemských, božských sfér (Eliade, 2004a: 112). Medová, jak jsem již zmiňovala, má nad tímto místem, tudíž i nad příchozími ženami a muži, moc: bez jejího tajného společenství by nebylo koho znásilňovat, ona je vlastně klíčovou pachatelkou všech znásilnění, jež se v bytě odehrála: „Medová je bujná vrátná, mává před očima klíčem ke svatyni, klíčem otáčí mezi stydkými pysky panen, pouští šťávy a rajcuje ji to“ (Denemarková, 2014: 206). Součástí některých zasvěcovacích rituálů je i sestup do pekel a temnot (Eliade, 2004a: 100), není proto překvapením, že se večírky konají v noci, kdy je tma, a v bytě ještě vládne přítmí, nejsou tam žádná ostrá světla. Drogy a alkohol podané dívkám krom toho, že mají zajistit jejich povolnost a možná i svolnost, zase mohou nabudit jiný stav vědomí a existence připravující účastníky a účastnice iniciačních obřadů na setkání s posvátnem také typický pro různé přechodové rituály (Eliade, 2004a: 97).

Dívky jsou tedy Medovou zasvěceny do jejího tajného spolku pomocí iniciačního obřadu mající podobu jejich opití, zdrogování a znásilnění několika muži. Iniciační rituály u žen jsou často spojovány s jejich biologickou rolí a menstruací a mají je připravit na nový způsob existence dospělé ženy a „uvědomit si přeměnu, která probíhá přirozeným způsobem, a převzít způsob existence, jenž z toho vyplývá, způsob života dospělé ženy“ (Eliade, 2004a: 81). Obřad tak, jak je připraven Medovou, připravuje dívky na svět, v němž se muži ve své dominanci mohou beztrestně dopouštět násilí, mají neomezenou moc nad ženami, s nimiž si mohou pohrávat a zacházet jako s věcí nemající lidskou důstojnost. Znásilněné dívky svým mlčením a příslušností do tajného spolku jen nadále podporují zaběhlý patriarchální řád, proti němuž se nebouří a přijímají ho včetně násilnické dominance mužů. Představují tak archetyp přadlen, poslušných žen útrpně snášejících svůj osud a své ponížení (Knotková-Čapková, 2005: 145). Iniciační rituál tedy můžeme interpretovat jako iniciaci do patriarchálního světa. Pokud předtím dívky měly ještě nějakou naději, že se mu budou moci vzepřít, po obřadu tato naděje mizí.

Není bez zajímavosti, že další symbolický význam, jenž med může mít, se vztahuje k mužské sexualitě: „propůjčuje mužnost, plodnost a vitalitu a má afrodiziakální vlastnosti“ (Cooperová, 1999: 113). Medová působí tak jako med a hledáním a přiváděním dívek na večírky tak umožňuje mužům, aby projevíli svou maskulinitu a svůj sexuální potenciál.

Je otázka, do jaké míry Medová jedná, aby se zavděčila svému milenci, či přivádí stále nové a nové dívky, aby se sama vyhnula dalšímu znásilňování. Jak jsem ukázala, Medová násilný akt za znásilnění nepovažovala, protože z něj měla požitky. Dianě vysvětluje, že nejedná kvůli penězům, říká, že: „Je v tom výlučnost. Uspokojení. Vyznamenání.“ (Denemarková, 2004: 228). Vypravěč/-ka několikrát zmiňuje, že Medová Yusufu miluje, tato láska však nespadá do kategorie romantické lásky, neboť Yusuf ji podvádí s ostatními dívkami, na čemž ona aktivně participuje.

Diana se zpočátku nechtěla tímto případem znásilňování vůbec zabývat, jak již bylo uvedeno. Důvodem byla jeho podoba s případem Ingrid, která si svůj život zachránila tím, že dohazovala mužům v ghettu dívky – byla tedy sama představitelkou Medové, proto se nabízí právě otázka, zda Medová nevodí další dívky jen proto, aby se sama dalším znásilněním vyhnula. Znamenalo by to protimluv vůči jejím vlastním slovům, nicméně v románu je spousta nevyřčených faktů, která si čtenář či čtenářka musí poskládat jako mozaiku z různých narážek a náznaků: je to jeden z charakteristických rysů ženského psaní Denemarkové. Vlastovčí síť utkaná trojicí dam mstících se za znásilnění nakonec uloví i Medovou, která společně se svým milencem Yusufem umírá rukou Diany. Její smrt je policií charakterizovaná jako sebevražda. Zavraždění Medové představuje symbolickou tečku za osudem Ingrid a je vlastně i symbolickým potrestáním žen dopouštějících se úmyslného a vědomého násilí na jiných ženách. Zdá se, že Dianina cesta za zločinci se touto smrtí uzavírá a Diana se rozhoduje už dále ve své misi nepokračovat.

Domnívám se však, že je legitimní se ptát, proč postava Ingrid ve své podstatě vyznívá kladně, naopak čtenář či čtenářka má tendenci hodnotit postavu Medové negativně. Paradoxem je, že se obě dopustily podobných skutků, byť každá v jiném kontextu nesvobody, ale vždy v patriarchálním systému: jiné dívky či ženy byly kvůli jejich postoji znásilněné a ony vlastně tak i aktivně ke znásilňování přispívaly právě jejich vyhledáváním. Jak jsem zmínila: nevíme s určitostí, jestli se Medová chce uchránit dalšího znásilnění, a proto přivádí stále další a další dívky, či je její motivace odlišná. O Ingrid se vypravěč/-ka specificky vyjadřuje, že tak činila z důvodu, aby ochránila sebe sama. Je však možné z feministického hlediska hodnotit stejný zločin odlišnou optikou, byť motivace k němu může být různá? Dle mého názoru to správné není, a proto si myslím, že nastíněná paralela mezi postavou Ingrid a Medovou je pro analýzu románu zásadní: ukazuje pozadí, jaké stálo za Ingridinou snahou pochyťat

válečné zločince. Román se pak může interpretovat naprosto odlišně: za celým projektem pomsty za znásilnění ze strany Ingrid, v němž dále pokračuje Diana a další dámy, stojí touha vyvážit hrůzné osobní činy, které vedly k páchání násilí na jiných lidských bytostech. Román se tím dostává z všeobecně lidské dimenze – trestat neodsouzené za jejich skutky – do dimenze osobní: konat za účelem úlevy vlastního svědomí.

### 3.2.3 Proplouvající Štika

Štika je představitelka institucí, které řeší znásilnění. Její povolání je nejspíše žalobkyně či státní zástupkyně. Jak již bývá u Denemarkové běžné, jistotu, jaké je její skutečné povolání čtenářstvo nezíská a musí ho doslova lovit mezi řádky a spojovat si narážky z různých částí textu. Víme, že řešila případ znásilněné dívky Julie, ale svým přístupem způsobila, že její případ byl uzavřen: nahlížela ho prismatem pachatele, nikoli oběti. Do jejího úhlu pohledu se otisklo mnoho mýtů o znásilnění: oběť si za znásilnění může sama a je za něj spoluodpovědná, znásilnění je vymyšlené, či že znásilnění probíhá formou přepadení a znásilňovatel je neznámý muž (Ciprová, 2010b: 8-9). Julii během ohlašování nikdo nevěřil a vlastně ještě byla institucionálně potrestaná:

„Nechápu, proč se o to tak intenzivně zajímáte. Slíbila jsem tady paní Dianě, že zjistím, co se zjistit dá. A zjistila jsem, že vyvázla.“

„Vyvázla.“

„Vyvázla s napomenutím.“

„No, nás spíš zajímá *její* výpověď na policii.“

„Vy víte, že pokud nejste přímí příbuzní, tak...“

„Co přesně Julie vypověděla?“

„Tvrdila, že ji neustále kontroluje nějaká parta chlápků.“

„Co myslela tím, že ji kontrolují?“

„No, že ji víckrát znásilnili.“

„To jste neprošetřili.“

„Prošetřili. Ale případ byl odložen. Protože **sama vypadala a chovala se jako zločinec**“ (Denemarková, 2014: 151; kurzíva v originále, zbylé zvýraznění autorka).



Ukázka velmi zdařile popisuje, co zažívají oběti při jednání s institucemi: nikdo jim nevěří, musí složitě dokazovat, že skutečně byly znásilněny a jsou souzeny pouze na základě jejich vzhledu či vyjadřování. Odráží se v ní ponížení, jež Julie bezpochyby musela zažívat, a bezmoc, že jí nikdo nevěřil. V Teoreticko-metodologické části jsem zmínila, že Štika se na celý případ dívá pohledem patriarchální společnosti a plně respektuje a podporuje mužský řád. Je tedy typickou kolaborantkou patriarchy: přijímá patriarchální hodnoty a slovu muže dává větší váhu než výpovědi ženy, čímž potvrzuje mocenské struktury (Knotková-Čapková, 2005: 145). Paradoxem je, že jako představitelka institucí by měla být nestranná a naslouchat všem stejně, hodnoty vštípené socializací jí však nedovolují jednat jinak. Otevírá se i otázka, zda instituce jsou skutečně nestranné ve svém rozhodování. V románu se na příkladu Štiky ukazuje, že nikoli.

Štika je velmi úspěšná právnička, je také matkou: má dceru. Z archetypálního hlediska tak představuje přadlenu, je to (nejspíše) věrná manželka, která dobře vychovala své dítě, podřizuje se nastolenému mocenskému řádu a má z něj užitek (tamtéž: 145). Diana ji obviní, že patří ke gangu, který znásilňuje ženy. Jako představitelka instituce měla možnost gang rozbít, ale svým přístupem způsobila, že skupina mužů mohla jednat dále a pokračovat v páchání násilí, čímž jen podpořila patriarchální řád. Postupovala vždy podle postupů a předpisů vyžadujících důkazy, aby se případ mohl řešit. Velmi výstižně to ukazuje, jak kvantitativní přístup, tedy požadavek na hmatatelné důkazy, může způsobit utrpení a také jak důležité je kvalitativní hledisko, tedy ústní výpověď oběti, které však bývá zpochybňováno. Vidím zde paralelu s feministickými kvalitativními výzkumy, jež potřebují dostatek opory, aby jim bylo uvěřeno (Guba a Lincoln 1994: 107).

Pozastavím se ještě u jména této postavy: Štika, protože stejně jako v předchozích případech i zde má významotvorné zabarvení. Štika je dravá ryba, živí se tedy jinými živočichy. Umí dobře plavat ve vodě a musí mít dobrý postřeh a dostatečnou hbitost, aby svou kořist ulovila. Literární postava je žalobkyně, což znamená, že musí být schopná zaútočit v pravou chvíli a prokázat rychlost. Musí umět proplouvat jako ryba vodou v právním prostředí a svou dravost ukázat obviněním pachatele. U štik se vyskytuje i kanibalismus (Pospíšil, 2013: 46), Štika tento

kanibalismus prokázala, když dopustila, aby případ Julie byl odložen: symbolicky tak nechala ve chřtánu gangu jinou ženu, kterou mohla zachránit. Jméno nebylo zvoleno náhodou.

### 3.2.4 Hrdá Julie

Mladá dívka Julie představuje konkrétní oběť znásilnění Yusufovým gangem. Její „ulovení“ probíhalo osvědčeným způsobem prostřednictvím Medové. Pochází ze sociálně slabé rodiny, její matka je svobodná matka. Lákadla v podobě různého prádla či jiného zboží nabízených Medovou pro ni měla velký význam, neboť by si ho sama nikdy nemohla dovolit. Juliino jméno má intertextuální význam: odkazuje k divadelní hře od Williama Shakespeara *Romeo a Julie*. Tragédie je také v románu zmíněna v souvislosti se smrtí Yusufa a Medové, kdy mrtvá milenecká dvojice je přirovnávána k divadelní dvojici Romea a Julie. Juliino jméno je tak spíše parodií na romantickou lásku, protože její případ znásilnění je specifický: během aktu otěhotněla a Yusuf je otcem jejího dítěte. Rozhodne se jít na potrat a v tomto rozhodnutí jí pomáhá Diana.

Svým rozhodnutím neporodit dítě, jež čeká, a podstoupit interrupci se Julie odklání od společenské role očekávané od ženy v patriarchální společnosti: být oddanou manželkou, porodit a vychovat děti a starat se o celou rodinu. Julie vědomě rozhoduje o svém těle a nepřipouští, aby se jejímu přání někdo vzepřel. Podíváme-li se na její postavu z archetypálního hlediska, svou společenskou revoltou proti patriarchátu by v prvoplánovém čtení odpovídala archetypu čarodějnice (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010:22), podobně jako Erika, která se tak rozhoduje dobrovolně. Julie se však bouří pod tíhou životních okolností, proto není typickou představitelkou. Její postoj čarodějnice je tak jen jednorázový a spojený s konkrétní situací.<sup>65</sup>

Prvotní motivací Julie kamarádit se s Medovou a účastnit se večírků není explicitně zmíněná, nicméně postoj dívek k Medové je téměř totožný: patřit mezi skupinu vyvolených, s čímž se pojí i hmotné zisky v podobě různých dárků. Chtějí prozkoumat a projevit i svou feminitu a jako dospívající se snaží chovat jako dospělé ženy. Tento pocit jim Medová díky určitým dárkům dokáže přiblížit: jeden z nich, jež jim Medová kupuje, je spodní prádlo, které se pojí se sexualitou: „Medová vede holky

---

<sup>65</sup> Toto prvoplánové čtení ukazuje, jak je důležité posuzovat archetypy v kontextu. Jak ukázu dále, jiný kontext přinese naprosto odlišné čtení této postavy pojící se s jiným archetypem.

k obchodnímu centru. Nechá je vybírat prádlo, krajkové. Osahávají podprsenky, kalhotky, korzety, uhiňávají se nad podvazkovými pásy“ (Denemarková, 2014: 226).<sup>66</sup> Ač se tato ukázka týká jiných dívek, domnívám se, že scénář Medové je vždy identický, a tudíž usuzuji, že se něco podobného odehrálo i v případě Julie. Právě proto se domnívám, že prvotní motivace Julie byla zapadnout do patriarchální společnosti, nikoli proti ní bojovat svým postojem. Julie tak chce naplňovat patriarchální náhled na ženu, avšak chce k němu přidat erotický náboj. Představuje tak archetyp ženy „jako erotického symbolu, metafory půvabu a svádění“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 23). Dle Morrisové je archetyp svůdkyně negativně vnímán patriarchálním úhlem pohledu, protože jejich vlivem mohou muži ztratit svou moc a nemají plně kontrolu při sexuálním aktu (Morrisová, 2000: 48), Julie však nechce ohrožovat mužskou moc, naopak se jí chce poddat a zůstat v podrázeném postavení a svou sexualitu podřídí mužským potřebám. Juliina představa je však rozbita situací, na niž nebyla připravená: jejím znásilněním mnoha muži. Poté se její postoj mění: vše ohlašuje institucím.

Již jsem zmínila, že Medová dívkám vyhrožuje, že scénu znásilnění vyvěsí na internet, pokud prozradí, co se děje v Yusufově bytě. I přes tyto výhrůžky se Julie odhodlá jít na policii, kde je odmítnutá tak, jak jsem ukázala v kapitole věnované Štice. Julie se tak stává obětí patriarchální společnosti, do níž se chtěla zařadit.

Na tomto konkrétním příkladu, vidíme, že Denemarková nejde při popisu obětí znásilnění a jeho pachatelů do takové hloubky jako u jiných postav. Důvodů může být několik: Juliin příběh slouží k ukázání postupů uplatňovaných Dianou, Birgit a Erikou během odplaty. Postava Julie představuje jeden konkrétní případ z více popsáných v románu, proto nejspíše postava není tak detailně popsána, a její příběh jen ukazuje, jak mýty o znásilnění ovlivňují vnímání většinové společnosti.

### 3.3 Vyšetřování vraždy

V příběhu zabývajícím se vyšetřováním pražské vraždy vystupují jen postavy beze jména, označeny jsou jen substantivem vystihujícím jejich roli v celém případě. Pojmenování některých je uvedeno s velkým písmenem, jiných pak s malým: specificky

---

<sup>66</sup> Spodní prádlo je samozřejmě přípravou na večírky, kde se znásilňuje. To však dívky v určité době nevědí a domnívají se, že motivace Medové je odlišná.

postavy Policisty a Vdovy se vždy objevují s majuskulí, ostatní postavy pak s minuskulí. Čtenář či čtenářka tak nalezne postavy Vdovy či Policisty, ale také lékaře, oběšeného muže či přítelkyně. Důvod, proč se postavy objevují s obecným názvem, je poukázat na univerzálnost případů, vypravěč/-ka to zmiňuje i v textu: „Vypíchne *jen* jedno jediné ptáče z hejna, ptáče vypadlé z hnízda, vyhmátne zástupný případ, nabodne ho na korouhev a zobecní“ (Denemarková, 2014: 176; zvýraznění v originále). Jeden případ tak zastupuje stovky dalších, které se dějí ve světě. To, že případ vyšetřovaný Policistou je specifický, protože Policista odhalí pravdu, do jisté míry nehraje roli. I zde se totiž ukazuje laxní přístup institucí k vyšetřování obecně.

Přestože se v dějové linii zabývající se vyšetřováním vraždy vyskytne více postav, svou analýzu zaměřím pouze na tři z nich: Policistu, Vdovu a zavražděného muže. Důvodem mého výběru je fakt, že dle mého názoru jsou důležitějšími postavami než jiné, protože ztělesňují osoby, jež jsou často přítomné v každém případě, kdy Diana, Birgit a Erika berou zákon do svých rukou: vždy nalezneme muže, co znásilňoval. I vražda kamuflovaná za sebevraždu vyžaduje přítomnost policie, aby se vyloučilo cizí zavinění, a v neposlední řadě v mnoha případech po zavražděných zůstávali příbuzní, zde jsou reprezentováni manželkou. To, že Denemarková volí postavu Vdovy, tedy manželky, má samozřejmě jiné konotace, než kdyby zvolila postavu jinou. Zde se nabízí otázka, do jaké míry o znásilněních Vdova věděla, avšak z textu pouze vyplývá, že věděla o trestním oznámení, nicméně mu nejspíše nevěřila.

### **3.3.1 Policista: jedna z vlaštovek?**

Muž zákona představující instituce zabývající se vyšetřováním zločinů a přestupků proti zákonu: toto je asociace pojící se s policistou, kterou naplňuje i literární postava Policisty, s nímž se čtenářstvo setkává ve dvou různých polohách: jednak jako s policistou vyšetřujícím zločin, jednak jako s mužem, jenž navázal vztah s mladou Vdovou. Svou sveřepostí, tvrdohlavostí a poctivou prací dospěje k závěru, že sebevražda není sebevraždou, nýbrž vraždou. Své nadřizené však nakonec nechá žít v pocitu, že se jednalo o sebevraždu: jeho vnitřní boj o spravedlivé potrestání viníků či vinic nakonec podlehne argumentům Diany, Birgit a Eriky. S Vdovou se seznámí a sblíží během vyšetřování.

Policista má jednu vlastnost, která mu umožňuje vnímat situace z jiného úhlu pohledu, je schopen vnímat celek z odstupů: „Měl před ostatními náskok. Nebyl nutně nejrychlejší, ale měl náskok. Naučil se vnímat celek z nadhledu. Jako vlaštovky“ (Denemarková, 2014: 79). Toto je jedno z klíčových vysvětlení, proč byl Policista schopen zajít za hranice běžného vyšetřování: dokázal se přenést přes určité detaily a byl analyticky schopen propojit jednotlivé nitě, které zdánlivě nepatřily do stejného klubka. Fakt, že jeho vnímání je podobné vnímání vlaštovek, signalizuje určitou femininní část, kterou v sobě skrývá a kterou socializací nepotlačil. Již jsem zmiňovala, že vlaštovky symbolizují jistý druh sesterství panující mezi ženami. Vlaštovkami jsou často nazvány i oběti znásilnění, těm však pomáhají jiné vlaštovky, tedy ženy, jež znásilněné nebyly. Jeho přirovnání k vlaštovkám pak vysvětluje, proč svým nadřazeným neprozradil pravdu o vraždě: z jisté solidárnosti se znásilněnými ženami či ženami vůbec. Policista tak nesplňuje očekávání, jež společnost od instituce policie má: vyhledávat pachatele a pachatelky zločinů. Vracíme se tak k dilematu, o němž jsem již hovořila – do jaké míry se může násilí odplácet násilím a navíc být tolerováno. Dilema, které je tak ještě umocněno – do jaké míry má právo představitel policie připustit, aby skutečný pachatel či pachatelka zločinu, jenž je policii znám, nebyl potrestán a případ byl uzavřen jinak, než se dle zjištěných skutečností odehrál. Má na to policie právo či se jedná o něco, co by měl spíše rozhodnout nezávislý soud? Všechny dámy, pokud by pravda vyšla najevo, by byly odsouzeny za vraždy, přestože motiv jejich chování by možná byl pochopitelný. Policista by také nejspíše byl odsouzen, pokud by ukrýval skutečného pachatele či pachatelku. Jak jsem již zmínila v průběhu analýzy postav Diany, Eriky a Birgit, v dnešní společnosti je takové jednání neakceptovatelné.

Policista tak svou solidaritou s pachatelkami vražd podporuje jejich vraždění: vědomě dámy kryje a své nadřazené neinformuje o pravdě. Ukazuje pochopení pro jejich jednání a vyjadřuje tak na jednu stranu jistou bezmoc, kterou jako představitel institucí cítí: nemožnost potrestat viníky páchající násilí na ženách. Na stranu druhou se musíme ptát, jestli tak nečiní s jistým úmyslem: zakrýt skutečnou pravdu a příčinu vražd. Jak jsem zmínila v kapitole Odlet vlaštovek, je otázka, jestli dámy patriarchální systém nepodporují díky vědomému ukrývání pozadí vražd, tedy tím, že nepojmenovávají veřejně důvod, proč vraždí. Tato otázka se nabízí i u Policisty: jedná se o podrývání či naopak podporování patriarchálního systému? Nejedná Policista také účelově a nesnaží se zakrýt skutečnou pravdu a tím ochránit zavražděného muže od

možné potupy, jež by se mu dostalo, pokud by vyšlo najevo, že se jedná o vraždu a nikoli sebevraždu a že skutečným motivem jeho vraždy je odplata za znásilnění, jichž se v minulosti dopustil? Uvědomuje si Policista, že pokud by tato pravda vyšla najevo, pověst oběšeného muže by byla pošramocena a tím by se, sice posmrtně, snížila jeho moc? Domnívám se, že i tento způsob čtení románu je legitimní.

Postava Policisty je jedna z mála mužských postav, jež je v románu vykreslena kladně, tedy jako mužská postava nedopouštějící se násilí na ženách.<sup>67</sup> Dělá poctivě svou práci, dokonce až tak poctivě, že je to na obtíž nadřízeným, kteří chtějí rychle případ uzavřít, ale Policistova píle jim to nedovolí. V klíčovém okamžiku však vyhodnotí situaci a rozhodne se, že dámy neudá. Bere tak do svých rukou moc, jež mu institucionálně nepřísluší. Jedná však zcela racionálně a dobře si uvědomuje, co činí. Z archetypálního hlediska tak představuje archetyp krále, který poukazuje na vyzrálého, moudrého a nesobeckého racionálně uvažujícího muže. Pojí se s plodivou silou a bývá umístěn ve středu světa. Nejedná ukvapeně, ale naopak rozvážně a vždy ve prospěch ostatních. Je schopen zklidnit emoce a je soustředěný, přináší stabilitu. Má v sobě životní energii a vitalitu (Moore a Guillette 2015: 83). Policista tak zjistí, že pokud by se rozhodl dámy udat, vlastně by tak nikomu nepomohl: zavražděným by život nevrátil a dámy jsou již starší, takže proč je vystavit soudu. Uvědomuje si také, že příběh je těžko uvěřitelný a stálo by ho hodně úsilí přesvědčit nadřízené, co všechno dámy způsobily, zvláště vezme-li v úvahu jejich celosvětovou slávu a kredit, který mají. Ač sám cítí, že se jedná o vraždu, jedná jako král, tedy jako racionální muž beroucí ohled na všechny okolnosti.

Zmiňovala jsem, že Policista se objevuje ve dvou úlohách: jako muž zákona a jako nový partner mladé Vdovy. Archetyp krále se pojí i s plodivou silou (tamtéž: 79-80). Policistův vztah s Vdovou není platonický, má i svou tělesnou stránku, čímž Policista ukazuje, že disponuje plodností. Nemá sice děti, ale má potenciál je mít. I z toho hlediska tedy splňuje další atribut spojovaný s archetypem krále a potvrzuje svou maskulinitu.

---

<sup>67</sup> Policista měl však životní období, kdy mohl nevědomky ženám ubližovat. Vedl rozmařilý sexuální život a nazíral na ženy jen jako na objekt pro svou sexuální touhu (Denemarková, 2014: 209).

### 3.3.2 Vdova: truchlící- netruchlící svůdnice

Vdova, mladá manželka zavražděného muže, je matkou tříletého syna. Doposud žila zdánlivě spokojený život, ale vražda jejího muže ho převrátila. Na první pohled idylický život s postarším manželem je však jen pozlátko, jak se ukáže po jeho smrti. Přestože je zpočátku hlavní podezřelou z vraždy, sblíží se v průběhu vyšetřování s Policistou a stane se jeho partnerkou.

Zpočátku Vdova vystupuje jako archetypální přadlena (Knotková-Čapková, 2005: 145) respektující patriarchální řád a plně se mu oddávající. Je věrná manželka vychovávající tříletého syna. Její manžel vládne pevnou rukou domácnosti a určuje pro oba dva pravidla určující, co smí a nesmí. Ctí rodinný život a záleží jí na společných chvílích a zážitcích: „Víte, nechci, aby se ten počítač ztratil, je v něm zakutaný náš život i smlouvy i podnikání i naše první a poslední maily i rodinné fotografie a vedení účtů a takové ty věci“ (Denemarková, 2014: 22). Bojí se, aby na ni nepadlo podezření z nevěry, kterou by podryvala patriarchální řád: v době mužovi smrti se vracela z dovolené, ale nejela hned domů, nýbrž přespala u svého kamaráda, o kterém zdůrazňovala, že je homosexuál. To, že vztah Vdovy s oběšeným mužem nebyl tak idylický, se Policista (a s ním i čtenářstvo) dozvídá od mužovy bývalé manželky. Vdova údajně chtěla od manžela odejít, ale on jí to nedovolil, čímž ukázal svůj majetnický sklon k ženám a odsoudil Vdovu k nedobrovolnému podrobení se jeho vůli. I Vdova sama připouští, že prožívali manželskou krizi. Setrváním ve vztahu tak Vdova jen ukázala, jako věrná archetypální přadlena. Mladá žena ještě ctí společenské konvence tak, jak jí je vštíplila výchova.

Avšak brzy po násilné smrti svého manžela začne konvence překračovat a z archetypu přadleny se mění v archetyp svůdnice. Vyjdou si s Policistou na večeři, ač tuší, že společenský úzus zapovídá, aby tak brzy byla viděna s jiným mužem: „I když ví, že taky přestoupila nepsaná pravidla Vdov: držet smutek a nevycházet z domu s jiným mužem“ (Denemarková, 2014: 121). Přestupuje tak vědomě hranice vytyčené patriarchální společností, jež do té doby dodržovala, a záhy začne nový vztah s Policistou. V mnoha společnostech žena, pokud ovdoví, dostává zvláštní status: např. v hinduismu bylo v minulosti vdovou pohrdáno a byl jí znemožněn další sňatek (Marková, Knotková-Čapková, Pospíšilová, 2005: 137). Vdova z románu však společenská pravidla nerespektuje, nadržuje smutek a ukazuje tak, že se vymaňuje zvyklostem, i když pod vlivem naučené socializace cítí, že činí kroky, které by činit

neměla. Zmínila jsem se, že se změnila v archetyp svůdnice či tanečnice (Knotková-Čapková, 2005: 145). Jak se však může z ženy, která vědomě překračuje hranice patriarchální společnosti, stát archetypální svůdnicí, jejíž charakteristika je, že patriarchální systém dodržuje? Zde narážíme na zajímavý moment: Vdova nedodržuje patriarchální vzory chování, aby si našla jiného muže a mohla je opět dodržovat a poddat se jim. Pro postavu Vdovy je komfortní zůstat v patriarchálním systému a ctít normativní model. Její odpor vůči společenským zvyklostem je pouze chvilkový, proto se může stát archetypální svůdnicí. Další legitimní otázka, která se nabízí, je, proč se stává svůdnicí a ne přadlenou, jaký rozdíl v chování ji stylizuje právě do této polohy. Tím odlišujícím detailem je zdánlivá nezávislost, kterou si ponechává. Ač se stává objektem Policistovy sexuální touhy, je ochotna vztah i ukončit, pokud by nevyhovoval. Jejím cílem také není jen uspokojit mužovu sexuální touhu, ale jedná i v zájmu své vlastní rozkoše a hledá i citovou vzájemnost s mužem (tamtéž: 146: „(...) a milují se dlouho, nespěchají k vyvrcholení, milují se, protože jsou udiveni silou touhy, a přejí orgasmus *jen* tomu druhému a drží se navzájem“ (Denemarková, 2014: 143; zvýraznění v originále). Její pozici bych proto mohla označit jako rebelující svůdnicí či svůdnicí emancipovanou, tedy ženu jednající jako erotický symbol v zájmu muže, ale dbající i na vlastní potěšení. Vdova zároveň není žena, jež by byla pro Policistu destruktivní, což by ji pak stylizovalo do odlišného archetypu.

Již jsem zmínila obecnou rovinu určenou pojmenováním postav nikoli jménem, ale pouze substantivem. V mnoha částech románu nahrazuje vypravěč/-ka substantiva Vdova a Policista slovy žena a muž, tentokrát psáno s malým písmenem. Z biblického hlediska toto pojmenování vyvolává asociace s prvním stvořeným mužem, Adamem, a první stvořenou ženou, Evou. Tato asociace je podpořená částí objevující se na konci románu, která může pocházet z pera Birgit: hned po jejím ukončení vypravěč/-ka říká, že Birgit dopsala, což se právě může interpretovat tak, že dopsala text, jenž bezprostředně předchází a jenž je i graficky oddělen kurzívou. Vypravěč/-ka zde poprvé dává postavě Vdovy a Policisty jména: „*Policista sedí za volantem. Jmenuje se Adam. Má modrý obličej. Vdova se jmenuje Eva. Má žlutý obličej. Rozpustila si zlaté vlasy s nazrzlou strunou*“ (Denemarková, 2014: 286; kurzíva v originále). Přistoupí-li čtenář či čtenářka na asociaci, že postava Policisty a Vdovy představují Adama a Evu, tedy postavy žijící v mytickém bezčase dokud nebyli vyhnáni z ráje a určující prvotní vzory chování, jež se potom v čase lineárním opakují jako rituály, aby se člověk alespoň na



chvíli přenesl zpět do časů *in illo tempore* (Eliade, 1993: 25-29), román vyzní optimisticky. Jejich vztah je totiž popsán jako zcela normální vztah bez patologie násilí a bez stopy znásilnění. Vyplývá z toho, že ač je znásilnění ve společnosti přítomné, není to něco, co by mělo svůj pravzor, či archetyp, v prvotním jednání Adama a Evy.

### 3.3.3 Uzurpátor asistentek: zavražděný muž

Sebevědomý, mocný, schopný, aktivní, ale také násilnický, jdoucí si za svým cílem, aniž by bral ohled na ostatní. Takto by se mohl charakterizovat muž, jenž byl zavražděn Dianou v Praze. Muž měl dvě tváře, jednu, kterou dával na odiv ostatním, druhou, kterou znaly jen jeho asistentky a sekretářky: tvář muže, který sexuálně obtěžuje ženy tak, že se jeho jednání může klasifikovat jako znásilnění. Právě pro tuto svou touhu umírá rukou Diany.

Mužův vztah k ženám byl rozdělen podle toho, zda se jednalo o vlastní manželky nebo jeho sekretářky či asistentky, ale v obou případech byl jeho vztah majetnický. Asistentky nevnímal jako lidské bytosti, ale jako věci, které může vlastnit a které slouží jen pro jeho zábavu a potěšení: „V práci je osahával. A když protestovaly, tak násilím. Choval se k nim jako k věcem. Na služebních cestách vyžadoval soulož. Když odmítly, vyhrožoval jim, nebo je rovnou vášnivě zfackoval (...). Jednou došlo ke znásilnění přímo v kanceláři“ (Denemarková, 2014: 41-42). Svě manželky vnímal podobně, jen s tím rozdílem, že se k nim choval lépe, protože ty mu patřili i podle práva: „Jenomže on holt dělal velký rozdíl mezi manželkami a ostatními ženami. O vlastní majetek se staral vzorně. Majetek ostatních plnil“ (tamtéž: 72). Muž byl tedy představitelem patriarchální společnosti: domníval se, že muži mají nad ženami moc a mohou je ovládat podle svého uvážení. Zároveň vyhledával ženy pro své sexuální potěšení. Z tohoto hlediska odpovídá archetypu milovníka tak, jak ho definovali Moore a Guillette v knize *Král, Válečník, Kouzelník, Milovník*. Jeho základní charakteristikou je čilost, živoucnost a vášeň a jeho úkolem je uspokojit základní potřeby jako je sexuální touha, touha po potravě, blahobytu a reprodukci. Představuje radost ze života, je citlivý vůči bolesti ostatních (Moore a Guillette, 2015: 142, 147). Vzhledem ke způsobu, jakým zavražděný muž sexuální praktiky provozoval, kdy nebral ohledy na potřeby žen a ohlížel se pouze na své potřeby, však nepředstavuje zralou formu archetypu, ale jeho nezralou část, tedy závislého milovníka vyznačujícího se neustálým

hledáním nových prožitků a prožíváním své smyslnosti. Jeho promiskuita mu pomáhá docílit většího pocitu vlastní maskulinity. Závislý milovník během sexuálního aktu může ženy i ponižovat, aby si upevnil svůj pocit moci (tamtéž: 156-157, 160). Stejně tak oběšený muž ženy neuznával jako lidské bytosti sobě rovné, ale vždy nad nimi musel cítit nadvládu.

S archetypem milovníka se pojí, jak je uvedeno výše, touha po reprodukci, tedy touha či potřeba mít vlastní potomky. Avšak i jeho reprodukční úloha, úloha otce, není idylická. Byl sice otcem několika dětí, z tohoto hlediska ji tedy splnil, nicméně si se svými dětmi, kromě nejstaršího syna, nerozuměl. To svědčí o tom, že jako otec selhal a nesplnil tak plně roli, kterou jako představitel patriarchální společnosti od sebe očekával a i z tohoto důvodu nemůže odpovídat archetypu milovníka, ale milovníka závislého.

Oběšený muž byl i přes svůj věk velmi aktivní sportovec, měl rád hory. Hora, představuje střed světa propojující nebe, zemi a peklo, tedy posvátné místo (Eliade, 2004b: 38, 41). Putování k posvátné hoře má různé konotace, mimo jiné dosažení nejvyšších duchovních stádií a vzestup z nedokonalosti (Cooperová, 1999: 54). Muž byl plně materiálně zabezpečen, nic mu nechybělo. I svým postojem k životu, svými kontakty na nejvyšší politická místa představoval určitou formou mužské hegemonie. Chyběl mu však jeden aspekt, po kterém jako muž ve vyšším věku toužil a který by jen podpořil jeho maskulinitu: duchovní rozměr a rovnováhu. Ten hledal právě v horách. Kurz tvůrčího psaní, jehož se zúčastnil a který vedla Birgit, mu měl také tento aspekt dodat. Nikdy však duchovní rovnováhu nenašel – a umřel při přípravě cesty na hory a spisovatelské tvůrčí nadání mu také chybělo.

Již jsem několikrát zmínila, že na muže bylo podáno trestní oznámení kvůli obtěžování asistentek: „Několik bývalých asistentek podalo na muže trestní oznámení. Jedna se na policii obrátila už před lety, ale všechno se uhrálo do ztracena, ututlalo, muž měl kované kontakty, ženu zastrašil. Případ se dostal k soudu až v momentě, kdy se ženy spojily“ (Denemarková, 2014: 41). Muž měl kontakty na nejvyšších místech, které mu umožnily obejít i toto trestní oznámení: dostal milost od prezidenta, čímž se definitivně očistil. Z hlediska práva byl tak bez viny a nejspíše se tak i cítil. Rozhodně v očích jeho poslední ženy, Vdovy, byl bezúhonný. Aby neunikl trestu, musela Diana vzít spravedlnost do svých rukou. Jeho případ je podobný případu Yusufova gangu: ač ženy z pražského příběhu byly znásilněny, sexuálně obtěžovány či jinak ponižovány,

odmítají Policistovi říci pravdu a vymlouvají se, že se vlastně jednalo o nedorozumění. Stejně tak dívky znásilněné Yusufovým gangem tvrdí, že muži, kteří je znásilnili, byly jejich přáteli. Strach z chování institucí a stigma v podobě znásilněné ženy, jež by jen podpořilo mýty o znásilnění panující ve společnosti, umožní, aby pachatelé unikali. Nejen v tomto aspektu vidím propojení obecné roviny, tedy příběhu muže oběšeného v Praze, a roviny konkrétní, tedy příběhu dívek znásilněných Yusufovým gangem.

#### 4. Závěr

Znásilnění je zločin, který by nikdo, ať žena či muž, nechtěl zažít a zvolit si ho jako ústřední téma románu a literárně ho zpracovat je odvážný počín otevírající dveře k náhledu na celospolečenské téma, o němž se mnoho nehovoří. V románu *Příspěvek k dějinám radosti* Radky Denemarkové se pojednávají dvě jeho polohy: jednak samotný akt znásilnění, jednak pomsta za něj. Cílem práce bylo ukázat, jak lze uplatnit feministickou archetypální analýzu na literární dílo a jakým způsobem tato zvolená metoda může přispět k odhalení skrytých nuancí díla. Jelikož téma románu je specifické – znásilnění a pomsta za něj –, bylo nezbytné pojednat i specifický žánr přejatý z filmové kritiky – rape-revenge – a propojit ho s archetypální analýzou.

Výhod zvolené metody, tedy archetypální analýzy, bylo několik. Předně dovolila odhalit, jak celospolečenské genderové stereotypy, na jejichž utváření mají archetypy vliv (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 19), se odráží v interpretaci postav. Ukázala totiž, jak důležitý je kontext tak zdůrazňovaný feministickou kritikou: mnohé postavy, obzvláště postavy žen, představují několik archetypů, záleží pouze na prismatu, jímž je nahlížíme. Z jednoho úhlu pohledu se mohou jevit jako plně respektující nastolený mocenský řád, ale jiným způsobem četby se ukáže, jak tento řád podřívají. Analýza tak například ukázala, že trio vraždicích žen, tedy hlavních postav románu, mohou představovat buď vědmu využívající své znalosti ku prospěchu společnosti, či čarodějnice, jež své schopnosti využívají k vraždění lidí. Prokázalo se tak, že v souladu s feministickou literární kritikou je možné vnímat archetyp jako konstrukt, nikoli jako esenciální danost (tamtéž, 19).

Dále analýza pomohla ukázat, jak jsou literární postavy konstruovány v kontextu ztvárnění postav v rámci zavedeného literárního kánonu. Na základě analýzy jsem dospěla k závěru, že se jedná o ženské postavy, které jsou autorkou zpracovány do větší hloubky. Ženské postavy většinou neodpovídají pouze jednomu archetypu, ale v jejich interpretaci se prolíná archetypů více. Mají tak více tváří a nejsou popsány tak ploše jako většina postav mužských, jež povětšinou odkazují na jednu charakteristiku, kterou mají představovat. V kontextu tématu celého románu mužské postavy v mnohých

případech odkazují k negativním vlastnostem,<sup>68</sup> oproti tomu postavy ženské jsou plastičtější a odkazují k vlastnostem jak kladným, tak záporným. Archetypální analýza tak pomohla odhalit, že román je napsaný v kontrastu se zavedenými kanonickými romány, v nichž jsou to spíše ženské postavy, které jsou vykresleny ploše a pasivně.

Znásilnění a pomsta za něj je ústřední téma celého románu. Specifické příklady znásilnění v románu nalezneme, ale díky spisovatelčinu stylu ženského psaní a uměleckému ztvárnění často ani nevíme, jestli se o znásilnění jednalo. Jistotu musí čtenářstvo hledat v textu, mnohdy na jiném místě románu, a v záplavě dalších slov. Nabízí se proto otázka, do jaké míry se Denemarková snaží na zločin poukázat a do jaké míry se ho snaží zakrýt. Ve výsledku tak znásilnění v románu zůstávají „pod hladinou“ – nezřetelná, nejasná, zahalená mýty a stereotypy“ (Ciprová, 2010a: 2) stejně, jako v celé společnosti. Vypravěč/-ka tak vlastně kopíruje celospolečenský problém: pouze 3% - 8% znásilnění je u nás nahlášeno (Ciprová, 2010b: 10). Ukázala jsem, že stejně tak i v románu je pouze zlomek znásilnění explicitně zmíněn, ostatní scény jsou ponechány imaginaci čtenářstva, aby si domyslelo, co která scéna popisuje. Jedná se sice o zpracování tematiky specifickým a osobitým vypravěčským rukopisem, spadajícím do tzv. ženského psaní, ale tento způsob ztvárnění znesnadňuje plnohodnotné pochopení celospolečenského problému, na nějž se autorka snaží poukázat. V rámci analýzy jsem dospěla k závěru, že jazyk románu tak nepomáhá problematiku znásilnění zviditelnit, ale naopak ji zabaluje do krásných metaforických slov a tím ji vlastně zahaluje. Ženské psaní v tomto románu tak paradoxně napomáhá patriarchální společnosti zakrývat jeden z palčivých problémů: problém násilí (nejen) na ženách.

*Příspěvek k dějinám radosti* je mnohvrstevný román vyžadující trpělivé a poučené čtenářstvo, které ocení spisovatelčin literární um. Každé slovo je spisovatelkou pečlivě vybráno a žádné není náhodné. Jsou-li skryté významy odhaleny, román se stane plastičtější a hlubší. V rámci analýzy jsem poukázala i na významotvornost použitých jmen postav dodávající postavám další dimenze odkazující k různým mýtům či významům vyplývajících ze jmen odvozených z jiných jazyků. Román tak dostává další úrovně, jež by bez specifických znalostí zůstaly skryty. Tento způsob ztvárnění má své úskalí, s nímž se čtenářstvo musí vypořádat: román otevírá mnoho témat, jejichž

---

<sup>68</sup> Není možné konstatovat, že všechny mužské postavy v románu jsou vyobrazeny negativně. Najdeme i výjimky jako je např. postava Maxe Adlera, manžela Diany. Ten se snažil napomáhat Dianině misi a podporoval ji.

interpretace však záleží na způsobu četby. Konkrétní odpovědi na nastolené otázky však román neobsahuje. Ukazuje se tak, že ženské psaní sice využívá jazyk jinak, než nás navádí patriarchální úzus, ale zároveň může představovat i určitý limit. Socializací jsme totiž uvyklí používat jazyk tímto patriarchálním způsobem, proto je velmi složité nacházet odpovědi na celospolečenské otázky v románu zpracovaném právě tímto způsobem. Román *Příspěvek k dějinám radosti* tak může vyznít jako mnohvrstevný detektivní román napsaný složitým jazykem či jako příběh tří vraždících žen, aniž by se odkryly všechny skryté významy.

Jako velmi přínosná se ukázala metoda vzdorného čtení. Pomohla mimo jiné odhalit dva zásadní úhly pohledu. Předně, že román *Příspěvek k dějinám radosti*, ač se na první pohled zdá, že se snaží příběhem bojovat proti patriarchálnímu mocenskému pořádku, vlastně jen nastolený pořádek toleruje. Postavy totiž svými vraždami zastírají skutečnou příčinu smrti obětí – tedy odplatu za znásilnění – a nechávají ostatní postavy románu žít v iluzi, že oběti spáchaly sebevraždu, aniž se by ostatní postavy dozvěděly, že zavraždění a zavražděné znásilňovali. Dále jsem díky vzdornému čtení odhalila, že mise postav – mstít se pachatelům znásilnění – může mít čistě osobní rovinu (odčinit vlastní osobní selhání v postavě Ingrid), nikoli základ v rovině celospolečensky morální (bojovat proti pachatelům a pachatelkám násilí).

Jedna z klíčových otázek, jež román otevírá, je, zda můžeme násilí odplatit jiným násilím. Je to legitimní a z feministického hlediska akceptovatelné? V rámci druhé vlny feminismu přišly radikální feministky s názorem, že osudy žen jsou propojeny díky sdílené zkušenosti a přinesly koncept sesterství přinášející jistou solidaritu mezi všemi ženami (Tong, 2014: 51). Z tohoto hlediska je tedy logické, že ženy v románu solidarizují se znásilněnými ženami a snaží se jim pomoci: v románu je symbolizují i všudypřítomné vlašťovky, které také pomáhají jedna druhé. Ženy v rámci konceptu sesterství by si měly vzájemně pomáhat, ale je otázkou, zda tak mohou činit násilím a vraždou. Osobně se domnívám, že oplácet násilí násilím, či dokonce i vraždou, není z feministického hlediska přípustné. Dopouští-li se někdo na někom násilí, ukazuje tak moc, kterou nad ním má. Feminismus jako takový bojuje proti nerovnostem. Násilí, tedy ukazování moci nad někým jiným, tak nastoluje mocensky nerovný stav. Z tohoto úhlu pohledu se domnívám, že je násilí z feministického hlediska neospravedlnitelné. Druhým důležitým faktem, na který se musí poukázat a který je nedílnou součástí této otázky, je, jakým způsobem se může bojovat proti násilí, nad

kterým se přivírají oči a které zůstává nepotrestáno, často mnohdy i z důvodu, že instituce, jež by měly pomoci, nad ním přivírají oči a bagatelizují ho. Cílem práce bylo odhalit, jak román s touto otázkou tedy zda je možno odplatit násilí násilím, pracuje a jak na ni odpovídá. *Příspěvek k dějinám radosti* problematiku v postavě Policisty otevřeně otevírá a ukazuje, jaké morální dilema přináší pro představitele institucí. Konkrétní odpověď však román nedává. Hlavní postavy, tři dámy, zůstávají bez trestu ze strany společnosti, ale po svém odhalení odcházejí. Můžeme se domnívat, že dobrovolně umírají, a tím ukončují své konání. Odpověď tak zůstává skrytá a nejasná.

*Příspěvek k dějinám radosti* je pozoruhodný román, který stojí za přečtení a hlubší zamyšlení. Každé slovo v románu je nosné a pečlivě zvolené a každá nová četba otevírá další skryté významy a interpretace. Sama jsem různé možné klíče ke čtení odhalovala postupně a spisovatelský um Radky Denemarkové mě vždy překvapil svou vynalézavostí.

## 5. Bibliografie

- Barthes, Roland. 2006. „Smrt autora.“ In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné* 10 (3): 75-77.
- Beauvoir de, Simone. 1966. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.
- Bellinger, Gerhard J. 1998. *Sexualita v náboženstvích světa*. Praha: Academia.
- Bílek, Petr A. 2014. „Tohle už není náš svět.“ [online]. [cit. 28.3.2018]. Dostupné z <<http://nakladatelstvi.hostbrno.cz/ohlasy/prispevek-k-dejinam-radosti/tohle-uz-neni-nas-svet>>.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Bourkeová, Joanna. 2010. *Znásilnění. Dějiny od roku 1860 do současnosti*. Praha: Mladá fronta.
- Bowers, Kimberley Paige. 2008. *Misreading Justice: The Rhetoric of Revenge in Feminist Texts About Domestic Violence*. Nepublikovaná dizertační práce. Arlington: The University of Texas.
- Brownmiller, Susan. 1998. „Proti naší vůli: muži, ženy a znásilnění.“ In Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon, s. 134-166.
- Ciprová, Kristýna. 2010a. „Předmluva.“ In: Kristýna Ciprová (eds). *Pod hladinou: Fakta a mýty o znásilnění*. Praha: Gender Studies, s. 2.
- Ciprová, Kristýna. 2010b. „Znásilnění: kontextuální úvod.“ In: Kristýna Ciprová (eds). *Pod hladinou: Fakta a mýty o znásilnění*. Praha: Gender Studies, s. 3-11.
- Clover, Carol J. 2015. *Men, women, and chain saws*. New Jersey: Princeton University Press.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Cooperová, J.C. 1999. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta.



- Česká televize, 2013. „Indie – rozsudek za znásilnění.“ [online]. [cit. 31.7.2018]. Dostupné z <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10101491767-studio-ct24/213411058260819/>>.
- Decarli Valdřová, Jana. 2004. „Ženská a mužská role v jazyce.“ In Decarli Valdřová, J., a kol. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 9-16.
- Denemarková, Radka. 2014. *Příspevek k dějinám radosti*. Brno: Host.
- Denemarková. „Radka Denemarková.“ [online]. [cit. 23.1.2018]. Dostupné z <<https://denemarkova.eu/cs/>>.
- Eagleton, Terry. 2005. *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda.
- Eliade, Mircea. 2004a. *Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození*. Brno: Computer Press.
- Eliade, Mircea. 1993. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh.
- Eliade, Mircea. 1997. *Mefisto a androgyn*. Praha: Oikoymenh.
- Eliade, Mircea. 2004b. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press.
- Eliade, Mircea. 2004c. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo.
- Eagleton, Terry. 2005. *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda.
- Fetterley, Judith. 1991. „Introduction on the politics of literature.“ In Robyn R Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms*. Rutgers University Press, s. 492-501.
- Foucault, Michel. 1999. *Dějiny sexuality I*. Praha: Hermann & synové.
- Foucault, Michel. 2003. *Dějiny sexuality II + III*. Praha: Hermann & synové.
- Foucault, Michel. 2003. „Moc a subjekt.“ In: Michel Foucault. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, s. 195 – 226.
- Fridrichová, Jana. *Koncept násilí v románu Radky Denemarkové Kobolt. Přebytky něhy. Přebytky lidí*. Nepublikovaná diplomová práce. Praha: FHS UK.

- Guba, Egon G., Yvonne S Lincoln. 1994. „Competing paradigms in qualitative research.“ In Denzin, N. K., Y. S. Lincoln (eds.). *Handbook of qualitative research*. London: SAGE Publications, s. 105-116.
- Havelková, Barbara. 2010. „Znásilnění: několik úvah nad právní úpravou.“ In: Kristýna Ciprová (eds). *Pod hladinou: Fakta a mýty o znásilnění*. Praha: Gender Studies, s. 12-23.
- Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly.“ In Decarli Valdřová, J., a kol. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169–182.
- Hodřová, Daniela, a kol. 2001. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst.
- Holinková, Lucie. 2015. *Rozbor díla Žitkovské bohyně z genderového hlediska*. Nepublikovaná diplomová práce. Praha: FHS UK.
- Host. „Radka Denemarková: *Hodiny z olova*.“ [online]. [cit. 23.8.2018]. Dostupné z <<http://nakladatelstvi.hostbrno.cz/nakladatelstvi/pripravujeme/hodiny-z-olova-1436>>.
- iDNES. 2018. „Španělskem otrásl případ znásilnění, davy protestovaly v ulicích.“ [online]. [cit. 2.8.2018]. Dostupné z <[https://zpravy.idnes.cz/protest-znasilneni-spanelsko-soud-pamplona-fmz-/zahranicni.aspx?c=A180427\\_090928\\_zahranicni\\_kafi](https://zpravy.idnes.cz/protest-znasilneni-spanelsko-soud-pamplona-fmz-/zahranicni.aspx?c=A180427_090928_zahranicni_kafi)>.
- Janáková, Barbora. 2017. „Policisté se učí: na znásilnění má vinu i oběť.“ [online]. [cit. 19.3.2018]. Dostupné z <<https://www.novinky.cz/krimi/447350-policiste-se-uci-na-znasilneni-ma-vinu-i-obet.html>>.
- Kalnická, Zdeňka. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Emitos: Brno.
- Kaufman, Michael. 1999. „Men, feminism and men’s Contradictory Experiences of Power.“ In Kuypers, Joseph, A. (Ed.). *Men and Power*. Halifax: Fernwood Books, s. 75-103.
- Kirby, Paul. 2013. „How is rape a wapon of war? Feminist International Relations, mode sof critical explanation and the study of wartime sexual violence.“ In *European Journal of International Relations* 19(4): 797-816.
- Kirkosová, Kateřina. 2014. „Vlaštovky, havrani a globální vzdušný prostor.“ *Host* (10), s. 70-71.

- Knappová, Miloslava. 2010. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2003. „Žena řeka, řeka žena. Literární žena a příroda ve vybraných textech indických lyriků.“ In: Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s.59-73.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Archetypy feminity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře.“ In Knotková-Čapková, Blanka (ed.). *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost, s. 139-165.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Úvodní přednáška ke kurzu Gender a náboženství.“ In: Knotková-Čapková, B. (ed.) *Ročenka Centra/Katedry genderových studií*. Praha: Univerzita Karlova v Praze FHS, str. 90-102.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2016. „Úvod: Obrazy genderu jako pohádkové i nepohádkové představy, utopie, masky, sny a fantazie.“ In Knotková-Čapková, Blanka, Tereza Jiroutová Kynčlová (eds). *Gender v textu a obraznosti*. Praha: Gender Studies, o.p.s., s. 7-16.
- Knotková-Čapková, Tereza Kynčlová, Jan Matonoha. 2010. „Úvod: gender jako metodologická kategorie literárních analýz.“ In Knotková-Čapková, Blanka, Tereza Kynčlová, Jan Matonoha (eds.). *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies, o. p. s., s. 8-30.
- Konopáčová, Zuzana. 2010. „...Vidíte ji, Kostelničku!‘ Genderová analýza postavy Kostelničky z díla Její pastorkyňa od Gabriely Preissové.“ In Knotková-Čapková, Blanka, Tereza Kynčlová, Jan Matonoha (eds.). *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies, o. p. s., s. 155-169.
- Kubec, Daniel. 2015. „Jazyková detektivka Radky Denemarkové.“ [online]. [cit. 23.1.2018]. Dostupné z <<http://dobracestina.cz/basta/clanek/jazykova-detektivka-radky-denemarkove>> .
- Kynčlová, Tereza. 2009. *Analýza Erbenovy Kytice v kontextu feministických literárních teorií*. Nepublikovaná diplomová práce. Praha: FHS UK.
- Lederbuchová, Ladislava. 2002. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H&H.

- Lojín, Jiří. 2016. „Cenu WALD Press AWARD obdržela Radka Denemarková.“ [online]. [cit. 29.1.2018]. Dostupné z <<http://www.vaseliteratura.cz/aktuality1/6165-cenu-wald-press-award-obdrzela-radka-denemarkova>>.
- Lollok, Marek. 2014. „Denemarková, Radka: Příspěvek k dějinám radosti.“ [online]. [cit. 23.1.2018]. Dostupné z <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/33975/denemarkova-radka-prispevek-k-dejinam-radosti>> .
- Lorenz-Meyer, D. (2005). „O politice lokace: strategie používané ve feministické epistemologii a jejich význam pro výzkum prováděný z feministické perspektivy.“ In M. Linková & A. Červinková (Eds.). *Myšlení hranic: genderové pohledy na racionalitu, objektivitu a vědoucí subjekt*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, str. 69-88.
- Marková, Dagmar, Blanka Knotková-Čapková, Dagmar Pospíšilová. 2005. „Hinduismus.“ In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Základy asijských náboženství*. Praha: Karolinum, s. 111-152.
- Matonoha, Jan. 2007. „Žena, která ‚není‘: ženské psaní a destabilizace egocentrického diskursu.“ In Heczková, Libuše (ed.). *Vztahy, jazyky, těla*. Praha: Ermat/FHS UK, str. 365-384.
- Matonoha, Jan. 2009. *Psaní vně logocentrismu*. Praha: Academia.
- Mocná, Dagmar, Josef Peterka a kol. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Morrisová, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Moore, Robert a Gillette, Douglas. 2001. *Král, Válečník, Kouzelník, Milovník*. Praha: Portál.
- Morrow, R. A. 1994. „Deconstructing the conventional discourse of methodology.“ In *Critical theory and methodology*. London: SAGE Publications, s. 199-215.
- Novinky. 2012. „Indická studentka, kterou hromadně znásilnili, zemřela.“ [online]. [cit. 2.8.2018]. Dostupné z <<https://www.novinky.cz/zahranicni/svet/288905-indicka-studentka-ktou-hromadne-znasilnili-v-autobuse-zemrela.html>>.

- Petříček, Miroslav. 2003. „Ženské psaní: pragmatický rozpor.“ In Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, s. 12-15.
- Pospíšil, Otto. 2013. *Naše ryby. Kapesní encyklopedie moderního rybáře*. Praha: Ottovo nakladatelství.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Reinharz, Shulamit. 1992. *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.
- Renzetti, Claire M., Curran, Daniel J. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Univerzita Karlova.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Praha-Litomyšl: Paseka.
- Scott, Joan Wallach. 2007. „Rod: užitečná kategorie historické analýzy.“ In J. Cviková J., J. Juránová, L. Kobová (eds.). *História žien: aspekty písania a čítania*. Bratislava: ASPEKT, s. 40-71.
- Showalter, Elaine. 1998. „Pokus o feministickou poetiku.“ In Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon, s. 209-234.
- Spender, Dale. 2007. „Ženy a literární historie.“ In Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: Slon, s. 36-50.
- Svátky. „Křestní jméno: Ingrid.“ [online]. [cit. 25.7.2018]. Dostupné z <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/ingrid-26/>.
- Šimůnková, Tereza. 2014. „Spisovatelka Radka Denemarková: Otroctví, kam se člověk podívá!“ [online]. [cit. 23.1.2018]. Dostupné z <https://www.novinky.cz/kultura/salon/351787-spisovatelka-radka-denemarkova-otroctvi-kam-se-clovek-podiva.html> .
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Poetika prózy*. Praha: Triáda.

Tong, Rosemarie. 2014. *Feminist thought: a more comprehensive introduction*.  
Charlotte: Westview Press.

Ulanov, Ann Belford. 2003. *Pramatky Ježíše Krista*. Praha: One Woman Press.

Vokounová, Eliška. 2015. *Genderová analýza filmu Sněhurka a lovec*. Nepublikovaná  
diplomová práce. Praha: FHS UK.

Zábrodská, Kateřina. 2009. *Variace na gender*. Praha: Academia.

Zamarovský, Vojtěch. 1982. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta.