

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Eva Smolíková

**„MAKE THEM PAY YOU WHAT THEY WOULD PAY A WHITE
MAN“: intersekciónální feministická analýza knihy *The Seven Husbands of
Evelyn Hugo*
*Diplomová práce***

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.

Praha, 2023

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Praze dne _____

Eva Smolíková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala docentce Knotkové-Čapkové za ochotu a podnětné komentáře, které mi během vedení této práce poskytla.
Také děkuji své rodině a přítelkyni.

OBSAH

1	ÚVOD.....	1
2	TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST	3
2.1	FEMINISTICKÉ TEORIE.....	3
2.2	POJMY.....	4
2.2.1	INTERSEKCIONALITA	4
2.2.2	GENDER	7
2.2.2.1	FEMININITA.....	8
2.2.2.2	FEMININITA V LITERATUŘE DLE PAM MORRIS.....	10
2.2.2.3	MASKULINITA	11
2.2.2.4	MALE GAZE, FEMALE GAZE A TOXICKÁ MASKULINITA	13
2.2.3	RASA.....	13
2.2.4	SEXUALITA.....	14
2.2.4.1	BISEXUALITA.....	15
2.3	LITERATURA A FEMINISMUS.....	16
2.3.1	LOKACE A POZICIONALITA.....	18
2.4	LITERATURA PRO ŽENY A KONCEPT NÍZKÉ KULTURY	19
2.4.1	THE SEVEN HUSBANDS OF EVELYN HUGO.....	20
2.5	PŘÍBĚH	21
3	ANALYTICKÁ ČÁST.....	24
3.1	„IT GIRL“ EVELYN HUGO	24
3.1.1	EVELYN: IKONA	24
3.1.2	EVELYN: KUBÁNKA	28
3.1.3	EVELYN: MYTICKÁ ŽENA.....	29
3.1.4	EVELYN: BISEXUÁLKA.....	33
3.2	„MILÁČEK AMERIKY“ CELIA ST. JAMES.....	35
3.2.1	CELIA: GEORGIA PEACH	35
3.2.2	CELIA: PŘÍTELKYNĚ A MANŽELKA.....	36
3.3	CHUDÁK ERNIE DIAZ.....	41
3.4	ZATRACENÝ DON ADLER	43
3.5	NAIVNÍ MICK RIVA.....	46
3.6	CHYTRÝ REX NORTH	47
3.7	GENIÁLNÍ, LASKAVÝ, ZTRÁPENÝ HARRY CAMERON	49

3.8	MARNÝ MAX GIRARD.....	52
3.9	MILÝ ROBERT JAMISON	55
4	MOMENTY K ANALÝZE.....	55
5	ZÁVĚR.....	60
	BIBLIOGRAFIE.....	63

ABSTRAKT

V této diplomové práci se zabývám intersekcionalní feministickou analýzou knihy *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*. Autorkou je Taylor Jenkins Reid, prvně vyšla v roce 2017 a následně se stala hitem nejen díky sociálním sítím. V první části práce se věnuji představení teorie a metodologie, ze které vycházím v analytické části. Nejprve problematizuji kategorie, se kterými budu pracovat, jako je intersekcionalita, gender, rasa, sexualita. V tomto kontextu mě zajímají též koncepty male gaze, female gaze a toxická a zdravá maskulinita. Věnuji se též literatuře a feminismu a zobrazení femininity v literatuře. V analytické části postupuji chronologicky podle děje, využívám členění, jaké je v knize a analyzuji jednotlivé postavy z hlediska konstrukce genderu, rasy a sexuality. Zajímá mne také, jak je tematizována sexuální a genderová identita v konkrétním historicko-sociálním kontextu a jak jsou v tomto kontextu konstruovány jednotlivé vztahy hlavní hrdinky.

Klíčová slova: The Seven Husbands of Evelyn Hugo, stereotypy, gender, rasa, sexualita, moc, vzdorné čtení

ABSTRACT

In this diploma thesis I analyze the book *The Seven Husbands of Evelyn Hugo* from intersectional feminist point of view. The author of this book is Taylor Jenkins Reid, 1st edition came out in 2017 and became popular thanks to not only social media. In the first part of my thesis I focus on overview of theory and methodology, which I work with later, such as intersectionality, gender, race, sexuality. In this context I am interested in theorizing the concepts of male gaze, female gaze and toxic and healthy masculinity. I also focus on literature and feminism and the portrayal of femininity in literature. In the analytical part of my diploma thesis, I analyze characters chronologically using the original structure of the book. My interest in analysis is in the construction of gender, race and sexuality. I focus on how the author constructs sexual and gender identity in concrete historical as well as social context and how are relationships of the main heroine constructed in this context.

Key words: The Seven Husbands of Evelyn Hugo, stereotypes, gender, race, sexuality, power, resistant reading

1 ÚVOD

„*For Lilah; Smash the patriarchy, sweetheart*“ (Reid, 2021). Věnování autorky své dceři je jakýmsi úvodem do celého děje příběhu. Novela *The Seven Husbands of Evelyn Hugo* získala za poslední léta na popularitě, k čemuž jí jistě pomohla sociální síť TikTok, kde videa, v nichž lidé tuto knihu doporučují, mají až miliony shlédnutí. Hashtag, respektive označení „*thesevenhusbandsofevelynhugo*“ má na TikToku přes 340 milionů zobrazení (k datu 22. března 2023). Uživatelky a uživatelé TikToku sdílejí i např. „*and to anyone tempted to kiss the tv screen tonight please don't chip your tooth*“ zatímco autorka padá na postel v ochromení z této „scény“ (Saki, 2022). A právě díky tomu, že jsem (pasivní) uživatelka TikToku (tedy jen se dívám a nic nesdílím), kde často sleduji videa s označením #BookTok, se mi v doporučených videích objevovaly recenze na *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*. A ta kniha přišla právě včas. Zrovna jsem totiž začínala první ročník Genderových studií na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy, kde jedním z povinných předmětů je kurz Feministické literární teorie a kritiky. Právě tento kurz pod vedením docentky Knotkové-Čapkové mi poskytl nový pohled na prakticky vše, co jsem doposud o literatuře znala. Chtěla jsem proto tyto nově nabyté znalosti uplatnit právě při psaní diplomové práce. Tato kniha si, dle mého, zaslouží hlubší feministickou analýzu.

Ale nejen proto, že je příběh skvěle napsán, jsem si ho vybrala k analýze. Nabízí mnohem víc. Otevírá řadu citlivých témat, například potrat nebo domácí násilí, hlavní děj se odehrává v konzervativních 50. letech v Hollywoodu a hlavní postava je zde (spoiler) bisexuální žena jiné barvy pleti jiné než bílé, která se navíc sedmkrát provdá! K rozboru se nabízí i forma vyprávění - jedná se o chronologické vyprávění ich-formy, ale zároveň se dozvídáme víc i o postavě, které je celý příběh Evelyn Hugo vykládán. Dějové linie se prolínají, příběhy na sebe navazují a vše do sebe zapadá. Nic nezůstane nezodpovězeno.

Diplomovou práci rozdělím do dvou základních částí. V první teoreticko-metodologické části se budu věnovat představení pojmů a teorií, se kterými budu pracovat. Dále se budu věnovat problematice literárního kánonu, feministické literární kritice a metodě vzdorného čtení, ale i ženskému psaní - autorka je žena, vypravěčky v příběhu/příběžících jsou ženy. Pro samotnou analýzu je podstatný i žánr, tedy fiktivní biografie. Ve druhé, analytické části se budu

zabývat koncepty moci, rasy, manželství, násilí aj. v příběhu. Také mě bude zajímat, jak jsou v příběhu konstruovány gender, rasa a sexualita u hlavních postav. Dále také, jak je tematizována sexuální a genderová identita v konkrétním historicko-sociálním kontextu, který je pro celý příběh velmi podstatný (odehrává se ve druhé polovině 20. století).

Než dojdou k samotným závěrům, budu se též věnovat určitým momentům, kterým jsem v předchozí části nevěnovala dostatečnou pozornost či těm, které jsem nezmínila, ale shledala jsem je vhodnými k doplnění analytické části. Hlavní linií je pro tuto část jazyk, jeho použití a to, jak konstruuje celý příběh, který je nám, čtenářům a čtenářkám, předkládán. Zaměřím se na momenty ironie, ale i na postavu vypravěčky v současnosti, Monique.

2 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

V této části se budu zabývat teoretickými poznatky, které poslouží jako východiska pro druhý blok, samotnou analýzu. Jak píše Blanka Knotková-Čapková v knize *Tváří v tvář: Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*, v literární vědě nelze oddělit teoretické a metodologické hledisko (Knotková-Čapková a kol., 2010: 17). Proto je celá diplomová práce členěna na pět částí, a to úvod, teoreticko-metodologická část, analytická část, momentů k analýze a závěr.

2.1 FEMINISTICKÉ TEORIE

V této podkapitole představím východiska své diplomové práce. Než ale shrnu základní analytické pojmy, které budou podstatné pro analytickou část, je stejně tak důležité kontextualizovat mou analýzu v rámci určitého paradigmatu. Čili uvést epistemologická východiska, takříkajíc orámovat svůj výzkum paradigmatem.

Můj výzkum bude feministický, to je zřejmé již z názvu. Je ale potřeba tento „přívlastek“ více přiblížit. I feministické teorie spadají pod určité paradigma. Např. Guba a Lincoln (1994) definují paradigma jako způsob, kterým můžeme kategorizovat poznání. Rozdělují je na pozitivistické, postpozitivistické, kritické teorie a konstruktivismus, a to na základě odpovědi na ontologickou, epistemologickou a metodologickou otázku (Guba & Lincoln, 1994: 109). Z ontologického hlediska tato práce přiznává kulturní podmíněnost, z epistemologického hlediska je kladen důraz na subjektivitu a z metodologického hlediska je využita literární analýza. V tomto bodě (metodologie) sice Guba a Lincoln zmiňují rozhovory a dotazníky, uvádějí ale zároveň, že pro toto paradigma je důležitý důraz na jazyk a obecně ne-objektivitu (Guba & Lincoln, 1994: 110).

U metodologie se ještě pozdržím. Tradičně je metodologie dělena binárně, na kvalitativní a kvantitativní. Je zajímavé, že v té literatuře, kterou jsem četla, je nejčastěji zmiňována práce s lidmi (např. rozhovory) než práce s literárními dokumenty, artefakty, filmy aj. Například Morrow (1994) toto dělení popisuje právě na tom, jak výzkumník či výzkumnice pracuje s lidmi a s kolika vlastně. Kvantitativní pracuje s více lidmi, které si zvolíme na základě nějakých parametrů, pak měříme proměnné a tyto informace přeměníme na data. Kvalitativní pracuje s menší skupinou lidí, se kterými jedná, snaží se dostat k jádru věci a výsledky pak uvádí velmi

deskriptivně (Morrow, 1994: 206-207). Obecně se dá říci, že kvantitativní produkuje data o jevu/jevích, kvalitativní produkuje deskripci jevu/jevů. Letherby ale toto dělení kritizuje, dle ní je třeba dekonstruovat binaritu kvalitativní-kvantitativní, protože kvantitativní jsou spojovány s maskulinitou (tedy rozumem a přesnými, „tvrdými“ daty (hard data)) a kvalitativní s feminitou (city a přílišná subjektivita, tedy neúplná spolehlivost). Dělení je dle ní příliš dichotomní a výzkumníci a výzkumnice by se měli uchýlit ke kombinaci metod v závislosti na povaze výzkumného problému (Letherby, 2003). Pokud bych ale měla svou práci zařadit do jedné z těchto dvou kategorií, bude to kvalitativní.

2.2 POJMY

Pojmy, se kterými budu pracovat, nemají vždy slovníkovou definici - jedná se o problematické, „pohyblivé“ pojmy, jejichž význam si každý/každá může vykládat jinak a každý/každá může na jejich využití jakožto analytické kategorie klást jinak silný důraz. K jejich vysvětlení tedy nebudu využívat vždy jen jeden pramen, ale pokusím se zachytit shodu v různých definicích, které různí autoři a různé autorky poskytují. Celý příběh staví na bisexualitě hlavní postavy, její rase, jejích vztazích s muži (a ženou), její genderové identitě. Proto považuji za důležité tyto pojmy představit a přiblížit jejich teoretizování a využití jako analytické kategorie. Jedná se konkrétně o pojmy intersekcionalita, gender, sexualita a rasa.

2.2.1 INTERSEKCIONALITA

Intersekcionalita jako pojem poskytuje úvod do problematiky, na jejíž jednotlivé body se zaměřím později. Je to koncept a analytický rámec, který zkoumá průnik a interakci různých forem diskriminace a nerovností. Mezi ně patří např. sexismus, rasismus, ageismus¹, homofobie, postižení a další. Např. ženy jiné barvy pleti než bílé mohou být diskriminovány různě. Dle teorie intersekcionality jsou různé formy diskriminace vzájemně propojeny a nelze je oddělit. Intersekcionalitu jako pojem zavedla Kimberlé Crenshaw (1989), vznikla z potřeby zahrnout do feminismu i jiný než ten bílý středostavovský. Ohledně definice intersekcionality, ale hlavně jejího využití jako analytického nástroje nepanuje shoda.

¹ Ageismus je diskriminace na základě věku a projevuje se skrze různé stereotypizace a diskriminace osob a skupin na základě jejich věku a/nebo na jejich příslušnosti k určité generaci (Vidovičová, 2023).

Podle Vivian May (2015) je intersekcionalita komplexní a často velmi těžce uchopitelný koncept. Je politická a filosofická, vede nás k pokládání nových otázek. Není to pouhý součet identit, ale soustředí na se souběžnost, odmítá kategorie „jedné osy“. Nezaměřujeme se jen na gender nebo jen na rasu, jak to tradičně bývá, tedy jen na jednu osu identity - musíme se zaměřit na celou identitu komplexně se všemi osami zároveň. Intersekcionalita je mnohostranná a složitá, dovolí nám ale mnohdy jít „proti srsti“ (May, 2015: 22-33).

I Leslie McCall (2005) vnímá intersekcionalitu jako komplexní a dokonce vytyčuje tři metodologické přístupy - antikategorickou, intrakategorickou a interkategorickou. Leslie McCall tak posunula intersekcionalitu od definice a využití po kategorizaci toho, jak ji výzkumníci a výzkumnice, aktivistky a aktivisté využívají. Vzhledem k tomu, že se sama snažím ani ne tak o dekonstrukci, jako spíše o problematizaci pojmů a konceptů, které ale přesto později v analýze využiji, zařadila bych tuto diplomovou práci pod interkategorický metodologický přístup - píšou ji s předpokladem, že kategorie nejsou stálé, ale využiji je pro výzkum (McCall, 2005: 1772 - 1773). Tento přístup je v českém feminizmu nejpoužívanější.

Intersekcionalita jako analytická kategorie je čím dál častěji využívána různými vědními obory, jak naznačuje článek Sumi Cho, Kimberlé Crenshaw a Leslie McCall *Toward a Field of Intersectionality Studies* (2013). Tam autorky popisují dva scénáře artikulace intersekcionality, a to odstředivý a dostředivý. Odstředivý scénář znamená, že se intersekcionalita přenáší do dalších vědních disciplín (například historie). Zde ale hrozí riziko limitace samotného dosahu intersekcionality. Dostředivý, že se propojují jednotlivé disciplíny a vytvoří se jakési středisko (například Gender studies), rizikem je zde ale tlak na umístění projektu v konvenční oblasti. Ideální by dle autorek bylo spojení těchto dvou scénářů (Cho, Crenshaw, McCall, 2013: 792-793).

Nepřímo na tento článek reaguje Sirma Bilge ve svém článku *Intersectionality Undone* (2014). Jak jsem uvedla, autorky uvažují, že nejlepší využití intersekcionality by bylo spojení dostředivého a odstředivého scénáře, tedy na akademické půdě (Cho, Crenshaw, McCall, 2013: 792-793). Dle Bilge ale intersekcionalita byla přivlastněna a zneužita akademickými a aktivistickými kruhy. Píše, že společnost vnímá nerovnosti jako individuální záležitost a intersekcionalita tak ztrácí radikální náboj. A čím víc je populární, tím spíše se vyskytuje její

misrepresentace, tokenizace či hierarchizace a dochází k „vybělení intersekcionality“ tedy k decentralizaci klíčové role rasy v intersekcionalním myšlení a praxi (Bilge, 2014: 409-412).

Autoři i autorky kladou důraz na aktivismus v rámci intersekcionality (srov. Bilge, 2014, Kolářová, 2008). Důraz kladou na politickou intervenci a relevanci. Např. Fraser (2004) ve svém textu vidí jako řešení tzv. dvojdimenzionální teorii spravedlnosti, jejímž cílem je dosažení spravedlnosti prostřednictvím sloučení teorie přerozdělování a uznání. Původ nerovností tedy vidí jednak v nerovném přístupu ke zdrojům, jednak v nízkém statusu. Některé nerovnosti jsou dle ní více spojeny s otázkou přerozdělování (např. sexuální orientace), jiné s otázkou uznání. Za příklad obojího (rovnocenně) považuje rasu: hospodářská struktura plodí rasově specifické formy rozdělování a ve statusovém uspořádání jsou privilegovány ty znaky, které jsou spojovány s „běloštvím“. Jádrem dvojdimenzionální teorie spravedlnosti je participační parita, tedy takové společenské, ekonomické, institucionální a systémové nastavení, které dává lidem možnost se rovnocenně zapojit do čehokoliv i s možností nezapojit se vůbec (Fraser, 2004).

V rámci intersekcionality existuje i postkoloniální proud, který se, dle např. Mohanty (1991) zaměřuje na kritiku západního univerzalizujícího principu a paternalistického přístupu. Ženy jsou v rámci něj viktimizovány a homogenizovány jako jedna slabá skupina těch, které potřebují pomoc od „vyspělého západu“. Dochází k metonymii kategorie „té Druhé“ autorky Simone de Beauvoir - západní svět je ten, od něž se vše odvozuje, ten, jenž je stavěn jako standard, ke kterému má „zbytek“ světa dojít. Východní svět je stavěn do pozice „toho Druhého“, ženy zde jsou pasivní a bezmocné (Mohanty, 1991).

Z výše zmíněného je jasné, že intersekcionalita je důležitý analytický koncept, který v sobě spojuje několik protínajících se os identit. Všechny definice a náhledy na ni mají jedno společné - musíme se zaměřit na tu konkrétní osobu a její identitu, nikoliv vyjmout jen jednu kategorii a tu zkoumat. Navíc, intersekcionalita v sobě má radikální náboj a je třeba s ní zacházet tak, jak bylo původně zamýšleno - oprostit se pouze od genderu nebo pouze od rasy. Patří sem např. gender, rasa, třída, sexualita, náboženství, postižení, věk, vzdělání aj. V rámci své analýzy se zaměřím na kategorie genderu, sexuality a rasy, které se pokusím definovat v následujících kapitolách.

2.2.2 GENDER

Gender je jedním z nejzákladnějších a nejstarších principů organizace společnosti. Je také prostředkem společenské stratifikace – vlastnosti a praktiky žen a mužů jsou oceňovány jinak. Gender využívá kategorie maskulinity a femininity jako hlavní, hierarchizující a vylučující se identity. Autoři jedné ze základních knih genderových studií, publikace, jež mi sloužila jako úvod do genderových studií, a to *Ženy, muži a společnost* (česky 2003), Renzetti & Curran tvrdí, že gender je sociální konstrukt, který staví na domnělém pohlaví jedince. Váží se k němu stereotypy a slouží jako prostředek společenské stratifikace. Jsou to vlastnosti a chování jedince. Považují gender za danost, neměnnost. Ale např. Butler ve své eseji *Performative Acts and Gender Constitution* (1998) píšou², že gender není něco pevně daného v hloubi naší identity, ale že je performativní – neustálým opakováním tak utváříme naši genderovou identitu (Butler, 1998: 520).

Gender má ale krom těchto dvou mnoho dalších uchopení (binární/nebinární, daný/performativní). Uvedu zde Gerlindu Šmausovou, známou českou feministku, která teoretizovala gender a pohlaví ve své stati *Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví* (2002). Zde píše, že gender a genderové role jsou jakousi druhou přirozeností. Genderová role není vrozená, je však socializací tak bytostná, že je s ní zacházeno jako s neměnnou. A je to právě tato genderová socializace, která vede k rozdílům v chování a podtrhává fakt, že pokud už se zdůrazňují rozdíly mezi ženami a muži, jedná se spíše o společenskou než biologickou funkci. Navíc, socializace má na genderovou identitu mnohem větší vliv než geny (Šmausová, 2002: 6). Šmausová ale píše v tradiční binaritě genderových rolí a identit.

Gender tradičně dělíme na maskulinitu a femininitu - jednotlivé vlastnosti spadají pod jednotlivé kategorie a tím jakoby (alespoň v očích konzervativních jedinců) ospravedlňují nadřazenost mužů a jejich postavení. Mluvíme o androcentrismu. Ten popisuje např. Sandra Bem (1993) jako nadřazenost mužů nad ženami s tím, že mužství je standard, vůči němuž jsou ženy poměřovány (Bem, 1993: 42). S androcentrismem se úzce pojí patriarchát. Zatímco androcentrismus je spíše o kulturním a symbolickém diskurzu, patriarchát je o mocenském

² Judith Butler jsou nebinární, proto o nich píšu ve třetí osobě množného čísla.

diskurzu a genderovém řádu (institucionalizované vzorce genderové diferenciaci jsou souhrnně označovány jako pohlavně-genderový systém, který je socio-kulturně-historicky kontextualizován (Renzetti, Curran, 2003: 20-21)) společnosti. Patriarchát definuje např. Kate Millett (1970): je to dominance mužského pohlaví nad ženským, je ve společnosti hluboce zakořeněný a týká se všech forem politických, společenských a ekonomických (Millett, 1970: 74). Je ale potřeba, jak připomíná Mohanty, patriarchát kontextualizovat, protože neexistuje jeden univerzální patriarchát, nýbrž různé formy, jež mají svůj socio-kulturně-historický kontext (Mohanty, 1991).

Vraťme se ale zpět k femininitě a maskulinitě, jež mne budou v analytické části zajímat nejvíce. S nimi se pojí genderové stereotypy, což jsou očekávání vázaná na předpokládaný gender. Např. Renzetti a Curran píšou o bipolaritě, tedy že mužům a ženám se připisují odlišné, vylučující se vlastnosti a předpokládá se, že „normální“ žena nenese žádné mužské vlastnosti a naopak (Renzetti, Curran, 2003: 20-21). Se stereotypy se váží genderové role. Ty jsou dle Šmausové (2002) vnímané jako druhá přirozenost. V souvislosti s tím Šmausová zmiňuje tzv. naturalistické zkratky - zviditelňování rozdílností a potlačování podobností. A muži a ženy jsou vnímáni jako odlišné jednotky s tím, že první kategorie je té druhé nadřazená (Šmausová, 2002: 22).

2.2.2.1 FEMININITA

O podřízeném postavení žen píše mnoho různých autorek a autorů. Jako zdrojové prameny, ze kterých budu při analýze čerpat, využiji ta díla, jež se stala primárním zdrojem a teoretickým stavebním kamenem mnoha jiných. Všechny ale uvažují stejně - femininita je podřízená maskulinitě. A ačkoliv se shodují v obecném původu (patriarchát), každá klade důraz na jinou jeho část.

Zmiňovat budu feministky z tzv. druhé vlny feminismu. Tradičně se historie feministického hnutí dělí na dvě vlny. Atmosféru první vlny spolu s tím, jaké postavení měly ženy, shrnuje Hana Havelková ve svém textu *Kořeny právních nerovností v modernitě* (2020). Tzv. první vlna feminismu, tedy rozvoj feministického myšlení a jednání, byl souběžný s francouzským osvícenstvím 18. století. Tehdejší společenské nastavení silně ovlivňovalo dílo filosofa Jeana Jacquese Rousseaua *Emil čili O výchování*. „Rady pro výchovu Emila směřují k

tomu, aby z něj byl svobodný, sebevědomý jedinec. Může být až do 18 let sobec, dělat si co chce (...). Výchova Žofie měla být úplně jiná, zcela „opačná“,“ (Havelková, 2020: 70). Žofie, dívka 18. století, měla být vychovávána k podřízenosti (Havelková, 2020: 69-70). I významná feministka první vlny vidí problém ve výchově. Mary Wollstonecraft ve svém díle *Obrana práv žen* (orig. 1792) volá právě po změně výchovy (Wollstonecraft, 1998). Důležitá ale byla pro ženy právní rovnost pohlaví (tedy volební právo, majetkové právo aj.).

Feminismus tzv. druhé vlny byl podnícen vydáním několika zásadních děl, ale k těm později. Druhá vlna je charakteristická rozšířením debaty z právního pole, tedy veřejné sféry, i do sféry domácí. Důležitá je také kritika samotného společenského nastavení západních společností, patriarchátu. Nejčastěji je toto období, 2. polovina 19. století, spojováno se dvěma velkými myslitelkami - Simone de Beauvoir a Betty Friedan. Simone de Beauvoir kriticky definuje ženy jako ty „Druhé“, jež se odvozují od muže. A když se ženy snaží chovat jako muži (např. boucháním pěstí do stolu), potlačují jen příslušnost ke svému pohlaví. Žena se musí sama definovat, u muže se rozumí samo sebou, že je to muž. A každé další určení znamená jen omezení. Navíc, žena je automaticky definována svým vztahem k muži. Muž je ten podstatný, ta norma; žena nepodstatná, „odvozená“, „Druhá“ (Beauvoir, 1967: 9-10).

U Simone de Beauvoir ještě zůstanu. V další části své knihy píše o mýtech. Mýtus ženy je poměrně statický. Popisuje ženu v patriarchálních společnostech jazykem mužů. Ženám jsou tak připisovány vlastnosti, které často nekorespondují s jejich žitou realitou, ale pokud jsou tyto zkušenosti jiné, pak ženy (dle mužů) neříkají pravdu. Simone de Beauvoir píše o dvou mýtech. První mýtus je Mýtus Věčného Ženství. Zahrnuje v sobě ideály ženskosti, které se transhistoricky přenášejí. Jsou to tradičně femininní vlastnosti, které jsou ale velmi často protichůdné (např. panna proti sexuální promiskuitě). Z jeho věčnosti pak vyplývá nutnost tyto protiklady inkorporovat - jedna žena má v sobě oba „protipóly“ nebo se mění z jednoho na druhý. Druhý mýtus je pro Beauvoir důležitější, protože je pro patriarchát nejvýhodnější, a to Mýtus Ženské Záhadnosti. I ten existuje pro muže. Ti jej vymysleli a nadále využívají pro ospravedlnění své ignorace a lenosti vůči ženám, jejich potřebám a námitkám: umožňuje totiž vysvětlit vše, aniž by muž musel pátrat po příčině. Stačí o ženě prohlásit, že je záhadná, a tím je vše vysvětleno. Ženská záhadnost je už implementována v kategorii „Druhé“: „Pravá žena“ je ta, která sama sebe pochopí jako tu Druhou“ (Beauvoir, 1967: 142). V některých literárních

dílech se žena může zprvu jevit jako záhadná, ve výsledku ale vydá svá tajemství a stane se průhlednou (Beauvoir, 1967: 133-139).

Další velká myslitelka druhé vlny je Betty Friedan. Ta je typickou představitelkou liberálního feminismu 50. let 20. století, kdy ideálem byla žena-hospodyně/manželka/matka. A právě tento ideál Friedan kritizuje. Píše o tom, že ženy zažívají jistý pocit nenaplnění, jistou krizi, kterou nazývá „problém beze jména“. Jméno nemá proto, že je tento pocit velmi těžko identifikován ženami, jež ho zažívají. Dle společnosti mají vše a dělají vše správně, tak proč se cítí tak — prázdně? Protože chtějí víc, než být ženy v domácnosti. Svůj potenciál musí uplatnit hledáním (například placenou prací, změnou smýšlení), nikoliv hned manželstvím (Friedan, 1963: 60-67). Děj celé knihy, respektive retrospektivní vyprávění hlavní postavy Evelyn Hugo se odehrává právě v této době, proto je pro celou práci podstatné zmínit i tyto koncepty z této doby.

2.2.2.2 FEMININITA V LITERATUŘE DLE PAM MORRIS

Feministická autorka Pam Morris popisuje čtyři „mužské mýty“ femininity tak, jak se zrcadlí ve snech i obavách mužů a proto o nich tak píše. Nemusí to být ale jen muži, kteří o ženách píšou, že jsou např. nebezpečné, když mají moc. Svůj podíl na tom nesou i některé ženy, které můžeme označit za „kolaborantky patriarchátu“ - to jsou ženy, které mají určitý podíl na mocenské struktuře díky tomu, že kolaborují s tímto řádem (Knotková-Čapková, 2005: 145). Čili ženy bránící patriarchát z něj mají o něco větší užitek a benefity než ženy, které se snaží o opak.

Prvním z těchto „mýtů“ je tzv. žena svůdkyně. To je žena, která využívá své sexuality jako nástroje moci, sexuality, která „mužům nedává spát a ničí jejich pocit mužnosti a moci“ (Morris, 2000: 31). Muži se bojí, že s příliš sexuálně přitažlivou ženou ztratí schopnost potence, a proto je potřeba ji „zkrotit“. Žena není muž, jak píše Simone de Beauvoir, je jiná, je záhadná, je mocná. Nejen kvůli své sexualitě, ale i kvůli své „úloze“ rodit děti. Ona má zaručené mateřství, otec ne. Proto je potřeba takto mocnou ženu kontrolovat. Usadit ji. Udržet ji v monogamii a zkrocenou (Morris, 2000: 30-32).

Ženská role při reprodukci hraje v těchto „typech“ femininity nespornou roli. Druhý „mýtus“ jako by navazoval na první, kdy se z mocné sexuální ženy stala žena podřazená, závislá

na muži/mužích. Žena je zobrazována jako objekt, „uzpůsobený pro jeho [Adamovy] mužské potřeby“. Morris popisuje poddajnou ženu na základě rozboru básně Miltona *Ztracený ráj*, který ženu přirovnává k vinné révě. Morris toto přirovnání rozvíjí a dodává, že vinná réva je symbol plodnosti, ale potřebuje podporu - podporu muže (Morris, 2000: 33 - 34).

Největší obavy ale u mužů vzbuzují ženy nepřitažlivé a nepoddajné, označované jako „dračice“. Tento typ žen odmítá svou podřízenou roli na rozdíl od poslušné „vinné révy“ a proto bývaly tyto ženy často mučeny a týrány a upalovány jako čarodějnice. Jsou obávané a zaslouží si potrestat. Podobně se k tomuto „typu“ staví i Annis Pratt (1982). Ta jako jeden z archetypů popisuje též „čarodějnice“ - dříve bylinkářky a porodní báby, které léčily nemocné byly ve 14. století, byly označeny za čarodějnice, pronásledovány, perzekuovány a zabíjeny. Ženská tradice byla zničena (Pratt, 1982: 174 - 176). I přestárlé panenství je pro Pam Morris důvod k trestu (Morris, 2000: 36).

Panenství je součástí i čtvrtého „mýtu“ - tzv. dokonalá žena, věrná a cudná, něžná a láskyplná, krásná a - poddajná. Žena tohoto „typu“ je „ztělesnění konvenčního ideálu ženské ctnosti“ (Morris, 2000: 37). Zde se opět hodí zmínit Simone de Beauvoir a její *Mýtus Věčného Ženství* (viz výše). Odpovídají totiž přesně tomu, co Pam Morris popisuje - konvenční vlastnosti žen nejsou jen kladné, autoři i autorky mají ve svých dílech jak kladnou hrdinku, tak „zkaženou ženu“. Kladná hrdinka je podřízená, sebeobětující a cudná. Zkažená žena je lstivá, budí zdání svůdné něžnosti a oddanosti, ale ve skutečnosti odmítá „podřít své touhy manželovým tužbám“ (Morris, 2000: 38 - 40).

2.2.2.3 MASKULINITA

Maskulinita v tradičním pojetí neexistuje bez kontrastu k femininitě. Jak jsem uvedla výše, Renzetti a Curran (2003) píšou o bipolaritě - výlučné femininní a maskulinní vlastnosti. Ve své diplomové práci se zaměřím mj. na genderovou identitu hlavních postav - tedy i na muže. Connell (2005) identifikuje čtyři strategie pro charakterizování maskulinního člověka. Jednou z nich je esencialistická (dále pozitivistická, normativní a sémiotická), která si náhodně vybraný znak ustavuje jako jádro „maskulinního“. Tento znak pak esencialistický diskurz staví právě do opozice s femininitou (Connell, 2005: 68-70). Esencialistický diskurz maskulinit tak definuje ženy jako hegemonní kategorii, vůči které se vymezuje. Mužskost jako taková má větší možnost

performance, protože je vymezena ve větší šíři - existují různé formy maskulinit, ale esence mužnosti v mužích vždy bude a vždy bude vymezena od ženskosti (Zábrodská, 2009: 160).

Čtyři základní typy maskulinity definuje Connell ve svém díle *Masculinities* (2005). Prvním je ta hierarchicky nejvýše, hegemonní maskulinita. Ta podřizuje (nejen) ženy mužům, ale i muže mužům (Connell, 2005: 77). Hegemonní maskulinita je dle Šmausové (2002) kulturní norma, která spojuje muže s hospodářskými úspěchy, ale hlavně s mocí. Tito muži vládou nejen nad podřízenými formami maskulinit, ale i nad femininitami - tedy všemi ženami. Hegemonní mužství je podstatné pro fungování patriarchátu - jen muži v mocenských pozicích totiž reprodukují patriarchát. Hegemonní mužství se stává legitimní formou maskulinity - je tak naturalizováno (Šmausová, 2002: 18-19). Zde je důležité, že hegemonní mužství je utvářeno vztahově. Muži jsou rovnocenní ve vztahu k ženám, ale ve vztahu mezi sebou mají nerovnosti a hegemonní maskulinita je nadřazená jiným formám maskulinit.

Do hegemonní maskulinity - normativní definice mužství - ale spadá jen úzká skupina mužů. Existuje tak druhý typ maskulinity: spoluúčast, nebo také komplicita. Komplicitní maskulinita je ta, která si uvědomuje patriarchální benefity, ale nepodílí se přímo na hegemonní maskulinitě. Do tohoto typu maskulinity spadá mnoho mužů (Connell, 2005: 79).

Třetím typem maskulinity je podřízenost, a to podřízenost jedněch mužů jiným mužům (hegemonním nebo komplicitním). Connell píše převážně o gayích, kteří jsou přímo podřizeni heterosexuálním mužům, a to politickou exkluzí, právním násilím, fyzickým nebo verbálním násilím na ulici, ekonomickou diskriminací atd. Být gay znamená mít ty vlastnosti, které nespádají do hegemonní maskulinity a být spíše spojován s femininitou. Gayové však nejsou jedinou podřízenou skupinou, označení pro ty další je však také asociováno s femininitou (Connell, 2005: 78-79). Jak píše Tim Edwards, „úspěšná heterosexuální a maskuliní identifikace psychologicky i sociálně závisí na zavržení jak femininity, tak homosexuality“ (Edwards, 2004: 64). A identifikace s heterosexuální maskulinitou se pak váže buď k hegemonní či komplicitní maskulinitě.

Na pomyslném žebříčku maskulinit je na samém dně čtvrtý typ maskulinity, marginalizace. Tito muži nemají žádnou moc, naopak je na nich uplatňována ze strany

hegemonního mužství. Často je tato maskulinita spojena s jinou barvou pletí než bílou (Connell, 2005: 80).

Vrátím-li se k hegemonní maskulinitě, jeden její typ ustavil i Kimmel ve své přednášce z roku 2013. Ale místo toho, aby ji vztáhl k moci či strukturám, vztáhl ji k chování muže. Vytyčil tak čtyři základní pravidla mužství: (1) nebuď baba - tedy odmítni femininitu, (2) buď velká peněženka - tedy buď chlebdárce, (3) buď pevný jako dub - tedy buď ten, o koho se může žena opřít, a (4) dej jim, co si zaslouží – tedy riskuj a udělej, co je třeba. (Mendoza, 2013). Kimmel ale mluví o tradiční maskulinitě tak, jak ji vidí muži. Objevují se tu dva nové koncepty: male gaze (a s tím související female gaze) a toxická maskulinita.

2.2.2.4 MALE GAZE, FEMALE GAZE A TOXICKÁ MASKULINITA

Termín „male gaze“ použila a zpopulárnila Laura Mulvey ve své eseji „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1989). Mulvey píše o filmech a Hollywoodu, přesto se tento termín ujal a její pojetí představuje základ, na kterém staví další rozšíření v jiných oborech (tedy nikoliv jen film). *Male gaze* je termín, který odkazuje na mužskou perspektivu a zobrazení žen jako pasivních objektů touhy (Mulvey, 1989). Viki Tomanov ve své eseji tuto definici rozšiřuje i na zobrazení mužů - jedná se zde o tradiční dělení genderových rolí s důrazem na jejich komplementaritu a jinakost. Muži ztělesňují hegemonní maskulinitu - a to nejen v pojetí Conella, ale i v pojetí Kimmela, tedy nejen v ohledu mocenských struktur, ale i v ohledu jejich jednání (Tomanov, 2018).

Ztělesnění tradiční mužské genderové role ve všech svých stereotypních ohledech se označuje jako „toxická maskulinita“. Mezi takové normy toxické maskulinity patří agresivita, drzost, dominance aj. (Flood, 2018). K tomu Carol Harrington (2020) dodává, že idea toxické maskulinity byla v souladu s konzervativními hodnotami a odvolávala se na přirozené mužské dispozice (Harrington, 2020: 4). Toxická maskulinita jde tedy ruku v ruce s hegemonní maskulinitou a produkuje se skrze male gaze - nejen ve filmu, ale i výchovou v rámci patriarchálního společenského uspořádání.

2.2.3 RASA

Intersekcionalita je založena na potřebě zahrnout do feminismu i jiné „identity“, než jen „žena“. V souvislosti s druhou vlnou feminismu se často hovoří o univerzální ženě, která baží po

jediném - pracovat jako muž. Být oproštěna od okov domácnosti a dětí. Tak to píše Betty Friedan (1963). I bell hooks píše, že druhá vlna feminismu se nesla v bílém privilegovaném duchu a potřebě radikalizovat tento proud - zahrnout i jiné rasy a třídy (hooks, 2000: 101-110).

Jak jsem již uvedla, intersekcionalita a její vznik stojí na rase. Rasu, stejně jako jiné koncepty, jasně vystihuje text Gerlindy Šmausové „*Rasa*“ jako *rasistická konstrukce* z roku 1999:

„V současném politickém diskursu se výrazu „rasa“ používá s účelem odlišení určitých společenských skupin, se zřejmým přesvědčením, že se jedná o deskriptivní pojem převzatý z biologické antropologie. Přitom se přehlíží, že biologie člověka pojem rasa zamítá, a navíc, že biologické pojmy nikdy nepřecházejí do každodenního, politického nebo společenskovedního diskursu bez předchozí hodnotové interpretace. Již zdánlivě tak neutrální biologické pojmy, jako stáří a pohlaví lidských organismů, jsou v společenských souvislostech bezprostředně spojovány se selektivním přiřazováním povinností a práv, zvláště pak pozitivních a negativních statků.“

Šmausová, 1999: 433

Parvulescu (2016) ve svém textu píše, že kritická rasová teorie je vnímána jako „Americká“ - rasa je americký partikularismus a nedá se převést do jiných kontextů. Zároveň panuje mylné přesvědčení, že Evropy se otázky rasy a rasismu netýká (Parvulescu, 2016). A když už, tak proto, že „západní“ feministky předpokládají nevzdělanost a podřazenost „východních“ žen a snaží se jim, ze své privilegované pozice, říkat, co mají a nemají dělat a jak proti patriarchátu bojovat (Mohanty, 1991).

Bilge (2014) v intersekcionalitě vidí nástroj pro sociální spravedlnost. Myslí si ale, že jen teoretizování bez hlubšího empirického ukotvení povede k jejímu „vybělení“, jež staví na popírání kořenů intersekcionality (tedy právě rasy) (Bilge, 2014: 412-415). Je tedy důležité se při intersekcionalním smýšlení zaměřit i na rasu a nevyužívat tento koncept „jen“ pro např. genderovou analýzu.

2.2.4 SEXUALITA

Osobní je politické. Tak zněl slogan radikálních feministek 60 let 20. století. Tehdy se jednalo o rodinné hodnoty, dnes by se dal vztáhnout i na sexualitu. Dle Katze (2013) se heterosexuality

postupně internalizovala a normalizovala. Katz zkoumá vývoj „vynálezu“ heterosexuality jako normy společnosti. Chce nabourat představu ahistorické a všudypřítomné heterosexuality. Heteronorma vznikla postupně v 19. století a důležitou roli hrála medicína. Časem se jen upevňovala a stále více vymezovala, až došlo k tzv. erotickému apartheidu - ustavení „normální“ (hetero)sexuality, která se ale stále zužuje, a odchylek jako deviantních forem sexuality (Katz, 2013). Butler (1998) pak píšou, že jen a pouze za účelem reprodukce časem vznikla představa a institut „přirozených“ binárních pohlaví, které své životy vedou v „přirozené“ heterosexuality (Butler, 1998).

Heterosexualitu jako normativní koncept rozebírají i jiné autorky, např. již zmíněná Gerlinda Šmausová (2002) nebo Adrienne Rich (2011), jež upozorňuje hlavně na proces vnucování ženské heterosexuality a idealizaci heterosexuálního manželství ze strany mužských mocenských struktur. Rich podotýká, že nelze ženskou homosexualitu vnímat stejně jako mužskou homosexualitu: oba druhy jsou stigmatizované, ženy ale na rozdíl od mužů neměly dostatek sociálních a politických privilegií (Rich, 2011). O studu a stigmatu pojímám se se sexualitou jinou než hetero píše Michael Warner ve své knize *The Trouble with Normal*, konkrétně v kapitole „The Ethics of Sexual Shame“ (1999). Autor vysvětluje, že sex se pojí se studem. Lidé v gay komunitách čelí studu i stigmatu, ale zároveň chtějí, aby jejich preference byly normalizované. Řešením pak často bývá, že zostuzují ostatní, kteří se ještě více vymykají. Sexuální stud je dále využíván jako nástroj rodinné socializace - děti vyrůstají převážně v heteronormativním prostředí svých rodin a sex a sexualita jsou zde jakoby umlčené. V tomto případě se pojí s tichem. Tichem, které pocity dítěte, jež prochází fází sebe-zkoumání, zahaluje do studu (Warner, 1999).

2.2.4.1 BISEXUALITA

Jonathan Katz ve svém textu *Vynález heterosexuality* (2013) mj. mapuje i terminologie sexuality. Píše, že v roce 1892 se objevily první dvě zmínky o „bisexuálních“ osobách - Kiernan definuje heterosexuála, člověka s psychickým hermafroditismem (tedy náklonností k oběma pohlavím) a Krafft-Ebing definuje psychosexuální hermafroditismus (též náklonnost k oběma pohlavím). Freud na počátku 20. století píše, že všichni a všechny máme bisexuální tendence a sexualita je fluidní. Průlom přišel na přelomu 40. a 50. let, kdy Kinsey zveřejnil škálu sexuálního

chování - od exkluzivní homosexuality po exkluzivní heterosexualitu, uprostřed jsou bisexuálové/bisexuálky (Katz, 2013).

Český sexuologický diskurz v současnosti bisexualitu považuje za nadbytečný koncept. Jedná se dle nich buď o fázi, během které se lidé vyhraní heterosexuálním nebo homosexuálním směrem, nebo o egodystonní homosexualitu - orientaci, se kterou se člověk neztotožňuje. Pro definici sexualit je pro české sexuology a sexuoložky důležité, že se člověk dokáže zamilovat - těchto lidí je však, dle nich, extrémně málo (srov. Weiss, Zvěřina, Janáčková, 2010).

Koncept sexualit per se nás může limitovat svým pojetím binarity - muži a ženy. V současnosti se ale pojem „bisexualita“ nepoužívá pouze pro pojmenování náklonnosti k mužům a ženám, ale k pojmenování sexuální orientace, jež se nevymezuje na počet genderových identit, jako spíše na preference. Na rozdíl od pansexualit, která se rovněž nevymezuje počtem genderových identit, nejsou zde ale žádné preference pro žádnou identitu. Bisexualita nám také umožňuje pojmenovat svou orientaci a může i přispět k pocitu sounáležitosti. Užívá se také s odkazem na historii pojmu. Obecně nás ale dle Alexandera, resp. Foucaulta identita limituje, u sexualit např. vymezuje, kdo jsme a kdo nejsme, s kým mít a s kým nemít vztahy atd. (Alexander, 1999).

2.3 LITERATURA A FEMINISMUS

Literární feministická analýza je spojena zejména se jmény Pam Morris a Judith Fetterley. Pam Morris ve svém textu *Literatura a feminismus* (2000) vysvětluje pojmy, jež uvádí v názvu. Feminismus je politický pohled, který odráží strukturální nerovnosti mezi pohlavími vzniklé systematickou sociální nespravedlností a kulturní interpretací rozdílů mezi nimi (Morris, 2000: 11). Literaturu definuje jako „označení souboru textů, jež se vyznačují určitými estetickými hodnotami“ (Morris, 2000: 17). S literaturou se váže literární kánon - jedná se o díla, která spadají pod konkrétní soubor uznávaných textů. Současný literární kánon vyučovaný např. na českých středních školách se pohybuje hlavně v Euroamerické oblasti a seznam četby k maturitě má jen velmi málo ženských spisovatelek. Morris o ženském kánonu uvažuje a uvažuje i o jeho důsledcích. Pokud by vznikl alternativní ženský kánon, vznikl by i s rizikem vyučování ženské literatury v kurzech na to zaměřených. Pokud by ženská literatura byla zahrnuta jako součást hlavního proudu, tedy současného literárního kánonu, vzniklo by riziko symbolického

zastoupení. Navíc - neexistuje univerzální žena ani univerzální ženská zkušenost. Ani Morris na tuto otázku neuvádí jednoznačnou odpověď, předkládá různé alternativy a vysvětluje i rizika, která s sebou nesou (Morris, 2000: 65-69).

Feminismus přitom uznává literaturu jako důležitou instituci spjatou se vzděláním (Morris, 2000: 17). I proto v minulosti došlo ke vzniku feministické literární kritiky. Ta má svou historii. Vzhledem k nedostatečnému prostoru v této diplomové práci ale zmíním jen stručný historický vývoj, jak ho popisuje Pam Morris a Elaine Showalter. Vše začalo přehodnocováním literárních děl spisovatelů-mužů. To se přelilo v gynokritiku, kdy se středem zájmu stává ženská literatura (Morris, 2000: 65-79). Tuto etapu Elaine Showalter (1979) dělí na tři části. Nejprve bylo feministické čtení, tzv. femininní fáze - zde se projevuje snaha vyrovnat se mužům (ženy volí mužský pseudonym a způsob, jakým muži píšou). Další fází je ženské psaní, tzv. feministická fáze - zde ženy využívají literaturu jako prostředek k dramatizaci jejich těžkého ženského údělu. A poslední je ženská zkušenost, tzv. ženská fáze - ženy se obrátily k vlastní zkušenosti, vlastní ženské formě a technice (Showalter, 1979: 228-230). Ženy tedy „ušly“ velký kus cesty, aby mohly psát a vydávat díla, jaká dnes máme možnost číst. Než se ale dostaneme k jednomu takovému, je potřeba zmínit ještě pár důležitých konceptů.

Prvním z nich je vzdorné čtení. Je hlavní technikou feministické kritiky. Vzdorné čtení znamená, že žena se musí stát rezistentní čtenářkou a nečíst jen z pozice toho, komu je kniha určena, tedy čtenáři-muži. I literatura byla a je prostoupena androcentrismem, skutečností, že muži píšou díla pro univerzálního čtenáře-muže (Fetterley, 1998: xxii-xxiii). Ženy tak musí aktivně měnit snahy mužů reflektovat ve svých literárních dílech „realitu“ a zahrnout mezi postavy i ženy, které jsou často v pasivní roli a čekají na záchranu, či jsou v roli svůdné ženy, oddané manželky aj. (Morris, 2000: 48). I Morris se ztotožňuje s metodou vzdorného čtení a prohlašuje, že:

„feministická literární kritika klade silný důraz na potřebu stát se nezaujatými čtenáři, naučit se číst navzdory emocionálnímu zabarvení jazyka a použité metaforice a vytvářet si v textech protichůdná vypravěčská stanoviska a zpochybňovat tak hodnoty a názory na otázku pohlaví v nich převládající.“

Morris, 2000: 43

Fetterley v návaznosti na vzdorné čtení zmiňuje ještě jeden důležitý aspekt - hlas. Ženy ho v mužské literatuře nemají a nemohou tak vyjádřit svou zkušenost. Jsou napsány z pozice mužů, kteří je vidí jen jako pasivní postavy. Dochází tak k imaskulaci žen - ženy by měly přijmout toto „univerzální“ hledisko a číst jako muž, ale vypadat a chovat se jako žena. I proto Fetterley klade důraz na ženské psaní a vzdorné čtení (Fetterley, 1998: xx), je to jedna z cest, jak dodat ženám aktérství a hlas (Showalter, 1979: 230).

Ženské psaní teoretizuje i Heléne Cixous v zásadním textu feministické literární kritiky *Smích medúzy* (1995), kde píše, že žena se musí napsat, a to ve dvou plánech: (1) individuálně: má nechat promluvit své tělo, a (2) činně: samotné psaní bude znamenat dobytí slova ženou a její vstup do dějin. Ženy a jejich tělesnost a emocionalita jim umožňuje vyjádřit to, co je na nich jedinečné a co patriarchální kultura upozadila (Cixous, 1995: 15).

Ženy musí psát a vyjadřovat své zkušenosti. Jsou dle Cixous vychovávány ve falocentrismu, androcentrismu a patriarchalitě. Falus je symbolický penis. Falocentrický diskurz může přijmout i žena, když se např. snaží psát jako muži – buď si myslí, že to tak má být, nebo aby byly snáze přijaty. Medúza, mýtus, který Cixous v textu redefinuje, je strach z vlastního já, ze své tělesnosti. Dílo *Smích medúzy* (1995) je výzva ženám, aby objevily kladnou ženskou identitu skrze psaní. Muži a ženy vstupují do struktury symbolického řádu jazyka různými způsoby a proto i pozice subjektů různého pohlaví jsou v rozdílné. *Écriture féminine*, ženský způsob psaní, se má zaměřit na dekonstrukci binárních opozit, jakými jsou muž/žena, kultura/příroda, aktivita/pasivita, objekt/subjekt, neboť tyto protiklady nejsou neutrální, nevytvářejí komplementaritu, ale první člen má vždy větší váhu a druhý je jen doplňkem. Žena musí vyjít z temnoty a začít se psát. Medúza byla Cixous celý život předhazována jako smrtelná, ona ale tento mýtus vykládá jinak - Medúza je krásná a směje se. Žena není objektem, darem pro muže, aby ji využíval - sama je tvořitelkou (Cixous, 1995: 12-19).

2.3.1 LOKACE A POZICIONALITA

Feministická teorie staví na několika aspektech. Ať už se jedná o orámování feministickou teorií, zahrnutí aspektu genderu a moci nebo uvedení pozicionality a lokace. Žádný výzkumník a žádná výzkumnice nezačíná od nuly, všichni a všechny, ať jsou jakkoli nezkušení, s sebou nesou intelektuální, emocionální a politickou zátěž. Důležitý je zde i institucionální kontext,

tedy jak je můj text koncipován a v rámci jaké instituce je lokalizován (Ramazanoglu a Holland, 2004: 148).

Nejdůležitější je v tomto bodě pro mne ale lokace a pozicionalita. Jakožto žena mám své zkušenosti s útlakem a patriarchálním nastavením společnosti - na jednu stranu je má zkušenost odrážena ve feministické literatuře, především beletrii, na druhou stranu je třeba tento fakt neustále v textu reflektovat. Je však potřeba zajít hlouběji, než jen prohlásit, že „jsem žena“, intersekcionalně. Pokud bych uvažovala jen v rámci genderu, mohla bych snadno začít pracovat s univerzální ženou, jež se vymezuje od jiných (např. od „ženy Třetího světa“, kterou ustavuje „západní“ feminismus (Mohanty, 2003: 53)). Jakožto žena, která má přístup k vysokoškolskému vzdělání, mám například možnost vzít svůj hlas a využít jej k artikulaci problémů a otázek, které se vztahují (nejen) k tématu této diplomové práce.

2.4 LITERATURA PRO ŽENY A KONCEPT NÍZKÉ KULTURY

Horkheimer a Adorno v textu *The Culture Industry as Mass Deception* (1998) píšou, že průmysl kultury (nepíšou o kultuře, ale o kulturním průmyslu), který produkuje masově vyráběnou zábavu a umění, slouží k udržování statusu quo a k upevnování kapitalistické dominance. Tvrdí, že průmysl kultury vytváří standardizovanou a homogenizovanou kulturu, která podporuje konformitu a pasivitu mezi masami. To se děje prostřednictvím masových médií, reklamy a populární kultury, které vytvářejí falešný pocit individuality a svobody, zatímco podporují konzumerismus upevňující dominantní ideologii. Horkheimer a Adorno věří, že tento systém masové dezinformace slouží k ovládnutí a manipulaci jednotlivců (Horkheimer, Adorno, 1998: 1037 - 1041).

Masovou kulturu považují za tzv. nízkou kulturu. Je povrchní, neboť je vyráběna kapitalistickými společnostmi, které se snaží maximalizovat zisky - je tudíž považována za neautentickou (je vyráběna pro zisk, nikoliv pro lidi), manipulativní (jejím hlavním účelem je zisk) a neuspokojivou (neklade na konzumenty skoro žádné nároky a neobohacuje je). Horkheimer a Adorno definovali masovou, tedy nízkou, kulturu jako pasivní, zisku-chtivou, upevňující dominantní ideologii a nekreativní. Tzv. vysoká kultura je tedy schopná narušit status quo, je kreativní, aktivní a jejím prvotním záměrem není zisk (Horkheimer, Adorno, 1998: 1037 - 1041).

Koncem 19. století začalo docházet k formování vysoké a nízké kultury - kultura se stala tím, čím se vymezit vůči moderně skrze její exkluzivitu. Například Janice Radway (2007) se snažila sledovat jednu odnož tzv. nízké kultury, jak ji chápe např. Horkheimer či Adorno, a to romance (Radway, 2007). Sledování tzv. nízké kultury obecně vypovídá o sociálních procesech vyjednávání. Ženské žánry, kam romance spadá, jsou považovány za masovou kulturu, což produkuje generalizace, které ženy řadí do podřízených konzumentek v opozici k mužským oponentům (kultury vysoké). Také se tu potvrzují ženské stereotypy o ženách jako bytostech, které dávají jednoznačně přednost emocím (a proto vyhledávají příběhy, které na emocích staví celé své zápletky) před rozumem (kterému vždy dají přednost muži), což opět potvrzuje podřízené postavení žen vůči mužům.

2.4.1 THE SEVEN HUSBANDS OF EVELYN HUGO

Žánrově kniha *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*, která vyšla v roce 2017 (a v době, kdy dopisují tuto práci, vyšel i její český překlad) spadá pod kategorii román, v knihkupectvích ji najdeme nejčastěji v sekci „Young Adult“, tedy literatura pro mladé. Příběh je vyprávěn v ich-formě, z první osoby. A to hned dvakrát. První ich-forma se týká vypravěčky Monique Grant, která v roce 2017 dostala od Evelyn Hugo nabídku, aby napsala její životopis. Proč právě ona, to se Monique dozví až na samém konci. Druhá ich-forma je Evelyn Hugo, která jako by svůj příběh vyprávěla přímo nám, čtenářkám a čtenářům. Zároveň je příběh prokládán (nejen) bulvárními články z novin či z internetu, které poskytují přesnější časovou osu, ale hlavně se díky nim dozvídáme i kontext, tedy - jak společnost vidí Evelyn Hugo jako ženu či jako manželku.

Zvolená forma je sama podnětná pro zajímavou debatu: je nám vše říkáno tak, jak se to doopravdy stalo? Nevymýšlí si Evelyn? A nevymýšlí si Monique? Je Monique při předkládání této (fiktivní) biografie nezaujatá? A máme před sebou vůbec biografii sepsanou Monique nebo Reid napsala chronologický děj se všemi replikami, ale Monique sepsání životopisu teprve čeká?

Otázek je mnoho, odpovědí už tolik ne. Zaměřím se tedy na ty, které zodpovědět skrze literární analýzu mohu. Jak jsou v příběhu konstruovány gender, rasa a sexualita u hlavních postav? Jak je tematizována sexuální a genderová identita v konkrétním historicko-sociálním

kontextu? Jak jsou v tomto kontextu konstruovány jednotlivé vztahy hlavní hrdinky? Na tyto otázky se pokusím odpovědět v následující kapitole, v analytické části této práce. Než ale uvedu jednotlivé detaily ze života Evelyn Hugo a jejích manželů, dovolím si v co nejkratším možném rozsahu shrnout děj knihy³.

2.5 PŘÍBĚH

V úvodních kapitolách je čtenářům a čtenářkám představena Monique Grant, žena, jenž píše pro časopis *Vivant*, nemá moc sebevědomí a nejspíš ji brzy čeká rozvod s jejím manželem. Její vedoucí si ji zavolá do kanceláře a řekne jí, že Evelyn Hugo vyžaduje, aby napsala její biografii. Setkají se a domluví si podmínky. Evelyn si vybrala Monique z jistého důvodu, nebyla to náhoda. To se ale čtenář/ka dozví až na konci samotného příběhu – Evelyn byla zapletena do smrti otce Monique, Jamese Granta. K tomu ale později. Po této schůzce začne Evelyn Hugo vyprávět, proč měla sedm manželů a postupně zodpoví i otázku, kterou si Monique klade už od začátku celého příběhu: kdo byl její největší láska?

Evelyn Hugo se narodila do chudé rodiny a jejím největším přáním bylo dostat se z těchto poměrů. K tomu jí dopomohl její první manžel, Ernie Diaz, který pracoval u Hollywoodu. S ním se přestěhovala, začala pracovat jako servírka a tam potkala Harryho Camerona. Harry byl mladý nadějný producent ze Sunset Studios, přišlo mu, že Evelyn má potenciál a vzal si ji pod křídla. Jenže aby mohla mít zářnou budoucnost, musela začít randit s celebritami, které Hollywoodský bulvár dobře znal. Rozvedla se s Erniem a začala chodit s Donem.

Postupně Evelyn získávala na slávě - nejen díky svému umu, ale i díky kontaktům, které sbírala. Zamilovala se do Dona a vzala si ho. Její nadšení a zamilovanost ale jako idylka trvaly jen pár měsíců, postupně se z Dona vyklubal agresor, který ji trestal fyzickým násilím. Evelyn začala natáčet film s názvem „Malé ženy“, kde se seznámila a následně natáčela s Celií St. James. Brzy se z nich staly dobré kamarádky a později, když se Evelyn dozvěděla, že Celia je homosexuální, přišla po debatě sama se sebou na to, že to nejsou jen přátelské city, které k Celií chová. Zamilovaly se do sebe a Evelyn brzy nato Dona opustila.

³ Budu vycházet z originálu *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*, všechny překlady jsou překlady autorky této práce.

Evelyn byla s Celií šťastná, jenže po pár letech se v Hollywoodském bulváru objevil článek, který ji zneklidnil. V závěru je implikováno, že Evelyn s Celií nejsou jen dobré kamarádky, ale že za zdmi domu Evelyn se děje něco, co není tak úplně „straight“⁴ (Reid, 2017: 167). Evelyn se rozhodla jednat. Vzala si svého třetího manžela, zpěváka Micka Rivu. Bylo to manželství, které Evelyn dobře promyslela, bylo krátké a bylo - emotivní. Více v podkapitole o postavě Evelyn Hugo. Hned nato se rozvedli. Jenže - Evelyn otěhotněla.

Celia nebyla s nastalou situací spokojená a rozešla se s Evelyn. Ta šla na interrupci a vzápětí si vzala svého hereckého kolegu, se kterým zrovna natáčela film *Anna Karenina*, Rexe Northa. Bylo to ale falešné manželství (také manželství na oko) - oba chtěli svou svobodu a publicitu pro film. Později se ale Rex zamiloval do jiné ženy a aby si udrželi diváky a divačky, rozhodli se Evelyn s Harrym, který se stal jejím nejlepším přítelem, že se vezmou. Všichni na tento plán přistoupí a tak se Evelyn rozvedla s Rexem a vzápětí si vzala Harryho Camerona. Jedná se ale o další falešné manželství, i když v tomto případě už o něco vřelejší. Harry je totiž gay a zrovna chodí s Johnem Bravemanem, kterého si z podobných důvodů vzala Celia. A tak chodí na dvojitá rande a na pár let jsou všichni a všechny spokojeni.

Je to právě toto manželství, nejdelší a to, ze kterého vzešla Connor Margot Cameron, dcera Evelyn a Harryho, jež celý svět považuje za to nejšťastnější. A také asi i bylo - Evelyn byla obklopena svou životní láskou, svým nejlepším přítelem, svou dcerou. Jenže. Evelyn natočí kontroverzní filmovou scénu, aniž by to prodiskutovala s Celií. Ta je zraněná a stěhuje se. Rozvádí se s Johnem a ruší veškerý kontakt se všemi.

Později umírá John Braveman, Harryho přítel. Aby Evelyn pomohla Harrymu od utápění se v žalu a alkoholu, snaží se ho zaměstnat. A vybrala film Maxe Girarda. Postupně v něm našla zalíbení, rozvádí se s Harrym a bere si Maxe. Jenže život po jeho boku není zdaleka takový, jak si ho představovala. Max chce chodit s „ideou“ Evelyn Hugo, ne s ní samotnou.

Celia vyhrála Oscara, naváže s Evelyn zase kontakt a dávají se zase dohromady. Evelyn se rozvádí s Maxem a žije s Celií. Harry si mezitím našel novou lásku, ale než se stihli sejít i s Evelyn, oba umřeli při autonehodě. Evelyn se vdává za bratra Celie, Roberta Jamisona, stěhuje

⁴ straight = heterosexuální

se i s dcerou do Španělska a tam Celia dožije poslední roky života. Byla nemocná a o deset let později zemřela.

Patnáct let nato umírá i dcera Evelyn a Harryho Connor Cameron. O dva roky později se Evelyn rozhodla, že nechá sepsat svůj životopis, aby svět věděl, kdo byla její největší láska.

3 ANALYTICKÁ ČÁST

V této části diplomové práce se budu zabývat jednotlivými postavami, které jsou pro celý děj důležité. Postupně představím podrobnější životní příběhy všech aktérů a akterek, jejich provázanost a hlavně zodpovím na výzkumné otázky, jež jsem si položila v teoreticko-metodologické části. S využitím intersekcionalní feministické analýzy tak zobrazím postavy v celé jejich komplexitě.

Než představím jednotlivé postavy, považuji za nutné pohlédnout nejprve na to, jak je autorka celé biografie uvádí. Kniha je totiž členěna do několika částí, konkrétně do sedmi. Každá část je pojmenována po jednom manželovi a možná vypravěčka Monique, možná vypravěčka Evelyn, uvedly jednotlivé muže s jedním či více přídavnými jmény. Nejenže adekvátně popisují jednotlivé manžely, ale zároveň tak nějak předznamenávají, jaká bude následující část a čtenář či čtenářka je na to připraven/a. Nastavují atmosféru a taky trochu „spoilují“, co se bude dít.

3.1 „IT GIRL“ EVELYN HUGO

3.1.1 EVELYN: IKONA

Evelyn Hugo je čtenářům a čtenářkám představena hned v úvodním článku *New York Tribune* z 2. března 2017. Dozvídáme se, že Evelyn je 79 a chce v aukci prodat své šaty. Autorka Priya Amrit popisuje, kdy byly některé z těchto ikonických šatů nošeny, vzápětí ale o Evelyn píše, že mezi její skandály patří jejích sedm manželství. Zmiňuje se o Harrym, jejím nejlepším příteli, i o Connor, její dceři. Původním jménem Evelyn Elena Herrera se narodila v roce 1938 kubánským imigrantům a změnila svou image kvůli Hollywoodu.

Druhý článek, který se vyjadřuje k této aukci, je ze serveru „thespill.com“ (Reid, 2017: 10). Julia Santos v něm o dva dny později píše nejen o šatech, ale i o předpokládaném rozhovoru s Evelyn Hugo, jejích manželstvích a milostných vztazích a ... jejím obočí. A těle. Tento článek má i komentáře, předtím si ale dovolím porovnat tyto dva články a jak rozličně naložily s informací, že Evelyn bude prodávat šaty. Priya Amrit popisuje Evelyn jako „ikonu půvabu a elegance“, „členku Hollywoodské elity“, „nadpřirozeně nádhernou“ a „vzor půvabu a odvážné sexuality“ (Reid, 2017: 1-2). Julia Santos zmiňuje Evelyniny blond vlasy, tmavé obočí, „velmi

opálenou pleť“ a „zlatavě hnědé oči“. Pak přidává, že tělo Evelyn je „žádný zadek, žádné boky - jen velká prsa na štíhlé postavě“ (Reid, 2017: 10).

Je samozřejmé, že článek, který má vyjít v renomovaných novinách, musí splňovat jisté náležitosti, zatímco bulvární webová stránka nemusí splňovat náležitosti žádné. Přesto jsem se nad tím během svého prvního čtení této knihy pozastavila a snažila se zformovat narativ, který se mi tu nabízí. Obě autorky zmínily Evelynino manželství a její vzhled, obě se ale zaměřily na jiné aspekty a zvolily jiný jazyk. Pam Morris v díle *Literatura a feminismus* (2000) zmiňuje, že svět znázorňujeme pomocí jazyka, jehož prostřednictvím jsou kulturní hodnoty pěstovány a dále předávány. Tradičně to byli (a jsou) muži, kteří ženy neadekvátně zobrazují a popisují (Morris, 2000: 18-19). V tomto případě to byla žena.

Komentáře pod článkem *thespill.com* reprezentují reálné debaty mezi lidmi pod články s chytlivými názvy. Autorce ale aspoň trochu nastavují zrcadlo. Jeden z nich od uživatele/uživatelky EvelynHugoIsASaint⁵ zní následovně: „Tohle je žena, která darovala MILIONY DOLARŮ na charity pro týrané ženy a LGBTQ+ organizace a teď dává do aukce své šaty, aby podpořila výzkum rakoviny, a vše, o čem dokážete psát, je její obočí? Vážně?“ (Reid, 2017: 11). Načež Julia odpovídá, že uznává její připomínku a že se omlouvá.

Evelyn, jak se zdá, je ikona. I Monique Grant, vypravěčka příběhu současnosti (rok 2017) a autorka biografie Evelyn Hugo, je Evelyn uchválena. Popisuje ji jako ohromně krásnou ženu s výraznou čelistí, plnými rty a obrovskými očima. Později v textu se i Evelyn sama popíše jako nádherná už ve čtrnácti letech (Reid, 2017: 35), s dlouhými nohama, bronzovou kůží a „hrudníkem, který napínal knoflíky na šatech“ (Reid, 2017: 43).

Články, které popisují postavu Evelyn Hugo a její příběh, zároveň poskytují vhled do tehdejších společenských norem a moralit, jak jen to literární fikce umožní. V 50. letech 20. století byla ideální žena hospodyně v domácnosti. Přibývalo různých moderních spotřebičů, které měly její práci usnadnit. Měla být zdravá, krásná, vzdělaná a mezi její jediné zájmy patřila její rodina, manžel a děti. Tyto ženy byly k této roli vychovávány a společnost je do nich tlačila. Prožívaly pak krizi identity, ale nedokázaly to přesně popsat (Friedan, 1963).

⁵ v překladu „Evelyn Hugo Je Svěťice“, pozn. autorky

Evelyn ale tuhle roli splnit nehodlala (aspoň ne s Donem). Podle jednoho novinového článku by ale měla. *Sub Rosa* napsal během jejího manželství s Donem Adlerem článek s názvem „Ledová královna Evelyn“ z roku 1959. Popisuje, jak Don určitě dítě chce, ale Evelyn dokáže mluvit jen o své kariéře a navíc ani neuklízí. Píše: „Don dítě chce a my se zatajeným dechem čekáme na to, kdy tahle dvě nádherná stvoření přivedou na svět potomstvo“ (Reid, 2017: 99). Později se ukázalo, že to byla jejich služebná, která všechno tohle bulvárnímu tisku *Sub Rosa* řekla.

O týden později vyšel nový článek stejného tisku s názvem „Bůh žehnej Donovi a Evelyn! Potřebují to!“ ve kterém autor či autorka píše o právě prodělaném potratu Evelyn. Ten si Evelyn vymyslela - potřebovala si zachránit reputaci. A věděla, že jejich služebná, kterou den předtím s Donem propustili, to určitě znovu vyradí. Zajímavý detail: „Bůh žehnej Donovi a Evelyn“. Ne Evelyn a Donovi.

Ještě téhož roku se Evelyn s Donem rozvedla. Nikdo nevěděl, proč, tak si *Sub Rosa* vymyslela, že je to proto, že Don Adler je hlavní hvězda a Evelyn to nedokázala snášet déle: „Zaslechli jsme, že Donova hvězda má zářit ještě víc než kdy dřív a Evelyn je proto žárlivá a škodolibá“ (Reid, 2017: 139). Ve skutečnosti Don fyzicky týral Evelyn a navíc ji podváděl. Evelynina láska proto brzy vyhasla a našla zalíbení v Celi. Navíc, Don nechal Evelyn dům a polovinu svých peněz. Báł se, že by prozradila, co se ve skutečnosti v jejich manželství dělo?

O rok později, potom, co v listopadu 1961 vyšel článek, který „osočoval“ Evelyn a Celi z homosexuality, se Evelyn rozhodla vzít si zpěváka Micka Rivu. Bylo to přesně rok poté, co se s Donem Adlerem rozvedla. Vzala si ho jen proto, že chtěla, aby lidé mluvili o něčem jiném a nechali ji a Celi být. *Sub Rosa* to okomentovala následovně: „[Evelyn] Zoufale toužila po svatbě. Chudák Evelyn se zoufale snaží najít lásku po tom, co ji Don opustil - není divu, že se vrhla do náruče prvního pohledného muže, který se naskytne... Vypadá to, že Evelyn byla pro Micka jen zábava na jednu noc, ale ona si skutečně myslela, že před sebou mají společnou budoucnost“ (Reid, 2017: 183). Chudák Evelyn. Spokojený pohledný Mick. Novinové články si konstruují svůj vlastní narativ.

Když si Evelyn vzala Rexe Northa a Harryho Camerona, obojí falešné manželství čistě pro publikum, *Sub Rosa* jim to jen přála. Pokaždé ale zmínili, jak se daří poslednímu bývalému manželovi Evelyn. V případě Rexe to byl Don, který se zrovna rozváděl, ve druhém případě

Rex, kvůli nebo spíš díky kterému se Evelyn a Harry vzali. Rex si totiž našel během manželství s Evelyn lásku a ta otěhotněla. *Sub Rosa* píše: „Jsme rádi, že se Evelyn a Harry rozhodli to zpečetit!“ (Reid, 2017: 232).

V roce 1975 Evelyn Hugo porodila dceru Connor Margot Cameron a *Photomoment* to okomentoval následovně: „Evelyn Hugo je konečně matka! Ve 37 letech si atraktivní sexbomba může do svého životopisu připsat „rodič“ (Reid, 2017: 247). Evelyn Hugo je *konečně* matka. Celý svět čeká, až Evelyn Hugo otěhotní. Až konečně najde toho pravého, s kým to bude myslet vážně. Evelyn Hugo konečně přestala být chladná.

U jejího šestého manžela už *Now This* napsal jen „Jen čas ukáže, jestli bude Max pro Evelyn vstupenkou ke štěstí. Je ale jisté, že se stane jejím manželem číslo šest“ (Reid, 2017: 294). Ten samý tisk pak sedmého manžela komentuje následovně: „Zatímco tohle je sedmá svatba Evelyn, pro Roberta je první“ (Reid, 2017: 342). Evelynin poslední manžel byl Robert Jamison, bratr Celie. Zdá se, že 80. a 90. léta už značí jisté uvolnění společenských poměrů a znovu-vdávání už není tak skandální, jak to reprezentují články *Now This*.

Poslední článek, který o Evelyn vyšel a který nepsala Monique Grant, je ten o její smrti. Evelyn byla známá pro svou „vnadnou postavu, opovážlivé filmové role a [svým] bouřlivým milostným životem“ (Reid, 2017: 382). Priya Amrit, autorka, kterou známe z úplně prvního článku o Evelyn, píše, že se zatím neví, proč Evelyn zemřela a že ani není potvrzena diagnóza rakoviny prsou. Čtenářky a čtenáři už ale ví, proč. Spáchala sebevraždu. Vybrala si Evelyn pro svou biografii Monique i proto, že nejlepší článek Monique byl ten o právu na asistovanou sebevraždu? Ten článek se týkal důstojnosti lidí, kteří chtějí umřít, protože jsou například dlouhodobě nemocní. Snažila se tam prosadit zlegalizování asistované sebevraždy a uváděla, proč je důležitá a prospěšná. Evelyn cítila, že u ní je její diagnóza a hlavně její plán (sebevražda) v bezpečí.

Tyto články, stejně jako celý příběh, reprezentují dobu, ve které se hlavní děj odehrává. Postavu Evelyn Hugo ale i jiné postavy je díky nim možné hlouběji analyzovat, protože odráží společenské normy a očekávání od (slavných) žen a mužů. Ve výsledku celý příběh reprezentuje společenské jevy své doby, jako je právě bulvár, homofobie, kapitalismus, otázka konformity aj. A právě tyto reprezentace mne budou zajímat a právě je budu v následujících kapitolách analyzovat.

3.1.2 EVELYN: KUBÁNKA

Evelyn Elena Herrera se narodila kubánským imigrantům, kteří se přestěhovali do New York City, do čtvrti Hell's Kitchen. Matka jí zemřela, když jí bylo jedenáct let, otec o deset let později. Matku milovala, od otce chtěla utéct. Matka byla jedním z lidí, za kým Evelyn v závěru chtěla jít. Za ní, za svou láskou, nejlepším přítelem a dcerou. Otec byl alkoholik a ona s ním nechtěla mít nic společného.

Když bylo Evelyn sedmnáct let, její image se změnila. Chtěla být herečkou, seznámila se s Harrym Cameronem a ten ji představil Gwendolyn Peters, vizážistce. Ta ji přeměnila dle Hollywoodských standardů - vybělila vlasy, vytrhala obočí. Pak se Evelyn sešla s řečníkem a ten jí pomohl s přízvukem, nakonec zcela zapudila rodnou španělštinu. Evelyn Hugo se stala ikonou Hollywoodu, ale jen díky tomu, že se změnila. Reprezentuje tak právě tu otázku konformity: chce, aby ji přijali, ale ne takovou, jaká je. Chce být známá a protože si neklade podmínky ona, ale Hollywood, je ochotna se radikálně změnit.

V 60. letech, když si brala Rexe, se Evelyn pozastavila se nad tím, co pro Hollywood obětovala - tedy, co se jejích kořenů týče. V jednu chvíli přímo před ní Luisa, její služebná, řekla své matce po telefonu, „Tahle paní je nádherná, ale šílená“ (Reid, 2017: 198). Evelyn ji upozornila, že jí rozumí. Tehdy jí Luisa řekla, že nevypadá jako kubánka. A Evelyn se urazila, „Jak si dovoluje brát mi mou identitu?“ (Reid, 2017: 198). Jenže pak se rozhlédla: nikde v domě nebyly fotky její rodiny, žádná latinsko-americká kniha, žádný římský kmín - jen její blond vlasy, které také neodkazovaly k její „true self“.

Od té chvíle s ní nikdy nemluvila španělsky. Styděla se za svou neloajlnost. Vzdala se svého zázemí, svého původu. Sice jí to pomohlo vypořádat se s posledními zbytky vazeb, jež měla ke svému otci, ale také ji to vzdálilo od matky. Luisu si oblíbila. Záviděla jí, jak sebejistě se cítí ve vlastní kůži. Jak se nebojí být sama sebou. Jak je pyšná, že je Luisa Jimenez.

Později, v 90. letech, se Evelyn přestěhuje s Connor a Robertem za Celii do Španělska. Tam začne Evelyn znovu mluvit španělsky a pomalu tak začne učit ostatní. Evelyn svůj pobyt ve Španělsku popisuje následovně: „Ve Španělsku jsem měla přesně ten život, který jsem chtěla. (...) Dokonce jsem začala zase mluvit španělsky. Nejdřív proto, že to bylo potřeba. Byla tam spousta lidí, se kterými jsme museli mluvit a já byla jediná opravdu připravená. Ale myslím, že

mi ta nutnost prospěla. Protože jsem se nemohla cítit nejistě, prostě jsem to musela nějak vyřešit. A časem jsem zjistila, že jsem na sebe pyšná za to, jak hladce to šlo“ (Reid, 2017: 344 - 345).

Feministické teorie se na ženskou zkušenost dívají jako na velmi důležitou, protože dává ženám hlas. Hlas a aktérství. Ženy jsou často popisovány jako statické, nehybné, bez vlastního rozumu. Feministky a feministé kritizovali pasivizaci žen. Ženám chybí aktérství, kterého mohou dosáhnout jedině, vezmou-li si hlas zpátky. Cestu k tomuto vidí např. Showalter (1979) ve feministickém čtení a ženské tvorbě literárních děl (Showalter, 1979: 230), nebo Cixous, když apeluje na ženy, aby se napsaly (Cixous, 1995: 15). Hlavní hrdinka příběhu Evelyn si vzala svůj (španělský) hlas až v momentě, kdy věděla, že se nemusí skrývat. Že si nemusí na nic hrát. Že se nemusí za nic stydět. Až když odešla persona Evelyn Hugo přišel její skutečný život.

Co by její kubánská identita vzala jejímu talentu? Jejímu půvabu? Její osobnosti? Její personě? Hollywood její identitu upravil a některé části smazal. Evelyn Herrera změnila na Evelyn Hugo. Její pleť, světle bronzová, je často popisována nejvíce jako „opálená“. Po těch letech nezbyl ani náznak jejího původu, jejích kořenů. To vše si v této (fiktivní) biografii Evelyn bere zpět. Svou identitu, kterou zahodila, aby se mohla stát slavnou.

Je to přesně, jak píše Parvulescu (2016). A Mohanty (1991). Rasu a rasismus je nutné kontextualizovat. Teprve v roce 1955 proběhl protest Rosy Parksové proti rasové segregaci když se posadila na místo, které následně neuvolnila bílému cestujícímu. Teprve v těchto letech začaly protestní akce a vznikala různá hnutí za občanská práva. Teprve v roce 1964 byl podepsán zákon, který přiznával Afroameričanům rovná práva. Postava Evelyn musela zavrhnout část své identity, aby se mohla stát slavnou. Později, když už dosáhla všeho, po čem toužila (vrchol pro ni bylo získání Oscara), byla ochotna vrátit se ke svému autentickému já. I tak byla ta část, která byla určena veřejnosti, opěvována, i když si lidé vymýšleli, protože pravdu znala jen ona. A teď ji vydala světu.

3.1.3 EVELYN: MYTICKÁ ŽENA

Evelyn Hugo se rozhodla, že nechá napsat svou biografii. Zvolila si k tomu Monique Grant. Proč zrovna ji? Vraťme se v příběhu do konce 80. let, Celia už ví o své nemoci, Evelyn se rozvedla s Maxem Girardem a Harry to začíná myslet vážně se svým novým přítelem. Chce ho ukázat Evelyn, ta za nimi tedy jede. Je nadšená, že Harry zase začíná mít rád život a že mu tento

nový přítel ukázal, že ještě dokáže milovat. Jenže Evelyn je oba objeví v nabouraném autě, Harryho na místě řidiče, jeho přítele vedle něj. Harry se zdá být ještě naživu, ale řídil opilý. Proto se Evelyn rozhodne jednat - nikdo nesmí vědět, že Oscarem ověčený Harry Cameron, její nejlepší přítel, zavinil smrtelnou autonehodu. Přemístila tedy tělo spolujezdce na místo řidiče a Harryho odvezla do nemocnice, kde krátce nato zemřel. Harryho nový objev byl muž jménem James Grant. Otec Monique.

Postava Evelyn Hugo je zpočátku záhadná. Proč měla tolik manželství? Kdo byl její největší láska? Proč si vybrala Monique? Odpověď na tyto otázky zná jen ona sama a rozhodne se je vydat světu. Zpočátku je záhadná, ale ve výsledku vydá svá tajemství a stává se průhlednou. Naplňuje tak jeden z mýtů Simone de Beauvoir, a to Mýtus ženské záhadnosti. Ten však má jednu podstatnou vlastnost - ženská záhadnost je už implementována v kategorii Druhého. Sama žena se tak nachází v rozporu, zda být závislou či nezávislou na muži. Je jí ale často zatarasena cesta ke svobodné, nezávislé, budoucnosti, proto zbývá jen cesta druhá - splnit svůj „ženský úděl“ (Beauvoir, 1967: 133-139). Evelyn Hugo tak ale nejedná, tedy aspoň zčásti. Stane se sice průhlednou proto, že se tak sama rozhodne, ale stane se také nezávislou ženou, jež drží v rukou moc. Reprezentuje tak Mýtus Ženské Záhadnosti – je pro muže průhledná, ale také nebezpečná.

U „ženského údělu“ se ještě pozdrším. Zdálo by se, že Evelyn ho naplnila, protože přeci měla dceru Connor. To ale není tak určité. Evelyn byla těhotná dvakrát. Poprvé to bylo s Mickem Rivou, jejím třetím manželem, za kterého se provdala, protože *Sub Rosa*, bulvární tisk, podezříval ji a Celi z homosexuality. A to se Evelyn nelíbilo, tak se znovu rozhodla jednat. Vzala si Micka Rivu, „přetrpěla“ svatební noc a pak ho nechala, ať jí řekne, že to není, co si představoval a že by se měli rozvést. V tu svatební noc otěhotněla a Celia se s ní kvůli tomu rozešla. Evelyn pak pronesla „I will take care of it“ (Reid, 2017: 189), postarám se o to, a šla na interrupci. Celý proces není rozepsán víc než na dva odstavce. Evelyn svého rozhodnutí nelitovala, litovala toho, co jí to těhotenství stálo - Celi.

Dříve, než se odehrála tato kapitola jejího života Evelyn předstírala potrat. Během života s Donem, jejím druhým manželem, *Sub Rosa* zveřejnila článek, ve kterém obviňuje Evelyn z toho, že nechce dát Donovi dítě. *Don dítě chce a všichni na to čekají, tak proč je Evelyn tak chladná?* stojí v článku. Evelyn opět jednala dle svého nejlepšího uvážení tak, aby si zachránila reputaci - předstírala před svou služebnou, že potratila. Pak služebné dala výpověď a ta to vše

oznámila bulváru. A tak byla její reputace zachráněna. Postava Evelyn odpovídá čtvrtému mýtu, respektive „zkažené ženě-hrdince“ – je lstivá, budí zdání oddanosti a odmítá se podřítit svému manželovu (Morris, 2000: 38 – 40). A protože je lstivá, je schopna udělat cokoli, aby měla moc.

Podruhé byla Evelyn těhotná dobrovolně, chtěně. Rozhodla se spolu s Harrym Cameronem, svým pátým manželem, že by chtěli dítě. Dva nejlepší přátelé, jeden homosexuální, jedna bisexuální, přivedli na svět Connor Margot Cameron. Co určitě Evelyn nepociťovala, byl „problém beze jména“. Friedan používá tento termín k popsání pocitu krize identity, krize nenaplnění (Friedan, 1963: 60 - 67). Evelyn nereprezentovala to, co dle Friedan zažívaly ženy střední třídy, které byly v domácnosti a staraly se o děti, vdané bílé ženy. Evelyn se rozhodla, že nebude žena v domácnosti, že se nevzdá svého zaměstnání a že v Hollywoodu bude viděna jen jako „matka“. Že nenechá, aby jí její sexualitu vzalo mateřství. Natočila pak tedy se svým ex-manželem Donem Adlerem film *Three A. M.*, ve kterém je znázorněn ženský chtíč a ženský požitek ze sexuality. To bylo v roce 1976, Evelyn považovala tento snímek a zvláště tuto scénu za velmi důležitou pro jiné ženy. Popisuje ji následovně:

„Pomyslela jsem na to, jak moc jsem chtěla zasadit semínko do mozku jiným ženám. Pomyslela jsem na to, že určitě existují i další ženy, které se bojí svého vlastního potěšení, své vlastní moci. Pomyslela jsem na to, co by to znamenalo, kdyby aspoň jedna žena přišla domů za svým manželem a řekla „Dej mi, co jí dal on.““

Reid, 2017: 263

Celia, která se kvůli této scéně s Evelyn (znovu) rozešla, později píše v dopise, že je to odvážný a důležitý film. A vskutku - v době rozkvětu druhé vlny feminismu jsou podobné filmy, kde hrají známé herečky, velmi důležité. Jak popisuje Evelyn, kdyby se podařilo aspoň zasadit semínko, znamenalo by to velký krok pro posun společenských morálit. Evelyn tak reprezentuje jisté feministické jednání, když se odváží natočit takový film, který znamenal společenský rozruch.

Evelyn Hugo si byla od čtrnácti let vědoma své sexuality a svůdné postavy. V brzkém věku znala své přednosti a dokázala je využít pro svůj prospěch. Ne vždy dobrovolně, ale „když už, tak už“. Než se seznámila se svým prvním manželem, scházela se s klukem jménem Billy. Jí

bylo čtrnáct, jemu šestnáct let. Billy pracoval v obchodě a Evelyn si jednoho říjnového dne šla koupit sladkost. Billymu se líbila, tak ji políbil. To ona nechtěla a odstrčila ho, ale byl silnější. Věděla, že i kdyby se snažila, on by stejně dostal, co by chtěl. A tak se rozhodla, že aktérkou bude ona - nechala ho sice sahat, kam chtěl, ale výměnou za to si vzala z obchodu, co chtěla. To byl první z mnoha případů, kdy své sexuality využila ve svůj prospěch.

Dalším případem bylo její manželství s Mickem Rivou. Mick s ní chtěl strávit noc, ona ho chtěla využít. On ji chtěl pro její tělo, ona jeho pro jeho jméno. A proto, že věděla, že se objeví v bulváru. V jedné kapitole je sepsáno, jaké kroky Evelyn podnikla, aby naivního Micka svedla. Nejprve ho vybídla k výletu do Las Vegas, pak s ním flirtovala, pila alkohol, ale zároveň mu říkala, že nemá sex neprovdaná. A postupně ho přemluvila ke svatbě. Pak, co se svatební noci týče, už neměla co nabídnout. To Micka otrávil a druhý den ráno požádal o prohlášení manželství za neplatné.

Evelyn tak do jisté míry spadá pod mýtus ženy „svůdkyně“, jak jej popisuje Pam Morris (2000). Ví o své sexualitě a využívá ji jako nástroj moci. Muž musí takovou ženu zkrotit a její sexualitu kontrolovat (Morris, 2000: 30 - 32). Z mužského pohledu by tato scéna (svatba s Mickem Rivou) jistě znamenala zkrocení sexuality Evelyn Hugo. Mick ji dostal tam, kam chtěl. Vzal si to, co chtěl. A odešel, spokojen s výsledkem. Nechal za sebou domněle zlomenou ženu, našťvanou a ublíženou. A nakonec musela Evelyn na interrupci.

Otočme ale pohled. Evelyn potřebuje nutně zachránit reputaci. Nemůže dopustit, aby ji a Celii veřejnost vnímala jako lesby. A tak využije situace. Mick Riva se předtím nechal slyšet, že by s ní chtěl strávit noc. Evelyn ho vyhledá, opije ho, využívá svou sexualitu, nabádá ho ke sňatku a to také nakonec dostane. Vyspí se s ním, ale tak, aby ho to velmi brzy omrzelo. A ráno, když se vzbudí, se nijak neupraví, nevyčistí si zuby, neodlíčí si make-up a nerozčeše si vlasy. Nechá ho, ať jí řekne ty řeči typu „nezasloužíš si mě, já si tě nezasloužím“, zatváří se zlomeně, našťvaně a ublíženě. A nechá ho jít. Cena za tento počin je, že v životě už přišla na to, že sex je i pro potěšení, nikoliv jen jako nástroj dosažení svého. A taky nechtěné těhotenství. Ale je to Evelyn, která jedná. Evelyn, která se nenechá uzavřít do manželství s ním, která nenechá jednoho muže zkrotit ji a uvést do monogamie s ním.

Taylor Jenkins Reid, autorka románu, dosáhla subverze jednoho ženského mýtu psaného muži. Heléne Cixous (1995) píše, že žena se musí napsat. Že musí napsat to, co patriarchální

kultura upozadila. A to je ženská zkušenost, ženský pohled, ženská stránka věci (Cixous, 1995: 15). Reid napsala pohled ženy na něco, co by tradičně bylo bráno za mužské vítězství.

Evelyn Hugo ale performuje tradičně femininní vlastnosti, ať už v souvislosti s kladnou hrdinkou či „zkaženou ženou“. Spadá tedy i pod druhý výše zmíněný mýtus, jak jej popisuje Simone de Beauvoir. Mýtus věčné ženskosti zahrnuje ideální vlastnosti femininity, které jsou ale často protichůdné. Z jeho věčnosti pak vyplývá nutnost tyto protiklady inkorporovat - jedna žena má v sobě oba „protipóly“ nebo se mění z jednoho na druhý (Beauvoir, 1967: 133-139). Evelyn Hugo je věrná např. Celií, ale není věrná Rexovi, Evelyn Hugo je poddajná a poslušná, ale ne ke všem, Evelyn Hugo se chová tradičně femininně, ale ne vždy, Evelyn Hugo zná své místo, ale nebojí se ozvat se.

Příkladem, který mluví za vše, co se reprezentace Mýtu věčného ženství týče, je manželství s Maxem Girardem. Během jejich konečné hádky se Evelyn s Celií opět dávaly dohromady, respektive si psaly dopisy a plánovaly se po dlouhé době znovu vidět. Evelyn by teď udělala cokoli, aby mohla být zase s Celií, vidět ji, obejmout ji. Celií byla věrná, Maxovi ne. V tomto momentě by jí nevadilo podřídít se Celií, protože už promarnila spoustu času snahou zařídit vše po svém. Pokud pod tradiční femininitu spadá láska k muži, pak ano, Maxe milovala, ale Celií milovala víc. Zнала své místo, vzala si ho a podřídila se mu např. ve svatební cestě, ale během té hádky už si stála za svým - jede za Celií.

3.1.4 EVELYN: BISEXUÁLKA

Kdo byla největší láska Evelyn Hugo již víme. Byla to Celia St. James, respektive Cecelia Jamison. Když se jí na to Monique zeptala, řekla Evelyn, že jí celý svůj život milovala. Scéna je pak následující (považuji ji za důležitou, proto ji přikládám celou). Je psána z pohledu Monique:

„„Takže tahle kniha, vaše biografie ... jste připravena, Evelyn, se otevřeně přiznat k tomu, že jste lesba?““

Evelyn na chvíli zavře oči a nejdřív si myslím, že je to proto, že vstřebává závažnost toho, co jsem řekla, ale jakmile otevře oči, dojde mi, že se snaží zpracovat moji stupiditu. „Copak jste neposlouchala ani slovo z toho, co jsem vám řekla? Milovala jsem Celií, ale taky jsem před ní milovala i Dona. Popravdě řečeno jsem si jistá, že kdyby se z Dona

nevyklubal tak velkolepý kretén, nejspíš bych už se nebyla schopná nikdy do nikoho zamilovat. Jsem bisexuální. Neignorujte celou jednu polovinu mé osobnosti, abyste mě mohla zaškatulkovat, Monique. Nedělejte to.“

Reid, 2017: 123

Evelyn Hugo se zde otevřeně přiznává, že je bisexuální. Přesto ji Monique zařazuje mezi lesby. Z vlastní zkušenosti vím, že se to děje velmi často. Zde je ale důležité upozornit na fakt, že postava Evelyn strávila přes 80 stránek vyprávěním o Erniem a Donovi, než se dostala k Celi. Pak se ale dostala do bodu, kdy mluvila o lásce. Bylo to jen pár chvil před scénou popsanou výše. Evelyn mluvila o Celi a o tom, že už věděla, jaké to je být do někoho zamilovaná. Ale nebyla si jistá, jestli to, co cítí, je láska - to, že někoho miluje. Přesto Dona milovala, ale nejspíš ne tak hluboce jako Celi.

Evelyn nezajímaly nálepky. Tehdy, kdy se zamilovala do Celi, ji nezajímaly a nezajímají ji ani teď. Milovala muže. Milovala Celi. A s tím byla spokojená. To jí stačilo. Teď ví, že je *bisexuální*. Ale tehdy, v roce 1959, bisexualita jako termín, jako pojem, jako koncept, ještě nebyla v plném povědomí společnosti. Ještě to nebylo uchopitelné. Katz (2013) píše, že Kinsey svou škálu bisexuality zveřejnil v 50. letech 20. století. Byl to první výzkum, který pojmenovával náklonnost k oběma pohlavím (Katz, 2013: 9). Reprezentace bisexuality, ať už ve fiktivních biografiích či jiných (nejen) literárních útvarech, je důležitá, protože podporuje kontinuitu a poskytuje slovník. Warner (1999) píše, že děti tradičně vyrůstají v heteronormativním prostředí svých rodin a sexualita je umlčená, pojí se s tichem. Proto je sebeuvědomění si a coming out v tomto prostředí těžší (Warner, 1999). Evelyn popisuje, jak byla vychovávána nacházet zalíbení v mužích, odpovídá tedy přesně tomu, o čem píše Warner (1999).

To, že Celi miluje, znamenalo dlouze uvažovat, aby mohla dojít k „jedna plus jedna rovná se miluju ženu“ (Reid, 2017: 125). Zahrnovalo to fakt, že žárlí na jiné ženy, se kterými Celia byla, že staví její štěstí nad své, že byla ráda, když vyhrála Oscara Celia a ne ona, že pro ni chtěla udělat, co jí na očích viděla. Musela k tomu dojít sama, musela si sama ty pocity popsat a říct si, že Celi miluje. Ale musely se milovat v tajnosti. Celia nechtěla, ale Evelyn ano. Protože Evelyn nechtěla přijít o to, co si vybuodovala. A ani láska jejího života to nedokázala převážit.

Adrienne Rich popisuje proces vnucování ženské heterosexuality a budování ideálního manželství, tedy heterosexuálního (Rich, 2011).

Pak přišel Stonewall. Událost, která napomohla k dosažení rovnějších práv LGBTQ+ komunity v USA. V roce 1967 byli lidé v gay baru Stonewall Inn napadeni policií. Nebylo to poprvé, bylo ale poprvé, že se lidé v baru začali bránit. Celá policejní razie tak vyústila v třídní pouliční nepokoje. V roce 1970 se pak na připomínku těchto nepokojů uskutečnily první pochody Pride, které se v pozdějších letech rozšířily do mnoha zemí světa (American Experience, 2018). Tehdy měli Evelyn a Celia a Harry a John možnost jít a ukázat světu, že queer lidí je víc. Ale rozhodli se, že se nebudou účastnit osobně. Místo toho pomohou, jak mohou nejlépe - finančně. A od té doby nepřetržitě podporovali různé LGBTQ+ organizace.

Darovala peníze až do své smrti. Lidé to věděli. Lidé ji viděli brečet u hrobu Harryho Camerona v den pohřbu Celiie St. James. Lidé si mohli spojit *jedna plus jedna*. Ale nespojili. Evelyn se rozhodla až do tohoto momentu udržet svou lásku k Celiie v tajnosti. Mimo jiné, samozřejmě. Rozhodla se skrýt další část svého já, stejně jako v případě svého kubánského původu. Proto, aby dosáhla vrcholu. Až když ho dosáhla, zjistila, že to ani nestálo za to. Že měla jen velmi málo času na svou Celiie.

3.2 „MILÁČEK AMERIKY“ CELIA ST. JAMES

3.2.1 CELIA: GEORGIA PEACH

Celia St. James se v životě Evelyn objevila s natáčením filmu *Little Women, Malé ženy*. Seznámila se s Evelyn a začaly si být blízké. Celia se snažila dostat do podvědomí lidí podobně jako Evelyn, tedy ukazováním se na veřejnosti se známými lidmi. A zvolila si Evelyn. *Photomoment* o jednom takovém momentu napsal už v roce 1959, kdy se seznámily, článek. Označuje Celiie jako „Georgia peach“, což by se dalo přeložit jako Georgijská lilie, nebo taky kráska, kočka. Má označovat mladou, milou, krásnou, zdravou, čistou dívku. Média vykreslují přátelství Evelyn a Celiie jako perfektní, ale co všechno dělá v očích tisku dokonalejší je, že Evelyn chodí s Donem a Celia byla viděna s blízkým kamarádem Evelyn a Dona. Protože i fiktivnímu, i reálnému bulváru jde o to, aby ho lidé četli. A jak jinak než chytlavými titulky o hlavních hvězdách. Konstruovaný či nikoliv, bulvár jde vždy po tom samém.

O dvě dekády později, v roce 1980 vyšel článek *Now This*, který popisoval dvě nové nejlepší kamarádky Hollywoodu, Celi St. James a Joan Marker. Psalo se v něm o aspirující nové hvězdě Joan Marker a „miláčkoví Ameriky“ Celi St. James, která jí má ukázat, jak to v Hollywoodu chodí. V závěru je vznesena naděje, že tyto dvě talentované ženy snad někdy natočí společný snímek. Nikde se nepíše o bývalých či současných (potenciálních) manželích. 50. léta byla, jak víme, léta ideálu žen-hospodyněk, 80. léta byla více liberální, otevřená možnostem. Možná proto i fiktivní tisk opustil automatické uvádění mužských protějšků (slavných) žen.

Vraťme se ale ještě zpátky v čase. Rok 1961, *Sub Rosa* vydává obávaný článek, který znamená rozvrat vztahu Celi a Evelyn na následujících pět let. Celia St. James je v něm popisována jako „girl-next-door“, holka odvedle. Celia reprezentuje „trop“ nebo také stereotyp, který škatulkuje ženy do kategorie „pěkná, hodná, ale průměrná“. Má znázorňovat tradiční americké genderové normy jednoho pólu femininity, jak ho chápe Simone de Beauvoir. Je čistá (ve smyslu *pure*), není komplikovaná ani komplexní (Slang Dictionary, 2017), je „relatable“, člověk, který je jako my, obyčejní smrtelníci; je pěkná, ale není sexy, je hodná, ale umí se za sebe postavit, je milá a reprezentativní (TV Tropes, 2017).

Poslední článek, který se Celi plně věnuje, je ten oznamující její úmrtí. Je to článek *Now This* z roku 2000. Bylo jí 61 let, zemřela na komplikace spojené s rozedmou plic, kterou jí lékaři diagnostikovali už v 80. letech. Celia St. James, trojnásobná oscarová vítězka a hvězda druhé poloviny 20. století, již proslavila role Beth v *Malých ženách*. Nejen to, je navíc „známá pro svůj půvab dívky od vedle a patnáct let trvajícím manželstvím s Johnem Bravemanem“ (Reid, 2017: 352).

3.2.2 CELIA: PŘÍTELKYNĚ A MANŽELKA

„Ta mladá mrcha mě svým hraním překoná,“ (Reid, 2017: 86). Tak je postava Celia St. James představena čtenářům a čtenářkám. Mladá mrcha s talentem, které by se měla (nejen) Evelyn bát. Ale Celia chtěla být slavná a věděla, jak si k tomu pomoci. Během natáčení nabídla Evelyn, zda by s ní nešla na milkshake. Jenže Evelyn věděla, o co jde. Celia s ní chtěla být viděna. A tak Evelyn vzala otěže do svých rukou a jely na známější místo, protože „nehodlala jsem se s ní nechat vyfotit, dokud to já sama nebudu chtít“ (Reid, 2017: 94). Při pití milkshaku si obě vyjasnily, že Celia je lepší herečka, ale může Evelyn pomoci. A tak uzavřely obchod

(metaforicky řečeno) - Evelyn ji proslaví svou přítomností a Celia ji na oplátku pomůže s herectvím. Později začala Evelyn tyto schůzky vnímat ne jako povinnost, ale jako potěšení. Oblíbila si Celií natolik, že ji považovala za opravdovou kamarádku. Dosud měla jen jednoho takového kamaráda, Harryho Camerona.

Celia začala s Evelyn trávit stále více času. Jednou v roce 1959 ji Evelyn pozvala k sobě domů, Don, její druhý manžel, nebyl doma a Celia s Evelyn si daly víno. Tím Evelyn Celií polila a když se Celia převlékla, Evelyn jí prozradila, že tohle tričko ukradla během natáčení jednoho filmu. Na to Celia odpověděla: „Doufám, že už víš, že všechna tvá tajemství uchovám a žádné nevyzradím“ (Reid, 2017: 112). To byl klíčový moment Evelynina vnímání Celiie. Protože jí Evelyn věřila, že to myslí vážně. Pro Evelyn intimita není o sexu, jako pro lidi běžně bývá, ale o pravdě. A dle toho považovala právě tento moment s Celií za nejintimnější, jaký zatím měla. Evelyn to tričko ukradla pro sebe, protože se jí moc líbilo. Když ale viděla, jak Celií sedí a jak se líbí jí, nechala jí ho. Chtěla jí toho dát ještě víc - na co by si jen Celia vzpomněla, to jí chtěla dopřát. To jí donutilo zamyslet se - je tohle láska? Znamená tohle *milovat*? Když si byla jistá, že Oscara za *Malé ženy* vyhraje Celia a ne ona, byl šťastná. Měla být zklamaná, smutná, měla žárlit nebo být nejistá. Nebyla. Byla šťastná.

Ještě během toho samého večera, kdy byli i s Donem a Celiiným doprovodem na premiéře filmu *Malé ženy*, se konal večírek na počest úspěchu tohoto filmu. Ruby, jedna z hlavních hereček, zavedla Evelyn do malého kutlochu, kde jí řekla, že Celia St. James je lesba. Evelyn své pocity popisuje následovně:

„Do této chvíle byly zvuky večírku kolem nás tlumené, ale stále rozpoznatelné. Ale v momentě, kdy Ruby řekla to, co řekla, v momentě, kdy jsem slyšela slovo lesba, srdce se mi rozbušilo natolik, že jediné, co jsem slyšela, byl můj vlastní tep. Nevnímala jsem, co Ruby vypouští z pusy. Slyšela jsem jen některá slova jako *holka a lesba a zvrácenost*. Kůže na těle mě pálila. Uši mi hořely.

Snažila jsem se zklidnit, jak nejlíp jsem to zvládla. A pak, když jsem se mohla znovu soustředit na Rubyina slova, konečně jsem zaslechla i další část toho, co se mi snažila říct.

„Jen tak mimochodem, měla by sis víc hlídat svého manžela. Je v Ariho ložnici a nechává si ho kouřit od nějaký fúrie z MGM.“

Když to řekla, nepomyslela jsem si *Pane Bože. Můj manžel mě podvádí*. Pomyslela jsem si, *Musím najít Celií*.“

Reid, 2017: 121

Evelyn tuto emoci popsala jako žárlivost. Žárlila na Celií, že před ní měla i jiné ženy. A žárlila na svého manžela Dona, protože by svým činem mohl zničit její reputaci. Myslela si, že si může být blízká s Celií a vzdálená s Donem a tak to prostě bude. Ale nebude. Bublina praskla. Navíc, jak jsem již popsala výše, Evelyn byla vychovávána k tomu mít ráda muže, heterosexuality jí byla vnucována okolním světem i přáteli - jako všem ostatním ženám (Rich, 2011). Ale milovala Celií.

Coming out je velmi osobní záležitost a souvisí s heteronormativitou. Je vyžadován od neheterosexuálních lidí a u některých, například trans či nebinárních lidí, je vyžadován neustále. Kniha *Byli jsme tu vždycky* od Filipa Titlbacha obsahuje i rozhovor s Janem Vojtkem, uznávaným českým psychoterapeutem. Vojtko popisuje coming out a jeho tři fáze. První je vnitřní coming out, jedná se o jakési debaty se sebou samým o tom, kdo vlastně jsem a jaká je má sexualita. Druhá fáze je sebepřijetí. V tomto momentě už jsem zjistil/a, jak se identifikuji, a sžívám se s tím. Třetí fáze je vnější coming out, kdy člověk říká svému okolí, kdo je, jaká je jeho identita (Titlbach, 2021: 18-19). Coming out je ve většinové heteronormativní společnosti až vyžadován, ale všemi třemi fázemi by měla projít jen ta určitá osoba, které se to týká. Nikdo by neměl „vyoutovat“ někoho jiného. Takový čin může mít vážné následky - od zamětnání a ekonomické stability přes osobní bezpečí po dopady na rodinu a psychické zdraví „vyoutovaného“ (Human Rights Campaign, 2023).

Celia St. James byla „vyoutovaná“. Reid zde ale nepopisuje její pocity, popisuje pocity Evelyn a jak se tato postava vypořádává s pro ni nečekanou situací. Později, pár dní po večírku, když se Celia s Evelyn znovu viděla, řekla jí Celia jen „Není se mnou nic špatné“ (Reid, 2017: 132). Není. Jenže byl rok 1959 a společnost, v příběhu i v realitě, měla jiný pohled na věc - to se dozvídáme v průběhu textu několikrát. Například těsně poté, co proběhl první polibek Evelyn a Celií, se na pár dní nastěhuje k Celií. Zrovna se rozvádí a nechce být nikomu na očích. Popisuje své pocity během těch prvních dní v nové situaci. Homosexuálové jsou, jak říká, nepřizpůsobiví. A v tomto okamžiku nebyla připravena se jedním takovým stát.

Později, v roce 1961, vyšel v *Sub Rosa* „ten“ článek. To spustilo hádku mezi Celií a Evelyn. Evelyn přesvědčovala Celiu, že si musí vyjít s Mickem Rivou, aby zažehnala všechny drby. Říkala, že si společnost myslí, že homosexuálové jsou devianti. Že jsou vyvrhelové. Že by po nich šla policie. Evelyn uvažuje v podobné myšlenkové linii jako Adrienne Rich (2011). Heterosexuality je ženám vnucována jako jejich přirozený osud, jako jediná šance žen na ekonomické zabezpečení (Rich, 2011: 10). Evelyn říká Celiu na její tvrzení, že mají hodně možností: „Ne, jestli chceš dál hrát. Ne, jestli chceš tenhle dům. Ne, jestli chceš mít ještě své přátele. Nemluv o tom, že by po nás mohla jít policie“ (Reid, 2017: 169). Jako první zmiňuje Evelyn materiální věci, pak přátele, pak policii. Evelynin žebříček hodnot je z této věty jasný. Samozřejmě, pracovala pro to tvrdě a stejně tak Celia, ale opravdu by to všechno vyměnila za to, že ji ztratí?

Když se pak Celia dozvěděla, že Evelyn s Mickem Rivou během jejich krátkého sňatku spala a dokonce otěhotněla, rozešla se s ní. Dodala jen „A už vůbec nechci milovat ženu, která se vyspí s nějakým zpěvákem jen proto, aby ji svět nepodezíval z toho, že mě miluje“ (Reid, 2017: 186). Když ji Evelyn přemlouvá, že to udělala pro ni, pro Celiu, a že by mohla o všechno přijít, kdyby se lidé dozvěděli, co je zač, Celia se zastaví ve svých krocích. „Co *jsme* zač,“ klade Celia důraz (Reid, 2017: 187). Jenže Evelyn má pravdu – Celia je lesba, Evelyn je bisexuálka. Celia se nedokáže zamilovat do muže a žít lež, Evelyn se dokáže zamilovat do muže a žít spokojeně.

Později, když Celia vyhrála svého druhého Oscara a Evelyn tam pro ni nemohla být, zavolaly si. Celia už v sobě měla nějaký alkohol, když si říkaly, jak si chybí. Evelyn jí řekla, že je to takhle lepší (že tam s ní není), na to jí Celia řekla „Jistě, jistě. Aby lidi nevěděli, že jsi *lesba*,“ (Reid, 2017: 238). Ale to není pravda, Celia je lesba. Evelyn — v této době, v roce 1970, se pojem bisexualita teprve začal dostávat do povědomí. V roce 1969 proběhly tzv. Stonewall riots, které zvýraznily existenci LGBTQ+ lidí a od kterých se odpíchlo mnoho různých hnutí a aktivismů spojených s dosažením rovných práv (American Experience, 2018).

Evelyn věděla, že milovala Dona a že teď miluje Celiu. To jí stačilo. Jenže Celia brala pojem „lesba“ na lehkou váhu. Zneviditelnala polovinu Evelyniny identity stejně, jako to předtím udělala Monique. Evelyn byla lesba, když ji Celia milovala, a heterosexuálka, když ji nesnášela. Celia žárlila na každého muže, ale ohledně žen si byla jistá. Její představy o

bisexualitě byly jako ty tradiční - Weiss, Zvěřina a Janáčková (2010) mluví za vše. Bisexualita je nadbytečný koncept, člověk je buď heterosexuální nebo homosexuální. A pokud si myslí, že je bisexuální, je ve skutečnosti ve fázi „egodystonní homosexuality“, tedy fázi, kdy se vyhraní tím či oním směrem, protože se zatím nedokáže ztotožnit s jednou ze dvou nabízených orientací (Weiss, Zvěřina, Janáčková, 2010).

Lesby čelily historicky dvojímu útlaku. Nejen, že to byly ženy, ale byly to ženy, které byly považovány za někoho, kdo nenávidí muže (Rich, 2011). Takovému útlaku čelila i postava Celia - byla automaticky heterosexuální a jakékoliv vazby s jakýmkoli mužem byly automaticky romantické. Byla to žena, která má své místo vedle muže. Navíc, její život byl veřejný, musela skrývat svou identitu, skrývat, koho miluje. A přesto tak jednoduše pohazovala slovo „lesba“, jako by to bylo slovo bez historie, bez významu, bez utrpení a bolesti žen, které za to byly pranýřovány, mučeny, zabíjeny (Rich, 2011: 9).

Celia byla podle Evelyn průhledná již od začátku: „Celia měla jednu věc společnou se skoro všemi heterosexuálními muži Ameriky: ze všeho nejvíc si chtěla sáhnout na má prsa,“ (Reid, 2017: 239). Navíc Celia byla schopná, když se s Evelyn rozcházela podruhé, říct, že Evelyn nebyla nikdy *celá* její. Že měla jen její polovinu, tu druhou měl svět. Druhý rozchod přišel po tom, co Evelyn natočila explicitní scénu s Donem Adlerem, svým druhým manželem. Jak tuto větu uchopit? Měla její nehereckou polovinu (tedy ne personu Evelyn, ale samotnou Evelyn)? Měla její neheterosexuální polovinu? Osobně se přikláním ke druhé možnosti - Evelyn byla bisexuální a Celi milovala celým svým tělem. Ale Celi to bylo nejspíš málo. Bála se konkurence mužů a explicitní sexuální scéna s Donem ji ohrozila. Celia nebyla ani teď, po skoro 20 letech, co Evelyn poznala, schopná přijmout Evelyn jako bisexuálku.

Přes to všechno se daly s Evelyn znovu dohromady a Celia dožila poslední roky ve Španělsku. Zde se taky s Evelyn vzaly. Nebyl to oficiální, úřední sňatek. Byl to jejich malý soukromý obřad, který se odehrál jednu noc v ložnici. Nepotřebovaly ničí svolení, ničí pohledy, milovaly se a chtěly se vzít. Odříkaly ceremoniální řeč a sliby, vyměnily si prstýnky a políbily se. Šest let nato Celia zemřela. V té době, kdy s Evelyn žila ve Španělsku, už neměla obavy z jiných mužů. Byla v klidu. Pokoji.

3.3 CHUDÁK ERNIE DIAZ

Evelyn poznala Ernieho, když jí bylo čtrnáct a Erniemu dvacet dva let. Poznala ho přes známou, Beverly, a věděla o něm jen, že je elektrikář a dostal práci osvětlovače v Hollywoodu. To byla Evelynina šance. Ernie bydlel v budově, kde bydlela Beverly - jednou šla přímo před jeho dveře, zazvonila, a když jí otevřel Ernie, řekla „Neviděl jsi Beverly Gustafon?“ Načež Ernie se zeptal, jestli jí už bylo šestnáct. Evelyn odpověděla, že ano. Popisuje ten moment následovně: „Pokud v životě dostaneš šanci změnit svůj život, udělej všechno pro to, aby se tak stalo. Svět věci *nedává*, ty si je *bereš*“ (Reid, 2017: 35).

Ernie na Evelyn hleděl přesně tak, jak chtěla. Nejdřív jí hleděl přímo do očí, pak jí přešel pohledem od hlavy k patě, aby viděl každyčkový centimetr jejích oblíbených zelených šatů. Chtěla do Hollywoodu a hodlala udělat cokoli, aby se tam dostala. „A za tohle jsem prodala svoje panenství. Za jízdenku do Hollywoodu,“ řekla k tomu jen (Reid, 2017: 44). Za jízdenku do Hollywoodu pryč od Hell's Kitchen, čtvrti, kde vyrůstala, pryč od svého otce. Evelyn a Ernie se vzali v roce 1953 a z Evelyn Herrera se stala Evelyn Diaz. Slovy Evelyn nebyl Ernie pohledný, byl spíš ucházející. Nebyl ani moc chytrý ani okouzující. Věděl, že taková šance (vzít si někoho tak krásného, jako je Evelyn) se mu už nemusí naskytnout, a tak toho využil.

Během pár měsíců Evelyn potkala Harryho Camerona, mladého producenta ze Sunset Studios, kterému se líbila a chtěl ji obsadit do malých rolí. Evelyn Erniemu lhala už v počátku vztahu - řekla mu, že jí bylo šestnáct, že chodila do školy, že netušila, že zrovna na místě, kde začala pracovat ji někdo objeví. Evelyn se ve Formosa Cafe stavovala každý den a doufala, že si jí někdo od filmu všimne. Barman ale vytušil, o co jí jde a řekl jí, že tu nebude už každý den jen tak posedávat a cucat Colu. Evelyn se bála, co po ní bude chtít (doteď bylo její jediné platidlo její tělo), ale chtěl, aby začala pracovat. A tak potkala Harryho Camerona.

Evelyn Erniemu řekla, že tohle bude její dočasná brigáda, než její „opravdová práce matky začne“ (Reid, 2015: 46). Později, když začala vydělávat skoro tolik, co Ernie, se ho zeptala, jestli si může zaplatit lekce herectví. Když to nadnesla, uvařila mu jeho oblíbené jídlo a schválně si nesundala zástěru, aby si o ní myslel, že je to neškodná žena v domácnosti. I jí vadilo, že se ho vůbec musí ptát, co má dělat se svými penězi. Že on do té doby vydělával a staral se o ni, to byla samozřejmost. Ernie souhlasil. Dokonce ji podporoval - že by určitě mohla být jednou hvězda filmu.

Postava Ernieho byla na 50. léta, kdy každý muž chtěl mít doma ženušku, která mu uvaří a postará se o něj, o kterou se on bude starat finančně, která mu porodí a bude na něj doma čekat s teplou večeří, která se nebude namáhat v práci a rozhodně nebude emancipovaná, pokroková. Postava Evelyn byla na 50. léta také pokroková - chtěla nezávislost, ale chtěla i lásku. A Ernieho nemilovala, vzala si ho jen proto, aby se dostala tam, kam chtěla. A to se jí podařilo.

Bylo to také během tohoto manželství, kdy se z Evelyn stala Hollywoodská hvězda - nechala si vybělit vlasy, vytrhat obočí a odstranila přízvuk. Z Evelyn Diaz se už napořád stala Evelyn Hugo. A bylo potřeba ji zviditelnit - jak jinak než přes známé muže. Evelyn řekla Erniemu, že ho opouští. Chudák Ernie to oplakal a pak jen řekl „Bien,“ (Reid, 2017: 52). Studio ho vyplatilo a rozvedli se. Ernie ty peníze použil jako zálohu na dům, oženil se s ženou jménem Betty a měl několik dětí a vnoučat a pravnoučat. Zemřel začátkem 90. let.

Jméno i příjmení prvního manžela Evelyn, Ernie Diaz, napovídá, že nebyl bílý. Taylor Jenkins Reid, autorka, respektive Evelyn Hugo jako vypravěčka příběhu jeho etnicitu nikde explicitně ani implicitně nezmiňuje, přesto můžeme z těch pár informací poskládat tip. Za prvé - jeho jméno je Ernie Diaz. Za druhé - s Evelyn se seznámili v místě jejich bydliště, tedy v Hell's Kitchen. Hell's Kitchen je čtvrť města New York City a v 50. letech sem dojížděly autobusy z celé Ameriky, které přivážely uprchlíky. Měli velké sny o nové budoucnosti, místo toho tu zůstali a byli pohlceni krádežemi, drogami a násilím (Schneider, 2020). Za třetí - mluví španělsky (viz odstavec výše). A za čtvrté - po zadání klíčových slov („what race is ernie diaz“) do vyhledávače, vyjedou články, které označují Ernieho Diaze buď za Mexičana (Evelyn Hugo Wiki, 2023) nebo za Američana kubánského původu (GradeSaver, 2022). Sečteno podtrženo - Ernie Diaz nejspíš není bílé barvy pleti, ale protože nechci předpokládat něčí rasu nebo etnicitu, analýzu této části jeho identity v této diplomové práci nebudu dělat. Zdá se ale, že i kdyby byl jiné barvy pleti než bílé, vedl si jak v pracovním, tak v osobním životě poměrně dobře a i když neměl v rukou žádnou moc, přesto na ní benefitoval. Nemohl rozhodovat o důležitých věcech, společnost mu ale předepsala roli „toho Prvního“, nadřazeného nad ženou.

Evelyn popsala Ernieho jako novou verzi svého otce - někoho, kdo by ji v budoucnu chtěl usadit, možná i bít, kdo by po ní chtěl děti a s kým by neměla peníze. Napsala mu srdceryvný dopis, ale nemyslela to tak. Celé tohle manželství byla jen přetvářka, byl to obchod - manželství za cestu ke slávě. Evelyn tohoto manželství nelituje. Dostalo ji k Donovi.

3.4 ZATRACENÝ DON ADLER

Don Adler byl první láska Evelyn Hugo. Seznámili se díky tomu, že lidé potřebovali znát jméno Evelyn - a jak jinak než díky bulváru. Evelyn popisuje, že Don Adler byl nejpřitažlivější herec v Hollywoodu. Měl známé rodiče, kteří byli filmovými hvězdami ve 30. letech. Potkat ho znamenalo rozvést se s Erniem a Evelyn chtěla být známá.

Don byl v rozpuku jejich vztahu skvělý - byl hodný, choval se k Evelyn jako k člověku, staral se o ni, zajímal se, naslouchal jí. Byl i pohledný, Evelyn se líbily jeho oči, jeho úsměv, jeho postava. Don Evelyn učaroval a zamilovala se do něj. Rozzářila se vždy, když se na něj podívala a mluvila o něm, kudy chodila. Když po pár měsících randění Don ukázal Evelyn zasnubní prsten, rozzářila se štěstím. Chtěl ji požádat o ruku na premiéře jejich společného filmu. Chtěl si ji vzít, protože Evelyn chtěla nejdřív svatbu, pak sex. Bylo to jednak její vlastní přesvědčení, jednak doba - dle sociologického slovníku měla sexuální revoluce tři vlny. A teprve ta třetí až v 60. letech „odmítla už radikálně a otevřeně monopol manželství na sex, emancipovala sex nejen od reprodukce, ale i od romantické lásky a učinila jej plně legitimním, samostatným zdrojem slasti a oporou lidské identity“ (Možný, 2020). A tak se Don a Evelyn v roce 1957 vzali. Don jí ukázal nové stránky jejího těla, její osobnosti, její sexuality. Probudil Evelyn, která neměla sex výměnou za něco, ale sex pro potěšení. Don pro ni byl její vlastní sexuální revoluce. Do té doby se na sebe dívala jen optikou male gaze - jako na objekt pro mužské potěšení (Mulvey, 1989).

Po líbáčkách ale začalo natáčení a přišel stres. Don se ve filmech potřeboval etablovat jako maskulinní akční hrdina, ale to se mu v jeho novém filmu *Střelec na Point Dume* nedařilo. Chtěl přehrát svého otce, který hrál vždy jen klauna. A recenze teď Dona označovaly jako klauna. Jednou ráno se vzbudil a nařídil Evelyn, ať mu udělá snídani. Zavolala jejich služebné a zeptala se Dona, co by si dal. Don byl frustrovaný už jen z toho, že jeho žena neví, co rád snídá. Pak spolu jeli na natáčení, ale Donovi vadila další věc - totiž že si Evelyn nechala své jméno Evelyn Hugo a nestala se z ní Evelyn Adler. Don tvrdil, že lidé si myslí, že to ona ve vztahu „nosí kalhoty“. Donovi dál vadilo, že Evelyn vyhrála Cenu publika. Zkrátka a jednoduše - Evelyn byla lepší než on. A to Don nemohl strpět. Protože nikdo, natož žena, ho nemůže překonat. A tak jí suše řekl: „My dva si nejsme rovni, zlato. (...) Myslím, že tohle by měl být tvůj poslední film. Myslím, že je na čase, abychom měli děti“ (Reid, 2017: 77).

Postava Dona je přesně ten typ hegemonné maskulinity, jak ji popisuje Connel i Kimmel. Don chtěl mít podřízenou jak Evelyn, tak všechny muže, kteří by mu konkurovali (Connell, 2005: 77). Jak píše Šmausová, jen muži v mocenských pozicích reprodukuje patriarchát - Don byl v mocenské pozici a reprodukoval myšlenky patriarchátu (Šmausová, 2002: 19). Navíc, reprezentoval hegemonné maskulinitu, jak ji popisuje Kimmel. Splňoval totiž všechny čtyři základní pravidla mužství - odmítal femininitu, chtěl mít Evelyn doma, aby on mohl být chlebodárcem (a slavnější), chtěl být ten, o koho se *musí* Evelyn opřít a - čtvrtý bod by se dal přeložit jako „dej jim, co si zaslouží“ (Mendoza, 2013). To praktikoval Don asi trochu jinak, než to Kimmel zamýšlel. Nebil ostatní muže, bil Evelyn.

Po tom, co Evelyn řekl, že by měla zůstat doma a být matkou, mu Evelyn odpověděla, že to rozhodně ne. Na to ji udeřil do obličeje. Styděl se a v momentě, kdy mu Evelyn řekla, co má dělat, vyklouzl ven. Až pak se Evelyn rozbrečela. Gwen, její stylistka, vytušila, co se stalo. Považuji celou scénu za důležitou, proto ji sem přikládám:

„Ach, zlatíčko,“ řekla [Gwen]. „Vypadáš hrozně.“

„Já vím.“

Podívala se na mě zblízka a uvědomila si, na co se to dívá. „Spadla jsi?“

„Ano,“ řekla jsem. „Spadla jsem. Teď jsem spadla. Na pult. Nejvíce to schytala čelist.“

Obě jsme věděly, že lžu.

A doteď nevím, jestli se mě Gwen zeptala, zda jsem spadla jen pro to, aby mě ušetřila toho, že bych si musela vymýšlet nebo aby mě pobídla k mlčenlivosti.

Nebyla jsem jediná žena, kterou tehdy manžel bil. Spousta žen se musela vypořádávat s tím, co jsem musela v ten moment já. Byl pro to jasný společenský kodex. Pravidlo číslo jedna bylo nemluvit o tom.“

Reid, 2017: 79

Domácí násilí bylo a stále je přetrvávající problém. Fyzická síla byla zpravidla výhodou muže a patriarchální síla je na této síle založena. Nejčastěji se tato síla produkuje ve formě násilí (Millet, 1970: 85). Muži používají fyzickou sílu, aby si prosadili dominanci a usadili ženu na její místo. A agresivita patří mezi stereotypní vlastnost „správného“ muže. Postava Dona, agresivní a asertivní a dominantní, je ztělesněním pojmu toxická maskulinita. Ta se odvolává na přirozené mužské dispozice (Harrington, 2020: 4), tedy větší fyzickou sílu.

Ženy si to nechávaly pro sebe, protože neviděly jiné, kterým by se dělo něco podobného. V té době, ale i dnes, si myslely, že na to jsou samy. Že jim nikdo nepomůže. A koncem 50. let neexistovaly ve Spojených státech úkryty a azylové domy. Teprve v roce 1994 vešel v platnost zákon, který uznával domácí násilí a sexuální napadení jako zločiny, tzv. Violence Against Women Act. Kritika tohoto zákona zněla hlavně z řad těch, kteří viděli domácí násilí jako násilí, které postihuje nejen ženy, ale i muže (Lynch, 2023).

Evelyn popisuje, jak se to pro ni stalo něčím, co se prostě děje. Nic výjimečného, nechtěla řešit jádro problému, nechtěla se s ním rozvést, protože by přišla o všechno. Don se omlouval, aspoň zpočátku, nosil Evelyn květiny a snažil se. Evelyn otupěla a už mu ty omluvy nevěřila. Nevěřila mu, když jí říkal, že už se to nestane, protože věděla, že se to stane. Dokázala předpovědět, že ji udeří za něco, co udělala nebo řekla. Nedokázala se jít podívat na film, který spolu natočili - doted' ho neviděla. Protože během natáčení toho filmu se jí rozplynuly představy o jejím štěstí, o její lásce, o Donovi. Zatracený Don to všechno zničil.

Tehdy, když pořád Dona milovala, ale zároveň trpěla vše, co jí dělal, potkala Celi. Jednou se Donovi konečně podařilo prorazit jako maskulinní hrdina akčních filmů a protože byl úspěšný, byl snesitelnější. Když šli na premiéru *Malých žen*, řekl „Půjdeme se podívat na naše malé ženy v *Malých ženách*, co vy na to?“ Malé ženy, ženušky. Povýšenecký a rádoby humorný termín, který má označovat něčí manželky a zmenšit jejich postavení. Donovi vadilo, jak moc se o Evelyn a Celi teď mluvilo. Že se jich, Evelyn a Dona, manželského páru, ptali na Celi. Na večírku, kdy se Evelyn dozvěděla, že Celia je lesba a políbily se, Don Evelyn podvedl. Tehdy Evelyn věděla, že už s ním nechce nic mít. Chtěla druhý den požádat o rozvod, ale Don to udělal dřív - požádal o rozvod z důvodu odcizení. Oba, Don i Evelyn, věděli, že pokud se rozvedou, znamená to konec pro Evelyn. Donovi se teď dařilo, Don získával různé role, Don byl slavnější. Evelyn získala velkou část své slávy díky vztahu s ním. Ale to nebyl důvod, proč Don nechal Evelyn dům a půl svých peněz. To bylo proto, že tohle všechno dostane pod podmínkou, že nikdy nikomu neřekne, co se stalo během jejich manželství.

Don se bál. Báł se, co by si o něm myslela rodina, známí a hlavně veřejnost. Nechtěl teď, když se dostal skoro na vrchol (aspoň v pojetí Evelyn - Oscar byl vrchol), aby jeho obraz něco narušilo. A už vůbec ne jeho vlastní manželka, se kterou byl dva a tři čtvrtě roku. Evelyn s

těmito podmínkami souhlasila - neměla sice slávu ani role ve filmech, ale měla peníze a měla Celií. Rozvedli se v roce 1959.

O sedmnáct let později se Don objevil v životě Evelyn znovu. Evelyn zrovna porodila dceru Connor Margot Cameron, byla vdaná za svého nejlepšího přítele Harryho Camerona, ale fakticky žila s Celií St. James a chtěla se vrátit zpátky do hry. Jenže Hollywood ji viděl jen jako matku a to potřebovala změnit. Celia tak přišla s návrhem - Max Girard, režisér, se kterým Evelyn spolupracovala už jednou a který ji po rozvodu s Donem opět proslavil, natáčel nový film - *Tři hodiny ráno*. Chtěl „bombshell“, sexbombu. A Evelyn se tak stále viděla a byla rozhodnuta o tom přesvědčit i celý svět. Jenže druhou hlavní roli ve scéně, ve které se měla i svléknout, měl hrát Don Adler.

I Monique Grant, ženu, které Evelyn celý svůj příběh vyprávěla, zarazilo, že tento film natočila. Jednak neměla tu moc, aby Maxovi mohla říct, že ho tam nechce. Jednak se ho Evelyn zželelo. Nedařilo se mu, pil alkohol. Navíc - už pro Evelyn nebyl hrozba. Evelyn měla moc a svobodu, nebyla jím svazována. Nebyla svazována nikým (snad jen společností, že nemohla s Celií chodit veřejně). Don spadl z pozice hegemonní maskulinity, z toxické maskulinity, dolů. Nebyl přímo podřízený, stále to byl heterosexuální bílý muž, který si některé tradiční maskulinní vlastnosti jistě ponechal. Ale už neměl vše. Jen na patriarchátu benefitoval, tedy v jistém smyslu z něj pasivně těžil.

Don se Evelyn za všechno, co jí provedl, omluvil, když se spolu sešli před natáčením. Řekl jí, jak moc ji miloval a že by se chtěl vrátit, aby to napravil. Vypadalo to, že to myslí vážně. Evelyn mu však nikdy neřekla, že mu odpouští. A nikdy se z nich už nestali přátelé. Chovali se k tobě tak, ale už nelze napravit, co bylo tak drasticky narušeno - důvěru, lásku, náklonnost, vřelost. Don a Evelyn se rozvedli, protože jejich vztah vychladl a protože Evelyn chtěla být s Celií. Jenže - osudný článek z roku 1961 si žádal jiné akce.

3.5 NAIVNÍ MICK RIVA

Mick Riva, známý zpěvák, jenž může mít, kolik žen chce, je čtenářům a čtenářkám představen v novinovém článku *Photomoment* z roku 1961. V krátkém rozhovoru Mick Riva prozradil, že je šťastně rozvedený, protože, jak řekl Mick, „jsem si nezasloužil dámu jako je ona a ona si nezasloužila chlápka, jako jsem já“ (Reid, 2017: 161). A taky, že často chodí do kina na jeden

specifický film, a to *Boute-en-Train* kvůli závěrečné scéně. Je to scéna, kdy Evelyn vychází nahá z jezera a otáčí se do kamery. Obraz se ale utne v momentě, kdy se bradavka Evelyn blíží do záběru. Nikdo, kdo ten film viděl, koupil si ho a doma přetáčel, nemůže vidět její bradavky v tomto snímku. Přesto tam lidé chodili opakovaně, jen aby se o to pokusili. Mick viděl v Evelyn jen sexy ženu, nic víc. Chtěl se s ní jen vyspat, mít ji na jednu noc a tzv. si ji odškrtnout. Mick ji vidí ukázkovou male gaze optikou - Evelyn je objekt, který je třeba dobýt.

Jak jsem již psala v podkapitole *Evelyn: mytická žena*, mužský a ženský pohled na jejich sňatek a večer předtím se liší. Naivní Mick si myslel, že ji dostal tam, kam chtěl, a vzal si to, co chtěl. Evelyn ho využila, aby dostala, co chtěla. Kdo byl využitý a kdo byl využíván, to lze jen těžko říct. Jeden využil druhého a naopak. Pak, když ji Mick opouštěl, řekl jí „Nezasloužíš si chlapa, jako jsem já. Nezasloužím si ženu, jako jsi ty“ (Reid, 2017: 180). Stejnou větu, kterou řekl, když se rozvedl se svou bývalou ženou.

Mick Riva je slavný zpěvák, odkud pochází, je čtenářkám a čtenářům zatajeno. Je to jen krátká kapitola života Evelyn a nebylo pro ni zapotřebí ho představit víc, než skrze jeho jednáním s ní a skrze obraz uhlově černých vlasů. A také se o něm dozvídáme, jak vidí ženy a chová se k nim. A že ho Evelyn řadí ke zbytku heterosexuálních mužů, kteří vnímají ženy jako objekty - že si chce jen sáhnout na její prsa.

Na tomto místě je vhodné ještě podotknout, že pokud bychom měli na někoho ukázat, hovoříme-li o jejich sňatku a nutnosti zažehnat „drby“, je to Evelyn, která si to – ovšem v kontextu doby a společenské morálky – zavinila. Den před tím, než vyšel článek o domnělé sexualitě Evelyn a Celie, byli i s Harrym Cameronem na koncertě Micka, kde Evelyn chytila Celiu za ruku. Při tom ji ale viděli lidé a ti to nejspíš nahlásili bulváru. Proto si Evelyn „musela“ vzít Micka. Protože si sama zavařila.

Photomoment popisuje, že oba mají za sebou nevydařená manželství, takže jedno navíc neuškodí. Oba ale měli rozdílné motivy. S Evelyn se po tomto rychlém sňatku rozešla Celia, načež Evelyn začala natáčet film s Rexem Northem.

3.6 CHYTRÝ REX NORTH

Manželství s Rexem byl jen další obchod. Evelyn si potřebovala zajistit sledovanost a relevanci, Rex nevypadal dle Evelyn jako člověk, který je schopný se zamilovat. A tak se domluvili, že se

vezmou. Dnes je praxe falešných sňatků spíše spojena s homosexuálními páry, nikoliv jako „publicity stunt“, reklamní trik. Ale Evelyn s Rexem to vyhovovalo i z těchto důvodů. Rex byl, podobně jako Evelyn, vytvořen studiem. Jeho pravé jméno je Karl Olvirsson a pochází z Islandu. A stejně jako Evelyn, spal, s kým to považoval za potřebné, aby se stal slavným. Byl ale podceňován a proto potřeboval, aby se z Anny Kareniny, jejich společného filmu, stal hit, aby ho všichni začali brát vážně. Chytrý Rex věděl, jak na to.

Rexův původ nepředstavoval, zdá se, žádné překážky v jeho kariéře ani v osobním životě. Protože Anna Karenina byl hit a on měl jako manželku Evelyn Hugo a přitom mohl chodit za jinými ženami. Byla to tzv. win-win situace. Během tohoto manželství se navíc ukázalo, že Rex není jako další muži, se kterými měla Evelyn tu čest. „Řekla jsem mu ne a on odešel z mého pokoje. Ne každý muž by to udělal. Ne každý to udělal“, vyjádřila se k němu (Reid, 2017: 209). Rex byl na rozdíl od Dona nebo Micka člověk, který respektoval ženy a jejich rozhodnutí. Respektoval Evelyn jako ženu, jako kamarádku, jako herečku. A mluvil s ní o vážných věcech a jejich řešení, nerozhodoval za ni.

Rex North měl všechno - slávu, moc, ženy, peníze. Participoval na hegemonní maskulinitě, ale nebyla to toxická maskulinita se všemi stereotypy a tradičními vlastnostmi. Postava Rexe Northa reprezentuje hegemonní maskulinitu oprostěnou od těchto vlastností. Zbyly jen ty dobré. Zbyla jen tzv. zdravá maskulinita, tedy ta, kterou vidí ženy přes *female gaze*.

S *female gaze* se často pojí, možná až zaměňuje pojem „men written by women“, tedy muži napsaní ženami. Např. na TikToku je tento termín velmi populární a vztahuje se k mužským postavám ve filmech či literatuře, které jsou napsané ženami. Vesměs se jedná o zdravou maskulinitu, v českém prostředí je možné ji spojovat s termínem Genderman. Genderman je projekt Otevřené společnosti, skrze který vydává i příručky, jak skloubit maskulinitu a feminismus, ve kterých mimo jiné píše o správném chování k ženám, bourání stereotypů aj. (Otevřená společnost, 2017: 13-14). Genderman odpovídá charakteristikám a vlastnostem mužů napsaných ženami.

Jejich manželství bylo otevřené. Každý z nich mohl trávit čas, s kým chtěl - jediná podmínka byla, že když budou viděni spolu, musí předstírat, že jsou zamilovaní. Jinak spali v separátních pokojích a večer měl každý své plány - ať už s kamarády či kamarádkami nebo měli milostné

aférky. Jednou ale Rex přišel s tím, že se zamiloval. Čtenář nebo čtenářka napjatě čeká, jak se jejich manželství vyvine a do koho že se vlastně Rex zamiloval. Zamiloval se do Joy, která během jejich randění otěhotněla. Bylo načase vymyslet únikový plán pro oba, aby z toho vyšli oba čistí a jejich reputace se nepoškodila. Evelyn nakonec přišla na to, že prohlásí, že se podváděli. Rex si vezme Joy a Evelyn...

3.7 GENIÁLNÍ, LASKAVÝ, ZTRÁPENÝ HARRY CAMERON

Harry Cameron je představen už v samotných počátcích kariéry Evelyn Hugo a provází ji až do své smrti. Jejich příběh je zpočátku představen jako nádherný milostný příběh, láska jejího života. Pak přišel srdcervoucí rozvod. Čtenářky a čtenáři jsou v tomto momentě, stejně jako vypravěčka Monique, neznalí a neznalé opravdového příběhu postavy Evelyn Hugo. Ještě neví, že Harry Cameron je gay.

Harry byl ten, kdo objevil Evelyn a udělal z ní hvězdu. Bylo mu v té době teprve 23 let, byl to mladý nadějný producent ze Sunset studios a jeho první reakce, první slova, která k Evelyn pronesl, byla: „Ježíš“ (Reid, 2017: 46). Evelyn ho popisuje jako pohledného, štíhlého, vysokého. Byl vždy skvěle oblečen. Choval se k lidem vždy nejdřív vlídně, pak nekompromisně. Co ale Harryho odlišovalo od ostatních, a co na něm Evelyn zpočátku vadilo, bylo, že se jí nedíval na prsa. Připadalo jí, že udělala něco špatně. Jenže - Evelyn byla jen naučená na to, že se lidé - muži - dívají. Že jí chtějí jen kvůli jejímu tělu.

Postupem času se Harry stal nejlepším kamarádem Evelyn. Než ale došli do bodu, kdy si mohli říct opravdu všechno, Harry taktně naznačoval. Například když se Evelyn vdávala za Dona, zeptala se Harryho, jak to, že na ni nikdy nic nezkusil? Harry odpověděl, že prostě nikdy nebyla jeho typ. Ale Evelyn vytušila, že ženy nebyly jeho typ.

Adrienne Rich popisuje ve své esaji *Nucená heterosexuality a lesbická existence* (2011) proč nelze dát rovnítko mezi homosexuální ženy a homosexuální muže. Jistě, k útlaku zde dochází čistě na základě toho, že je člověk homosexuální, ale tím bychom upozadili ještě další odlišnosti. Totiž, že se jedná o muže a ženy. Tím hlavním rozdílem je, že ženy na rozdíl od mužů neměly stejná politická a sociální privilegia (Rich, 2011: 8). Ženy si nesměly historicky (ani teď) dovolit to, co muži. Ženy do jisté doby neměly právo na sex pro potěšení, ba o sexu

ani tak neuvažovaly. V 50. letech byli muži ti, co chodili do práce, zatímco ženy zůstávaly doma a staraly se o domácnost.

S tím souzní, ačkoliv ne implicitně a možná ani ne záměrně, Connell (2005). Podřízení muži jsou většinou homosexuální sexuální orientace a jsou podřízeni hegemonním mužům. Jsou vystaveni násilí, ať už ekonomickému, fyzickému, psychickému či jinému. Jejich identita je často spojována s femininitou, proto jsou podřízeni (Connell, 2005: 78-79). Protože „správních“ hegemonních mužů nevykazují žádné znaky femininity - maskulinita s femininitou jsou v binární opozici. Bílí gayové, jakým postavou Harryho Camerona je, tedy čelí pouze jedné stigmatizaci a útlaku - jsou gayové. Gayové jiné barvy pleti než bílé jsou vystaveni dvojí stigmatizaci a útlaku, homosexuální ženy jiné barvy pleti než bílé dokonce trojí (gender, rasa, sexualita).

A protože jsou gayové spojováni s femininitou (stereotyp, který transhistoricky přetrvává), často se vymykají i toxické maskulinitě a mají převážně rysy té zdravé. Ne všichni, samozřejmě. Ale postava Harryho minimálně ano. Harry se choval jako Genderman. Gentleman. Byl feministou, ale ne explicitně, podporoval Evelyn a podporoval i jiné ženy. Jednal vlídně a když se mu narodila dcera, staral se o ni, opečovával ji i Evelyn a utvářel teplo domova.

Zpátky ke svatbě Evelyn a Dona v letech 1956-1957. Evelyn natáčí *Malé ženy* a Don ji začíná bít. Harry se to dozví a jeho první reakce, když uvidí modřinu na tváři své nejbližší kamarádky, je „Já ho zabiju,“ (Reid, 2017: 83). Evelyn mu řekne, že Dona miluje, navíc by rozvod mohl znamenat konec její kariéry, a tak Harry se nechá přemluvit a nic mu neprovede. Ale je moc šťastný, když se Evelyn rozhodne Dona o rok/dva roky později opustit. O pár let později vezme Evelyn na interrupci. Čeká s ní, veze ji domů, stará se o ni. O dalších pár let později přistupuje na další „publicity stunt“ ze strany Evelyn - vezme si ji za ženu. Harry Cameron byl opravdu loajální přítel, na kterého se Evelyn mohla vždy spolehnout.

Evelyn navrhla Harrymu, že právě s ním by se hrála nevěru a z něj by se stal následně její manžel. Harry se bál, že to bude průhledné a odhalí se jejich tajemství. Zároveň chce rodinu - sňatek s hodnou ženou by jistě potěšil jeho matku. Ale miluje Johna Bravemana a s ním nikdy nebude moct mít to, po čem touží. Ale může se tomu opravdu hodně přiblížit. John Braveman si totiž vzal Celi St. James. Harry a John se do sebe zamilují, Evelyn s Celií se zase dají dohromady a chodí spolu na dvojité rande, každý spí u někoho jiného a všichni jsou spokojeni.

Ale Harry chce víc. Chce rodinu *per se*. Dnes se rodina jen velmi těžko definuje, přesto má každý svou představu. Pevné citové vazby, příbuzenské a manželské. Harry chtěl obojí. Tedy: chtěl lásku a dítě. Lásku už měl, zbývalo jediné. I Evelyn pociťovala, že ve svých šestatřiceti letech by už se mohla stát matkou. Oba je to napadlo ve stejný večer, domluvili se a o ani ne rok později se jim narodila dcera Connor Margot Cameron.

Gay otci čelí v dnešní společnosti dvojité stigmatizaci - stigma na základě sexuální orientace a stigma na základě svého genderu, respektive na základě společenského vnímání otců. Stigma na základě sexuální orientace je spojeno s mýtem, že gayové děti nechtějí a s momentem coming outu tak myšlenka na případné zakládání rodiny odpadá. V heteronormativních společnostech je navíc přítomnost druhého otce brána jako „překážka“, tento otec není brán jako skutečný otec, protože není biologický. Gayové tuto homofobii mnohdy internalizují, mají pocit, že děti nemohou správně vychovat (Sokolová, 2009: 118).

Ke stigmatizaci na základě genderu dochází i bez sexuality. V heteronormativní společnosti je zdůrazňováno mateřství, muži jsou vnímáni jako ti, pro něž jsou děti méně důležité. Matky jsou často brány jako primární pečovatelky, otcové svou roli vyjednávají. Navíc, ženská touha po mateřství je brána jako biologická, mužská jako společensky materialistická. S přidáním sexuality se situace o moc nemění - lesby jsou společensky přijatelnější jako rodičky/matky než gayové. Navíc je pro lesby jednodušší si dítě „pořídit“, dle slov samotných gayů (Sokolová, 2009: 134).

Harry Cameron ale svou orientaci skrýval, nečelil tedy žádnému stigmatu. Je otázka, zda by se k založení rodiny stavěl jinak, kdyby si nevzal svou nejbližší kamarádku a kdyby byla jeho sexualita známa veřejnosti. Popsala jsem sice dvojitou stigmatizaci, ale po Harryho coming outu by také mohlo dojít k heterosexualizaci homosexuality, respektive k podmíněčné toleranci homosexuality. Například Jonathan Alexander (1999) píše o ukazování očištěných identit - očištěných od nebezpečných a až moc se odchylojících homosexuálních vlastností. Takoví homosexuální jedinci jsou pak „good homosexuals“, protože spadají pod určité normy heteronormativity (Alexander, 1999: 297-298).

Jenže coming out nebo poklidné soužití s láskou jeho života po coming outu přerušila náhlá smrt Johna v roce 1980. John Braveman zemřel na infarkt, měl ze všech nejzdravější životosprávu, přesto byl první ze slavné čtyřky, kdo je opustil. Harry svůj žal zapíjel, snažil se

před svou dcerou si zachovat dekorum, ale spadl na dno. Evelyn tam pro něj byla jako Harry už několikrát pro ni. Věděla, že to jediné, co mu pomůže, je práce. A tak našla film, na kterém by se mohl chtít podílet. Shodou okolností se jednalo o film jejího dobrého známého, Maxe Girarda. Ten se objevuje už potřetí a potřetí zachraňuje svět Evelyn Hugo. Byl to film, který jim vyhrál Oscary. Pro každého jeden. Byl to Oscar za film *All for Us*, Max byl režisér a Harry získal Oscara za nejlepší snímek. Tehdy Evelyn popsala, že konečně dosáhli vrcholu, „We had climbed to the very top of the mountain“ (Reid, 2017: 278).

Byl to ale právě tento film, díky kterému se Max konečně vyjádřil. Miloval Evelyn od první chvíle, kdy ji spatřil a chtěl si ji vzít. Evelyn to řekla Harrymu a ten souhlasil. Proč by jí měl bránit ve štěstí. A tak se v roce 1988 rozvedli, aby se Evelyn mohla znovu vdát. Bylo to také touto dobou, kdy si Harry našel novou lásku. Byl jím James Grant, otec Monique. Jenže než ho stihl představit Evelyn, zahynuli při tragické autonehodě. Později se dozvídáme, kdo ji zavinil a proč. Harry si přečetl dopis, který mu dal James, v němž stálo, že nemůže opustit svou ženu a dítě, protože je miluje. Harryho sice miluje víc, ale i tak nemůže. Harry pak pil alkohol, sedl za volant a - nestihl je odvézt domů. Evelyn promptně vyměnila jejich těla - Jamese dala na místo řidiče a Harryho odvezla do nemocnice, kde 28. února 1989 umírá.

Ačkoliv byla Harryho pravá (sexuální) identita skryta naprosté většině, Evelyn Hugo to věděla, aniž by musel Harry cokoli říct. I tak ale udělal „coming out“ a to větou „Ty víš, co jsem,“ (Reid, 2017: 129). Stejně tak Max Girard, šestý manžel Evelyn, vytušil, co se děje. Ale byla to informace, kterou si nechal pro sebe. Harry zemřel a s ním i jeho tajemství. Než ale zemřel, dočkal se svého vrcholu - vyhrál Oscara. Díky Evelyn a Maxu Girardovi.

3.8 MARNÝ MAX GIRARD

Max Girard zachránil Evelyn minimálně třikrát. Byl to schopný režisér s vizí a Evelyn si oblíbil už od začátku. Poprvé k němu jela po rozvodu s Donem Adlerem, když její kariéra upadala a Donova vzkvétala. Chtěla změnu a rozhodla se jet do Paříže, kde se setkala s Maxem, a dohodli se, že Evelyn bude hlavní hvězda jeho nového filmu *Boute-en-Train*. Už tehdy, v roce 1960, Evelyn popisuje, jak moc ji Max chtěl: „Z těch jeho pohledů jsem poznala, že část touhy režiséra Maxe spočívá v tom, že ho přitahuju jako muže“ (Reid, 2017: 159). Max Evelyn přímo adoroval.

Během natáčení tohoto filmu se Evelyn měla vysvléct a ukázat své přednosti. A asi by to i udělala, kdyby se už nezamilovala do ženy.

Female gaze lze aplikovat nejen na muže. Female gaze klade důraz na ženskou zkušenost, ženský pohled; na prožívání sexuality a života jako žena (srov. Bowers, 1990). Nebo jako žena milující ženu. Maxův nápad byl čistě mužský - ukázat prsa. Evelynin nápad byl z jejího pohledu, byl něžnější, byl založený na citu a rozkoši. Maxovi se ten nápad líbil, protože věděl, jaké to je chtít Evelyn sundat tričko. Max zpomalil snímek na maximum a pak spolu se stříhačem usekli snímek přesně v momentu, kdy by člověk mohl vidět celá prsa Evelyn, ale nikdy nedostane tu příležitost. Tohle Evelyn zachránilo kariéru.

O čtrnáct let později, v roce 1975, Max znovu přišel na pomoc (obrazně). Evelyn zrovna porodila, cítila, že ji teď vnímají jen jako matku, a nevěděla, jak to napravit. Celia jí řekla, že Max jí nabídl roli sexy ženy. A že by ji měla vzít Evelyn. Celia jí tu roli nabídla ne zcela nezištně. Ano, chtěla, aby Evelyn znovu zazářila, chtěla ale taky, aby si udržela svoji personu. Celia nikdy nechtěla děti, nechtěla z Evelyn matku v domácnosti. Nechtěla, aby ztratila svůj šarm. Naštěstí pro ni se nenechala dlouho přemlouvat a tu roli vzala.

Druhá hlavní role byla již obsazena. Hrál ji Don Adler. Evelyn už se ho ale nebála a natočila s ním nejen běžné filmové scény, ale i jednu velmi explicitní scénu. Byla to scéna, která měla znamenat kulturní reset. Tento pojem se nejčastěji používá v případě, že v pop-kultuře dojde ke změně, která rozšíří obzory, změní myšlení lidí a změní pohled na danou věc. V tomto případě měla ta „věc“ být ženská sexualita.

Byl to Maxův nápad, natočit tuhle scénu. Max chtěl obecnstvu ukázat, že část lásky Patricie, role Evelyn, k Markovi, roli Dona, vyplývá i z toho, že ji dokáže přivést k orgasmu. Že Patricie je žena, která si bere, co chce. A že chce rozkoš. Že po tom touží. Bylo to v roce 1976, Evelyn sama popisuje, že ženy mají sex pro intimitu, muži pro potěšení. Vždyť třetí vlna sexuální revoluce proběhla teprve v 60. letech. Ta vlna, které šlo o sex z lásky, sex pro rozkoš (Možný, 2020).

O čtyři, možná pět let později se Evelyn s Maxem schází, aby spolu natočili další film. Tentokrát to byl film, který potřeboval doladit - o to se měl postarat Harry, kterému zrovna umřel přítel. Doladil ho k dokonalosti a za All for Us získali všichni tři Oscara. Bylo to během tohoto natáčení, kdy Maxova náklonnost dosáhla neúnosné míry a řekl Evelyn, že ji miluje, ať

se rozvede s Harrym, který je gay, a vezme si jeho. Evelyn souhlasila. A tak se v roce 1982 Evelyn rozvedla a vzala si Maxe.

Max pomáhal Evelyn zapomenout na Celi. Nedokázala sice zapomenout úplně, ale s Maxem to bylo snazší. Na rozdíl od jiných svateb a líbánek, Evelyn to popisuje stejně jako barvitě jako u Dona. Je možné, že nastavuje jistou idylku před tím, než se jí zhroutí představy o jejím novomanželi. Je taky možné, že byla zamilovaná a měla „růžové brýle“, čili viděla svět hezčí, jejich chování vlídnější a vše si idealizovala.

Evelyn se cítila milována a byla to pro ni po Celi úleva. Myslela, že Celi ztratila nadobro a Max tu byl. A miloval ji. Líbánky byly skvělé. Jednou ráno během nich, když se Evelyn probudila, vlasy rozcuchané a zuby nevyčištěné, Max zíral do stropu. Po chvíli jí řekl, že to není to, co si představoval. Evelyn se na chvíli zastavilo srdce, Max ale pak řekl, že asi nemá rád poušť, kde byli, a chtěl by zpět do města. Evelyn se ulevilo. Na letišti Max přišel za Evelyn s časopisem a ukázal na sebe: „Chci pro tebe být hezký,“ (Reid, 2017: 297). Nemyslel ale být hezký *pro* ni, ale být hezký pro fotky *s* ní. Co Evelyn naprosto zbořilo představy o Maxovi bylo, když Max po přiletu řekl: „Myslíš, že všichni ti lidi tady budou doma povídat, že letěli ve stejném letadle jako Evelyn Hugo?“ (Reid, 2017: 297).

Max nechtěl Evelyn Hugo pro ni samotnou, ale pro její personu. Pro její slávu. Pro to, co byla pro lidi. Měl ji jako trofej. Dobył to, co je pro ostatní nemožné. Nejspíš to ani nebylo kvůli tomu, že neměl rád poušť, proč museli odjet z líbánek dřív. Chtěl se s ní ukazovat někde, kde je vyfotí. Kde o nich budou lidé mluvit. Max Girard, bílý Francouz, pokrokový režisér a umělec se skvělými nápady, muž u moci, s penězi a nejkrásnější ženou, jakou kdy viděl (dle jeho vlastních slov), ji nikdy nemiloval.

Když se pohádali, protože o pár měsíců později našel dopisy, které si Evelyn psala s Celií, milostné a intimní dopisy, kde se podepisují vlastními jmény, řekl Evelyn, že ji miluje. A zeptal se jí, jestli někdy milovala ona jeho. Řekla mu, že ano. Ale opravdu Max miloval ji? Max byl našťvaný, že Evelyn, objekt jeho touhy, miluje jinou ženu. Dokonce to proti ní využil a snažil se ji „vyoutovat“, ale byl tak rozzuřený, že z toho pomalu čišela šílenost a nikdo mu to nevěřil. Max Girard reprezentuje hegemonii - komplicita znamená jisté malé kompromisy (Connell, 2005: 79). Ne doslovné, samozřejmě. Chtěl zobrazit ženu, jak si užívá sex. Jak ho chce a vyžaduje a potřebuje a taky si ho vezme. Otázkou je, jestli se mu hlavou honily stejné myšlenky

jako Evelyn, tedy že by to mohlo být emancipační pro ženy. Jestli tu scénu nezařadil jen proto, aby viděl Evelyn v této pozici. A jestli nevyužil svou pozici k tomu, aby ji přinutil. Protože Evelyn původně souhlasila jen s tím, že odhalí prsa. A to je jen jedna věc, v příběhu jich je více. Zpět k jejich rozchodu. Max tím, že od něj Evelyn odešla za ženou, utrpěl osobní porážku - selhal nejen jako osobnost, ale i jako muž. Bylo pro něj nepředstavitelné, že by Evelyn mohla milovat jeho, ale i Celi. Že by mohla být bisexuální. Opakovaně ji označil za „dyke“, lesbu, aniž by si uvědomoval, jak moc je tento termín zraňující. Max Girard už neměl nedosažitelnou Evelyn, měla ji jiná. A ta jiná přišla s plánem na jejich další život. Život s Jamisonovými.

3.9 MILÝ ROBERT JAMISON

Robert Jamison je v knize přiblížen jen velmi málo. Víme o něm, že je to bratr Celie, že si pomalu našel vztah ke Connor, dceři Evelyn a Harryho. Že byl s nimi ve Španělsku, když se s Evelyn sestěhovaly. Že je měl moc rád. A že tento sňatek, ačkoliv tvrdil, že je kvůli Celi, byl ve skutečnosti proto, že mu dával rodinu a poskytoval zázemí. Nikdy to nebyl typ člověka, který by se usadil jen s jednou ženou. A Evelyn, Celia a Connor poskytovaly tu jistotu, oporu, stabilitu. Tohle vše je ale jen velmi málo k rozboru, proto jsem se rozhodla, že postavu Roberta nepodrobím analýze. Jsou tu ale jiné momenty, které za to určitě stojí.

4 MOMENTY K ANALÝZE

Celý příběh má dvě dějové linie. První linií je současnost, Monique Grant pracuje pro Vivant, má napsat biografii o Evelyn a nejspíš se rozvede se svým partnerem. Monique je 35 let a cítí, že má na víc. A psát biografii o Evelyn Hugo, světově známé herecké hvězdě, která snad nikdy neposkytovala rozhovory, natož takhle detailní. To znamená průlom v její kariéře. Monique se ale mění. Díky Evelyn získá sebevědomí, zdravé sebevědomí a ví, kde má své hranice. Zná svou cenu.

Druhá linie je život Evelyn Hugo. Ten jsem nyní představila skrze hlavní postavy, manžely a partnerku, které jsem také analyzovala. Šlo mi primárně o to určit, jak jsou v příběhu konstruovány gender, rasa a sexualita u těchto postav. To se mi s využitím konceptů stereotypů, genderové a sexuální identity a genderové moci podařilo.

Kdo ale příběh opravdu vypráví? Přibarvuje nebo zatajuje vypravěčka Monique některé věci? A říká vypravěčka Evelyn všechno opravdu tak, jak se to stalo? Vzpomínky se mění,

paměť vynechává a navíc si postava Evelyn mohla vzít některá tajemství s sebou, do hrobu. Monique příběh Evelyn vypráví v první osobě, tak, jako by jen přepsala, co jí Evelyn v roce 2017 povídala do diktafonu. Včetně myšlenek, pocitů a nálad. Nikdy se nedozvíme, co z toho Evelyn doopravdy řekla, co z toho kdysi doopravdy myslela. Časový odstup a snaha nahlédnout věci z jiného úhlu, to vše hrálo roli při sestavování životního příběhu Evelyn Hugo.

Vztah mezi oběma vyprávěčkami je také pro celou analýzu důležitý. Evelyn Hugo byla ta, která způsobila trápení Monique po celý její dosavadní život. Monique si myslela, že to její otec sám se zabil. Že sedl za volant pod vlivem alkoholu a nezvládl dojet bezpečně domů. Že naboural a zemřel tam v tom autě, sám. Monique mu to dávala za vinu, všichni kolem vinili jeho a jeho odkaz byl pošpiněn. Monique se pravdu dozví v závěru příběhu, kdy je nejen jí, ale i čtenářům a čtenářkám odkryto, proč si Evelyn zvolila zrovna ji. Do té doby Evelyn adoruje, nevědomky se od ní učí a obdivuje ji. Evelyn má vůči Monique pocit viny a ví, že to neodčiní jen tak. Rozhodne se tedy dát veškerá autorská práva ke svému životopisu, a během vyprávění se jí snaží vysvětlit, co a proč se stalo s jejím otcem. Je to i prosba o odpuštění. Za to, že tam Jamese nechala a nikdy se k tomu víc nevyjádřila. Za to, že se snažila zachránit jen Harryho. Za to, že jen Harry zůstal bez viny.

Monique jí po tomto zjištění řekla: „Jsem ráda, že už nikoho nemáte. Jsem ráda, že už nežije nikdo, kdo by vás miloval“ (Reid, 2017: 361). Monique zuřila a nechtěla se tam už vrátit. A Evelyn to věděla, proto si tu informaci nechala až na chvíli, kdy už nebude potřeba se scházet. Kdy už Monique bude mít vše, co potřebuje k napsání životopisu. Přeci jen se ale ještě jednou setkají – když Evelyn poskytuje článek *Vivantu*, časopisu, pro který Monique pracuje. Vyfotí se spolu a Monique odchází. Ví, že už Evelyn nikdy neuvidí. Ví, že si Evelyn vezme ten večer život.

Monique do samotného závěru nevěděla, jak jsou jejich životy propletené. Evelyn jednala, jak uznala za vhodné. Jako ostatně celý život. Na začátku tedy *Vivantu* její publicista napsal „Monique Grant nebo nikdo“ (Reid, 2017: 5). Stručné a přímočaré. Není divu, že Monique měla podezření, ale víc ji zajímal život Evelyn, snažila se tedy důvod zjistit jen zpočátku. Pak nechala Evelyn jednat dle svého. A Evelyn ji začala vyprávět svůj životní příběh.

Vypravěčka příběhu, ať už je to kterákoliv, si velmi dobře uměla pohrát s jazykem. Využívá různé metafory a symboly. První se objevil už na začátku příběhu, kdy se Evelyn představila Erniemu Diazovi. Měla na sobě zelené šaty. Později se zelená stala jejím podpisem. Nosila šaty zelené barvy na premiéry, dokonce o tom jeden článek píše: *Photomoment* popisuje předávání Cen publika, kde Evelyn byla „zelená závistí“, když s Celií nepromluvila ani slovo (Reid, 2017: 150). Zelená je navíc v západní kultuře, hlavně ve Spojených státech, asociována s penězi. Je možné, že Evelyn chtěla tím, že si vezme cokoli zelené barvy, ukázat světu, že na *to* má. Anebo se chtěla jen povzbudit svou oblíbenou barvou. Zelená je také barva přírody. Je možné, že Reid tak odkazuje na tradiční propojení ženy s přírodou, na matriarchální archetypální kontext „Rebirth“. Pratt se v tomto archetypu vrací k ženám v matriarchálních společnostech, kde jsou vyzdvihovány. Jde o matrilinéární pouto matka-dcera, matka má moc a není za to kritizována. Je silně propojen s přírodou, se střídáním vegetačních období (odkaz na mýtus Deméter a Koré) (Pratt, 1982: 170-172). Opět to ale indikuje moc, především však předpatriarchální archetyp - přírodu.

Dalším symbolem je změna jména. Nelze si nevšimnout, že všechny tři důležité ženy této knihy mají nějak pozměněné jméno nebo nevyužívají své jméno celé. Evelyn Elena Herrera se přejmenovala na Evelyn Hugo. Celia St. James je Cecelia Jamison. A celé jméno Monique je Elizabeth Monique Grant. Máma ji chtěla říkat Lizzy, ale jejímu otci se vždy líbilo Monique, a to si ponechala. Pro Monique je to záležitost citu a rodinných vazeb, vyplnění prázdna po smrti otce. Pro Evelyn a Celií je to čistě pro publicitu a lepší zapamatovatelnost. Pro Evelyn je to jistá exotika - sama popisuje, jak to jméno pečlivě vybírala, než ho pronesla na schůzce s Harrym (tehdy to podala tak, že jí to zrovna napadlo, přitom to byl promyšlený tah). Má kubánské kořeny a i když je chtěla zakrýt, barvu své pleti nemohla zakrýt plně, proto nesouhlasila s žádným jiným návrhem, například s Evelyn Hennessey. Pro Celií je to zase proto, že chce, aby byla ztělesněním „hodné holky“, „holky od vedle“. Pěkné, hodné, milé, konvenční krásky (TV Tropes, 2017).

Vypravěčka si dále hrála s jazykem užitím různých metafor. Jednou z nich je věta „I felt like a rare steak in front of a tiger“ (Reid, 2017: 228). Je to velmi symbolicky zachycená emoce. Evelyn viděla Celiiny hladové oči. Celia po ní toužila. Takhle nikoho jiného, žádného muže, nepopsala. Vyjadřuje to animalistické touhy, pudy. Zatímco sebe Evelyn přirovnává ke steaku, k objektu. K tomu, jak ji vidí, jak sama popisuje, vidí muži. Celia tedy, jak se zdá, není od

ostatních heterosexuálních mužů skoro vůbec odlišná. Ano, je tam určitá míra femininity a Celia má vlastnosti a kvality, které nikdo jiný nemá, ale Evelyn sama ji popsala následovně: „Celia měla jednu věc společnou se skoro všemi heterosexuálními muži Ameriky: ze všeho nejvíc si chtěla sáhnout na má prsa,“ (Reid, 2017: 239).

Dalším momentem je jistě život Monique a život Evelyn. Monique v krátkých zmínkách popisuje svůj původ. Píše, že holku jí podobnou, mulatku, potkala až ve škole. Na ničem se moc neshodly, ale Monique se líbilo, že když se jí někdo zeptal, jestli je židovka, odpověděla, že zpola. Nikdo předtím o sobě neřikal, že je polovina něčeho. V souvislosti s tím Monique často píše o svých rodičích a vzpomíná na ně, hlavně na otce. Píše, že jí často přišlo, že po smrti otce jí půlka chybí. Že byla vždy ze dvou polovin - matka běloška, otec černoch. Od začátku se prezentuje jako mulatka. A když ta jedna nečekaně předčasně odešla, jako by se ztratila. A tehdy, když se podívala na rodinnou fotografii z roku 1986, konečně si uvědomila, že ti tři jsou jeden celek, nedělitelný na poloviny ani na třetiny.

Ale ideální manželství jejích rodičů mělo trhlinu: James Grant se zamiloval do Harryho Camerona. Její příběh je v něčem dosti podobný příběhu Evelyn. Nejen proto, jak jsou propletené, ale proto, že i Evelyn si často připadala jako polovina něčeho. Byla to Američanka s kubánskými kořeny, ale svou kubánskou stránku upozadila. Byla to bisexuální žena, ale svou náklonnost k ženám skrývala. Až s Celií, až když dosáhla vrcholu, věděla, že může mít vše. Může být „celá“.

Podstatnou částí jsou i filmy Maxe Girarda, *Boute-en-Train* z roku 1961/1962, kde je Evelyn nahá, ale její bradavky nikdo neuvidí, a *Three A. M.* z roku 1976, ve kterém je znázorněn ženský chtíč a ženský požitek ze sexuality. Max Girard netočil filmy dle zavedených Hollywoodských pravidel. Od 30. do konce 70. let v Hollywoodu totiž fungoval tzv. Haysův kodex. Ten působil jako taková cenzura. V kodexu např. stojí, že „musí být zachována posvátnost instituce manželství a domova“ nebo že „nadměrné a chlípné [či smyslné] líbání, chlípná [či smyslná] objetí, sugestivní držení těla a gesta, se nemají ukazovat“ (Doherty, 1999: 362).

Max natočil první zmíněný film v Paříži, nejspíš tak Haysovu kodexu nepodléhal. Ale lidé na něj chodili do kina i v Americe, hlavní hvězda byla z Ameriky. A v Americe byli lidé zvyklí na filmy, které prošly korekcí dle stanov Haysova kodexu. *Boute-en-Train* tak narušoval

to, o co se Hollywood desítky let snažil. Nebo spíš konečně přinesl nové možnosti. *Three A. M.* už kodexu nepodléhal vůbec, tehdy už šlo o klasický rating MPAA. V 80. letech už se explicitní scény objevovaly čím dál častěji (Pennington, 2007: 55), Maxův film tak reprezentuje otevřené smýšlení a odráží společenské rozvolnění.

V neposlední řadě vypravěčka v příběhu nabízí nespočet ironií. Popíšu zde dvě, ale každý/každá si jistě najde další. Prvně fakt, že Evelyn Hugo spáchala sebevraždu, protože by jinak umřela na rakovinu prsou. Těch prsou, které ji proslavily, po kterých každý bažil a každý je chtěl na snímku *Boute-en-Train* vidět, a proto šel do kina klidně i čtyřikrát (jako třeba Mick Riva). A nejen to, Evelyn nám je představuje už od počátku - ve třinácti se její vnady začaly vyvíjet, na svá prsa sbalila Erniero, divila se, že se jí na ně Harry nedívá, všichni si chtěli sáhnout. A nakonec jsou její prsa, jeden z hlavních důvodů její slávy, příčinou její předčasné smrti.

Výše jsem popisovala, jak Evelyn využila Micka k tomu, aby dosáhla svého. Jak autorka dosáhla subverze ženského mýtu psaného muži. Jak je tím potřeba upozadit patriarchální kulturu (Cixous, 1995: 15), protože žena držela otěže a jednala sama za sebe. Co následovalo, bylo těhotenství. Jen to dokazuje, že i když byla Evelyn ta, co Micka využívá, přesto neměla plnou kontrolu. Částečně ji měl Mick, protože neměl ochranu a vyspal se s Evelyn. Subverze byla dokonána, ale ne plně - ženy jsou stále zranitelné vůči mužům a jejich činům.

5 ZÁVĚR

Kniha *The Seven Husbands of Evelyn Hugo* mi přišla po prvním přečtení moc dobrá, ale nebylo to pro mě nic probouzejícího, nic, nad čím bych se měla více pozastavit. Ano, příběh je skvělý, ale tím to pro mě skončilo. Pak jsem začala studovat gender a ten mi poskytl novou optiku, zprostředkoval nové postoje a já si knihu přečetla znovu. A pak ještě jednou. A najednou jsem začala vnímat motivy, problematické body. Najednou to byl příběh, který už nebyl jen „moc dobrý“, ale „to ono“. Hlubší analýza můj pohled na tento příběh obrátila naruby stejně jako Reid jeden mýtus ženy.

Intersekcionalní analýza znamená zaměřit se na více komplexní identitu jednotlivých postav a co reprezentují. Analytickou část jsem členila dle částí samotné knihy, přičemž jsem se snažila analyzovat vždy každou postavu v jejím celku: její komplikovanou identitu v konkrétním kontextu. Cílem této diplomové práce bylo prostřednictvím intersekcionalní feministické analýzy zjistit, jak jsou v příběhu konstruovány gender, rasa a sexualita u hlavních postav. Dále také jak je tematizována sexuální a genderová identita v konkrétním historicko-sociálním kontextu a jak jsou v tomto kontextu konstruovány jednotlivé vztahy hlavní hrdinky.

Gender je v příběhu konstruován binárně a tradičně. Evelyn Hugo, hlavní postava celého příběhu, se chová a obléká feminině, avšak z hlediska narativu je aktérkou svého vlastního příběhu, svého vlastního života. Jedná nezávisle na mužích, žije nezávisle na mužích. Odpovídá mýtu ženy „svůdkyně“, která ví o své sexualitě a využívá ji jako nástroj moci (Morris, 2000: 31). Naproti tomu Celia St. James vykazuje vzhledem a výběrem oblečení, svým chováním a půvabem, ale i jménem budí dojem „holky od vedle“. Je pěkná, je hodná, milá, přátelská, chytrá, ale kdyby si lidé měli vybrat mezi ní a Evelyn, zvolí Evelyn. Není sexy, není tak atraktivní, aby mohla natočit snímek *Boute-en-Train*, přesto je v kurzu (TV Tropes, 2017).

Muži v životě Evelyn vykazují hegemonní či komplicitní maskulinitu (Connel, 2005), zdravou i toxickou. Gender je v příběhu konstruován komplexně, není jednorozměrný a nestaví všechny postavy do tradiční femininity či maskulinity. Pokud bychom Mýtus Věčné Ženskosti, jak jej popisuje Simone de Beauvoir (1967: 133-139) převedli na Mýtus Věčné Mužskosti, mohli bychom z toho mála, co víme o „současném“ životě Dona Adlera říct, že Don Adler naplňuje Mýtus Věčné Mužskosti (s tím rozdílem, že je průhledný od začátku). Nejprve vykazoval znaky toxické maskulinity, byl agresivní a fyzicky týral Evelyn (Harrington, 2020:

4). Později v příběhu už reprezentoval vyloučeného alkoholika, který se kaje za své činy a přechází ke zdravé maskulinitě (Otevřená společnost, 2017: 13-14).

Rasa též není jednoznačná, je zmíněna na několika místech a je i v příběhu problematizována. Například když se Evelyn rozhodla stát se Hollywoodskou hvězdou za každou cenu, nechala si tedy vybělit vlasy a změnila si jméno. V případě Erniero Diaze není ani explicitně zmíněna, přesto jeho etnicitu předpokládat můžeme. Mulatky jsou zde reprezentovány hned u dvou hlavních postav, Evelyn a Monique.

Sexualita je též zobrazena binárně. Reid sexualitu konstruuje v pojmosloví tehdejší doby, zároveň je velkým hybatelem celého příběhu. Postavy reprezentují buď heterosexuality, homosexualitu nebo bisexualitu. V daném socio-historickém období (50. – 80. léta v Hollywoodu) ale stěží najdeme koncepty, které by byly rozšířenější než již zmíněné tři sexuality. Evelyn Hugo je bisexuálka a Celia tuto bisexualitu neustále „maže“, stejně jako místní medicínský diskurz (Weiss, Zvěřina, Janáčková, 2010). Celiina homosexualita je zase neustále mazána z historie a kdyby Evelyn nepromluvila, byla by smazána úplně (Rich, 2011: 10). To, že jí Ruby Reily, kamarádka a kolegyně Evelyn Hugo, „vyoutovala“ přímo jí, jako by katalyzovalo jejich vztah. Od té doby to byly životní partnerky, i když se jeden čas neviděly a nemluvily spolu třeba pět let.

Stejně jako u Celie je i u postavy Harryho Camerona jeho homosexualita neznámá, než se o ní Evelyn zmíní. Harry si Evelyn vezme jen proto, aby navenek ukazoval šťastné heterosexuální manželství. Zároveň nabourává současné předsudky gayů, že gayové nechtějí mít děti (Sokolová, 2009: 118). Je to slovíčkaření, ale v textu Sokolové Otec, otec a dítě je přímo napsáno „coming out, i když s plodností gay mužů jako takovou nemá nic společného, představoval v odpovědích respondentů důležitý zlom, který v podstatě mění biologickou reprodukční schopnost na společenskou reprodukční neschopnost“ (Sokolová, 2009: 136). Teoreticky Harry Cameron nebyl „vyoutovaný“ světu, jen pár blízkým.

Socio-historický kontext celého příběhu, jak ho vypráví Evelyn Hugo, je podstatný pro konstrukci a následnou analýzu jednotlivých postav. Jelikož kultura odráží realitu, ale i realita odráží kulturu, bylo možné v rámci fiktivního světa zjistit, jaké názory odráží společnost a jaké chování je dle ní přípustné. S pomocí bulvárních článků jsem odkryla, jaký konstruovaný

diskurz se o jednotlivých tématech vedl v jaké době, když to bylo pro v příběhu Evelyn zrovna aktuální.

Taylor Jenkins Reid se podařilo nabourat některé stereotypy, které se vážou nejen se samotným genderem, sexualitou a rasou, ale hlavně s tím, jak je nám předkládán příběh. My, čtenáři a čtenářky, ho vnímáme z pohledu ženy, je napsán a vyprávěn ženou. Nevíme, jak to vnímali její manželé, jestli taky své tělo využívali pro obchod, jestli taky nepotlačovali svou sexualitu, aby mohli mít svou vysněnou kariéru, ale to není podstatné. Protože je důležité, aby si ženy vzaly hlas a promluvily. Aby řekly a hlavně napsaly a tím zvěčnily svou vlastní zkušenost.

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDER, Jonathan. 1999. „Beyond Identity: Queer Values and Community.“ In: *Journal of GLB Identity*. 4/4.

AMERICAN EXPERIENCE. 2018. „Milestones in the American Gay Rights Movement“ [online]. In: *Public Broadcasting Services* [cit. 16. 5. 2023]. Dostupné na: <<https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/stonewall-milestones-american-gay-rights-movement/>>

BEAUVOIR, Simone de. 1966. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.

BEM, Sandra. 1993. *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality*. Yale University Press.

BILGE, Sirma. 2014. „Intersectionality Undone.“ In: *Du Bois Review* 10.2. (2013): 405-424.

BOWERS, Susan R. 1990. „Medusa and the Female Gaze“. In: *NWSA Journal*, 2(2), 217–235. Dostupné na: <www.jstor.org/stable/4316018>

BUTLER, Judith. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: *Theatre Journal* 40/4: 519-531.

CIXOUS, Hélène. 1995. „Smích medúzy“. In: *Aspekt*, 2-3. Bratislava.

CONNELL, Raewyn W. 2005. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press. ISBN 978-0-520-24698-0.

CRENSHAW, Kimberlé. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics.“ In: *University of Chicago Legal Forum*, no. 1: 139 – 167.

DOHERTY, Thomas. 1999. Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930 – 1934. New York: Columbia University Press. Pp. 347 – 367.

EDWARDS, Tim. 2004. „Queering the Pitch? Gay Masculinities“. In: KIMMEL, Michael S., Raewyn W. Connel, Jeff Hearn (Eds.). 2004. *Handbook of studies on men and masculinities*. USA: Sage Publications. ISBN 0-7619-2369-1

EVELYN HUGO WIKI. 2023. „Ernie Diaz“ [online]. In: *Fandom* [cit. 23. 5. 2023]. Dostupné na: <https://the-seven-husbands-of-evelyn-hugo.fandom.com/wiki/Evelyn_Hugo>

FETTERLEY, Judith. 1991. „Introduction: on the politics of literature“. In: *Feminisms*. 1991. Ed. WARHOL, Robyn R., Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP.

FETTERLEY, Judith. 1998. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

FLOOD, Michael. 2018. „Toxic masculinity: A primer and commentary.“ [online] In: *XY online* [cit. 18. 4. 2023]. Dostupné na: <<https://xyonline.net/content/toxic-masculinity-primer-and-commentary>>

FRASER, Nancy. 2004. „Sociální spravedlnost ve věku politiky identity: přerozdělování, uznání a participace“. In: Nancy Fraser a Axel Honneth, *Přerozdělování nebo uznání*. Praha: Filosofie, s. 19 – 141.

FRIEDAN, Betty. 1963. „Ženská mystika“ (K. Hilská, Trans.). In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (Ed.),. 1998. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Praha: Sociologické nakladatelství. 57-67

GRADESAVER. 2022. „The Seven Husbands of Evelyn Hugo Character List“ [online]. In: *Grade Saver* [cit. 23.5. 2023]. Dostupné na: <<https://www.gradesaver.com/the-seven-husbands-of-evelyn-hugo/study-guide/character-list>>

GUBA, Egon G., a LINCOLN, Yvonna S. 1994. “Competing paradigms in qualitative research”. In: DENZIN, Norman K., & LINCOLN, Yvonna S. 1994. *Handbook of qualitative research*. London: SAGE Publications.

HARRINGTON, Claire. 2020. „What is “Toxic Masculinity” and Why Does it Matter?“ In: *Men and Masculinities* [cit. 19. 4. 2023]. Vol. 24, Issue 2, pp. 345–352). SAGE Publications. <https://doi.org/10.1177/1097184x20943254>

HAVELKOVÁ, Hana. 2020. „Kořeny právních nerovností v modernitě“. In: ŠIMÁČKOVÁ, Kateřina, Barbara Havelková, Pavla Špondrová (eds.). 2020. *Mužské právo: jsou právní pravidla neutrální?*. Praha: Wolters Kluwer. ISBN 978-80-7598-761-7

HOOKS, bell. 2000. *where we stand: class matters*. New York-London: Routledge. ISBN 0-415-92913-X.

HORKHEIMER, Max, Theodor Adorno. 1998. „The Culture Industry as Mass Deception“. In: Rivkin, Julie, Michael Ryan (Eds.). *Literary Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell. 1037 - 1041.

HUMAN RIGHTS CAMPAIGN. 2023. „Glossary of Terms“ [online]. In: *HRC* [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na: <<https://www.hrc.org/resources/glossary-of-terms>>

CHO, Sumi, Kimberlé Williams Crenshaw, Leslie McCall. 2013. „Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis“. In: *Signs* 38(4), 785-810. DOI: 10.1086/669608.

KATZ, Jonathan. 2013. „Vynález heterosexuality“. In: *Gender, rovné příležitost, výzkum*. 2/2013, s. 4-13.

- KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka. 2005. „Archetypy feminity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře“. In *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost.
- KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka a kol. 2010. *Tváří v tvář: Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies o.p.s.
- KOLÁŘOVÁ, Marta. 2008. „Na křižovatkách nerovností. Gender, třída a rasa/etnicita“. In: *Gender, rovné příležitost, výzkum*. 2/2008, s. 1 – 10.
- LEATHERBY, Gayle. 2003. *Feminist research in theory and practice*. Philadelphia: Open University Press. 19-40.
- LYNCH, Ami. 2023. „Violence Against Women Act“ [online]. In: *Britannica* [cit. 23. 5. 2023]. Dostupné na: <<https://www.britannica.com/topic/domestic-violence>>
- MAY, Vivian M. 2015. „What Is Intersectionality“. In: *Pursuing Intersectionality, Unsettling Dominant Imaginaries*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 18-62.
- MCCALL, Leslie. The Complexity of Intersectionality. In: *Signs* 30(3), 1771-1800. DOI: 10.1086/426800.
- MENDOZA, George. 2013. „Reviewing Masculinity“ [online]. In: *The Dartmouth Review* [cit. 18. 4. 2023]. Dostupné na: <<https://dartreview.com/reviewing-masculinity/>>
- MILLETT, Kate. 1998. Sexuální politika (P. Slabá, Trans.). In L. Oates-Indruchová (Ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství. 69 - 88
- MOHANTY, Chandra Talpade. 1991. „Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses“. In: *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press, s. 51 – 80.
- MORRIS, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- MORROW, Raymond A. 1994. *Critical theory and methodology*. London: SAGE Publications.
- MOŽNÝ, Ivo. 2020. „Revoluce sexuální“ [online]. In: Sociologický slovník [cit. 23. 5. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Revoluce_sexu%C3%A1ln%C3%AD>
- MULVEY, Laura. 1989. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ In: *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3
- OTEVŘENÁ SPOLEČNOST. 2017. „Gendermanem snadno a rychle: příručka pro muže (i ženy), kteří chtějí něco změnit“ [online]. In: *Otevřená společnost, o.p.s.* [cit. 23. 5. 2023].

Dostupné na: <<https://www.otevrenaspolecnost.cz/knihovna/6755-gendermanem-snadno-a-rychle-prirucka-pro-muze-i-zeny-kteri-chteji-neco-zmenit>>

PARVULESCU, Anca. 2016. "European Racial Triangulation", Ponzanesi, Sandra, Colpani, Gianmaria., eds. *Postcolonial Transitions In: Europe: Contexts, Practices And Politics*. London ; New York : Rowman & Littlefield International. s. 25-41.

PENNINGTON, Jody W. 2007. *The History of Sex in American Film*. London: Praeger

PRATT, Annis. 1982. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

RADWAY, Janice. 2007. „Čtení romancí: Ženy, patriarchát a populární kultura“ (překlad Z. Pavlíčková a H. Štráchalová). In: Libora Oates-Indruchová, Ed. *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické literární teorie*. Brno: Slon. 169 - 221.

RAMAZANOGLU, Caroline, Janet Holland. 2004. *Feminist methodology: challenges and choices*. London: SAGE Publications. ISBN 0 7619 5122 9

REID, Taylor Jenkins. 2021. *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*. United Kingdom: Simon & Schuster. ISBN 9781398515697.

RENZETTI, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0525-2.

RICH, Adrienne. 1981. „Nucená heterosexuality a lesbická identita.“ (A Handl, Trans.) In: *God Save the Queer*. 5/2011. s. 6-13.

SAKI. 22. 4. 2022. *i could not when i read this #thesevenhusbandsofevelynhugo* [video]. In: TikTok [cit. 22. 3. 2023]. Dostupné na <https://www.tiktok.com/@sakiz.exe/video/7086873026649804074?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7166718216990328326>

SCHNEIDER, Greg. 2020. „Hell's Kitchen: The Origin and History America's Toughest Neighborhood“ [online]. In: *Skill Set* [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na: <<https://www.skillsetmag.com/hells-kitchen-history/>>

SHOWALTER, Elaine. 1979. „Pokus o feministickou poetiku“. In: L. Oates-Indruchová (Ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení* (pp. 209-234). Praha: Sociologické nakladatelství.

SLANG DICTIONARY. 2017. „the girl next door“ [online]. In: *Dictionary* [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na: <<https://www.dictionary.com/e/slang/the-girl-next-door/>>

SOKOLOVÁ, Věra. 2009. „Otec, otec a dítě: Gay muži a rodičovství“. In: *Sociologický časopis*, 45(1), 115-146. doi: 10.13060/00380288.2009.45.1.06

ŠMAUSOVÁ, Gerlinda. 1999. „Rasa jako rasistická konstrukce“. In: *Sociologický časopis*. 35/4, s. 433-446.

ŠMAUSOVÁ, Gerlinda. 2002. „Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví“. In *Sociální studia 7: Politika rodu a sexuální identity* (Brno: FSS MU): 15-28.

TITLBACH, Filip. 2021. *Byli jsme tu vždycky*. Praha: N Media. ISBN 978-80-88433-08-8

TOMANOV, Viki. 2018. "The Reification of Hegemonic Masculinity via Heteronormativity, Sexual Objectification, and Masculine Performances in Tau Kappa Epsilon Recruitment Videos". In: *Butler Journal of Undergraduate Research*, Vol. 4 , Article 13

TV Tropes. 2017. „Girl Next Door“ [online]. In: *TV Tropes* [cit. 20. 5. 2023]. Dostupné na: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GirlNextDoor>>

VIDOVIČOVÁ, Lucie. 2023. „Co je ageismus?“ [online]. In: *MUNI Ageismus* [cit. 22. 3. 2023]. Dostupné na: <<https://www.ageismus.cz/>>

WARNER, Michael. 1999. „Politics of sexual shame“. In: Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Harvard University Press: 1-40.

WEISS, Petr, Jar. Zvěřina, L. Janáčková. 2010. „Existuje bisexualita?“ In: *Praktický lékař*. 90/5.

WOLLSTONECRAFT, Mary. 1998. „Obhajoba ženských práv“ (překl. K. Hilská). In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (Ed.). *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství. S. 19-26

ZÁBRODSKÁ, Kateřina. 2009. *Variace na gender*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1752-9