

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra Estetiky

Diplomová práce

Markéta Šlaufová

Umělec jako genderový koncept: genderové stereotypy v estetice

Artist as a Gender Related Issue: Gender Stereotypes in Aesthetics

Praha 2009

vedoucí práce:

PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

Poděkování:

Za cenné rady a připomínky děkuji PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D .

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. 5. 2009

Anotace:

Diplomová práce *Umělec jako genderový koncept: genderové stereotypy v estetice* se zabývá problémem přítomnosti genderových stereotypů v estetických teoriích a pojmech, se kterými estetika běžně pracuje. Gender, tedy sociální konstrukce pohlaví, silně ovlivnil teorie o umění, umělecké tvorbě a umělci. Konotace maskulinity a femininity přítomné v estetických teoriích a pojmech však vycházejí ze stereotypů: příkladem takového stereotypu je mýtus, že muž je „creative“, umělecky kreativní a osvobozený od biologického údělu; žena je „procreative“, tedy „plodná“, ovšem jen v biologickém smyslu. Nejen tento stereotyp pak způsobuje, že umění a umělec jsou dosud vnímány spíše jako maskulinní záležitosti. Proto je potřebné reflektovat estetiku z feministického pohledu a napomáhat odstraňovat bariéry, které jsou v umění a v estetických teoriích díky přenášení stereotypů stále patrné.

Klíčová slova:

Estetika, gender, stereotypy, feminismus, umělec, umění, estetické teorie a pojmy.

Annotation:

The Thesis *Artist as a Gender Related Issue: Gender Stereotypes in Aesthetics* considers the problem of gender stereotypes included in aesthetic theories and concepts which are often used in Aesthetics. Gender (as a social construct of sex) functions as a deep factor in all theories of art, art production and artist. The problematic connotations of masculinity and femininity aren't based on the facts but on stereotypes; significant is the example of the myth that man is "creative", woman is "procreative". All of these gender related stereotypes lead to the fact that art and artist are usually seen as a male domain. That is why a reflection of Aesthetics from the feminist point of view is needed, to help to destroy the barriers that still remain in art and aesthetic theories.

Keywords:

Aesthetics, Gender, Stereotypes, Feminism, Art, Artist, Aesthetic Theories and Concepts.

Obsah:

Úvod.....	7
1. Genderové stereotypy a mýty.....	12
2. Stereotypy v estetických pojmech.....	16
2.1. Rozum.....	19
2.2. Emoce.....	20
2.3. Smysly.....	21
2.4. Kultura/ příroda.....	22
2.5. Žena jako inspirace.....	24
2.6. Duše/ tělo.....	25
3. Stereotypy v teoriích klasické estetiky.....	27
3.1. Krásná umění a moderní koncept umělce.....	27
3.2. Vkus.....	28
3.3. Edmund Burke.....	29
3.4. Immanuel Kant.....	30
3.5. Génieus.....	32
3.6. Expresivní teorie umění.....	34
4. Amatéři a profesionálové.....	36
4.1. Hudba.....	37
4.2. Literatura.....	40
4.3. Výtvarné umění.....	42
4.3.1. Studium.....	43
4.3.2. Lineární perspektiva.....	44
5. Jazyk jako patriarchální nástroj.....	47
5.1. Sigmund Freud.....	48
5.2. Jacques Lacan.....	49
5.3. Luce Irigarayová.....	50
5.4. Hélène Cixousová.....	51
5.5. Julia Kristevová.....	53
5.6. Dale Spenderová.....	53
5.7. Elaine Showalterová.....	54

6. Feministická filosofie a estetika.....	56
6.1. Feministická literární kritika.....	58
6.2. „Mužský pohled“.....	61
6.2.1. Teorie estetického postoje.....	62
6.2.2. Film.....	64
6.2.3. Maskulinizace prostoru muzea.....	65
6.3. Feministické umění.....	66
6.4. Základy feministické estetiky Herty Nagl-Docekalové	67
Závěr.....	71
Seznam citované a použité literatury.....	77

ÚVOD

Gender studies a feminismus jsou v západním světě již od šedesátých let minulého století velmi diskutovaným a stále se rozvíjícím diskurzem. Definovat tento široký a měnící se obor však není jednoduché. Misha Kavková, která se feminismem zabývá od počátků takzvané „druhé vlny“, tedy od počátku šedesátých let až dosud, tvrdí, že feminismus v současnosti slouží jako zastřešující pojem pro mnoho diskurzů¹. Přestože se stále mění jak zastřešující definice a pojmy, tak celý feminismus, lze v jeho mnoha proudech vystopovat společné prvky. Jedním z nich je kritika marginalizace žen, kterou je možné nalézt téměř ve všech oblastech vědy a bádání. Feministicky orientovaným badatelkám jde pak především o to, jak shrnuje rakouská autorka Herta Nagl-Docekalová, změnit výzkumné procesy tak, „aby již nebyly poznamenány maskulinními představami, ale řídily se myšlenkou stejného zohlednění obou pohlaví“².

Stejně obtížné jako definovat feminismus obecně je i shrnout diskurz feministické estetiky. Ta se nejen kriticky vymezuje vůči dějinám estetiky, ale zabývá se i současným uměním, performancemi, využitím lidského těla v umění, feministickým uměním nebo uměleckou kritikou. Tato roztříštěnost feministické estetiky nebo estetiky z pohledu gender studies pramení i z rozdílného zaměření autorů a především autorek, které se tomuto tématu věnují. Většina těch, které nějakým způsobem přispěly k této problematice, jsou samy umělkyně: spisovatelky, malířky, filmařky, fotografky nebo umělkyně zabývající se performancemi. Většina z nich pak v teoretických textech popisuje z genderového hlediska právě ten druh umění, kterému se věnuje. Celkovým shrnutím feministického pohledu na veškeré umění a teorie o umění se zabývá jen velmi málo teoretiček a teoretiků.³

V českém prostředí je situace ještě o trochu složitější. Feminismus a gender studies se zde objevily až v devadesátých letech minulého století a stále jsou mnohými odmítány jako zbytečné nebo nevědecké. I do akademického prostředí pronikají gender studies a feministický pohled na jednotlivé vědní obory postupně a věnuje se jim jen poměrně málo

¹ Podle: KAVKA, Mischa. Introduction. In BRONFEN, Elizabeth, KAVKA, Misha (ed). *Feminist Consequences (Theory For The New Century)*. New York: Columbia University Press, 2000. s. 9 – 26.

² NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filosofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Přeložila Hana Havelková. 1. vyd. [s.l.] : Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 316 s. ISBN 978-80-86429-68-7. s. 212.

³ Například Carolyn Korsmeyer nebo Christine Battersby, které také ve své práci využívám.

badatelek a badatelů⁴. S tím samozřejmě souvisí i relativně malý počet zdrojů, které by tuto problematiku reflektovaly, a obzvláště literatury s estetickými tématy.

Cílem diplomové práce *Umělec jako genderový koncept: genderové stereotypy v estetice* je tedy představit celistvý pohled na estetiku z genderového hlediska. Snažím se v ní postihnout nejdiskutovanější a nejvýraznější témata, která leží v „průsečíku“ estetiky a gender studies. Tato práce by tedy měla sloužit jako jakýsi shrnující základ pro uvedení genderové tematiky do estetiky obecně. Pokouším se zde o co nejkompexnější shrnutí vzájemného propojení těchto dvou vědeckých oborů, které zatím v českém prostředí chybí. Zdánlivá tematická různorodost může být tedy způsobena snahou postihnout nejdůležitější estetické i feministické pojmy a teorie i různé úhly pohledů jednotlivých autorů a autorek. Mým záměrem je tedy představit výběr nejzákladnějších směrů a témat, kterými se jednotlivé feministicky orientované autorky zabývají. Jelikož však nechci předkládat pouhý výčet, snažím se tyto směry a jednotlivé pohledy zasadit do celkového rámce a vzájemně, pokud je to možné, propojit. Hlavním společným prvkem všech feministických, respektive genderových přístupů je především problematizování genderových stereotypů, které využívám jako jakýsi spojovací prvek. Můj postup ostatně odráží i celkový přístup feministické estetiky, která není jednoznačně definována, používá různorodou metodologii a rozdílnou optiku a teprve se jako vědní obor ustanovuje.

I přes rozdílná pojetí však lze najít několik styčných bodů všech odvětví, v nichž se feministický pohled stýká s estetikou, a to kritiku toho, že v současné společnosti chybí ženský symbolický řád; žena je prezentována vždy jako to jiné, „druhé“, vychází se vždy jen z mužských parametrů a femininní se vymezuje pomocí negace mužského subjektu. Společné je i poznání většiny badatelek, že není jednoduché včlenit ženu do kulturního ideálu, ze kterého byla tak dlouhou dobu vyloučena a který je vlastně definován jako opozice ženského. K tomu poznamenává malířka Mira Schorová: „Jedním z ukazatelů skutečnosti, že zde chybí dostatečné propojení diskurzů a umělecké praxe obou systémů (mužského a ženského) a že postavení druhého z nich je vůči prvnímu nerovnoprávné, je míra, s jakou je soudobý kánon dosud založen na předchůdcích mužského pohlaví, a to dokonce i v případě současných – a třeba feministicky orientovaných – umělkyně.“⁵

⁴ Například Martina Pachmanová, která se věnuje dějinám umění, Petra Hanáková, která se zabývá filmovou teorií, nebo Libuše Heczková, literární teoretička.

⁵ SCHOR, Mira. Otcovská žíla dějin. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 173-202. ISBN 80-86356-16-7. s. 173.

Zásadní je také uvědomění, že patriarchální kánon ve všech oborech, tedy i v estetice, nestojí na faktech, ale na genderových stereotypch. Proto v této práci upozorňuji na nejčastější genderové stereotypy, jak v souvislosti s jejich provázáním na jednotlivé estetické pojmy nebo teorie, tak i na jejich přítomnost v celých dějinách estetiky i v současné estetice a v současném umění. Jestliže se žena snaží proniknout do tradičně maskulinní sféry, jíž umění nepochybně je, čelí mnohým problémům, které však nevycházejí z její nedostatečnosti, ale ze stereotypů. Stereotypy a mýty o ženách se během staletí, kdy byly a dosud jsou stále opakovány, zakořenily ve společnosti tak silně, že bývají považovány za pravdu. V umění a v estetice můžeme najít četné příklady. Jelikož byly ženy z různých důvodů z účasti na umělecké tvorbě vylučovány, byly i teorie, které umění a umělce reflektovaly, vystavěny jako maskulinní. Mnoho z těchto teorií nebo alespoň určité pojmy jsou v estetice platné a používané dodnes. Tím však do současnosti přenášejí i stereotypy, které v nich byly ukryty v době jejich vzniku, a tak podporují jejich další šíření.

Pro uvedení do problematiky genderové reflexe estetických teorií je vhodné nejprve rozvést otázku genderových stereotypů a mýtů obecně. Tomu se věnuje první kapitola.

Ve druhé kapitole své práce nazvané *Stereotypy v estetických pojmech* se, jak již název napovídá, věnuji stereotypům a mýtům, které se nějakým způsobem vztahují k umění a umělci. Klasickým stereotypem, který se prolíná všemi dalšími, je ten, že žena je příliš připoutána ke své přirozenosti, zatímco muž reprezentuje kulturu. Díky faktu, že ženy mají odlišné tělo s určitými biologickými funkcemi, bylo celá staletí přijímáno, že kvůli tomu myslí jinak než muži, respektive nemají schopnost myslet abstraktně. Původ tohoto stereotypu je sice, jak to u stereotypů bývá, nejasný, a oprávněnost této myšlenky diskutabilní, přesto se však promítala do většiny filosofických a estetických teorií.

Markantní je projekce těchto stereotypů do teorií klasické estetiky osmnáctého století. Mnoho filosofů té doby se vůči ženám vymezovalo explicitně velmi negativně, část z nich však své názory či působení stereotypů a zažitých představ o ženách ve svých teoriích formulovala implicitně. Ze současného pohledu jsou takovéto skryté genderové konotace nebezpečnější než ty přímo vyřčené. Právě takovým skrytým propojením estetických teorií a pojmů s genderovou bází se věnuji v kapitole *Stereotypy v teoriích klasické estetiky*.

Od konce osmnáctého století se ve společnosti prosazoval nejen obraz „pravého muže“ a „pravé ženy“, ale také „pravého umění“. To se utvářelo jako čistě maskulinní a odlišovalo se od femininního, které bylo vnímáno jako podřadné, kýčovité a jako tehdejší

„masová a populární kultura“⁶. Tuto problematiku rozpracovávám v kapitole *Amatéri a profesionálové*, která shrnuje nejen tehdejší společenské postoje, ale uvádí i konkrétní omezení, se kterými se ženy v souvislosti s vlastní tvorbou musely vypořádávat. Stereotyp „pravého muže“ a „pravé ženy“, který fungoval celé devatenácté století, tvrdil, že „přirozené“ působiště ženy je domácí sféra, zatímco muži byla naopak přiřknuta sféra veřejná. Takovéto odvolávání na přirozenost pak v důsledku znamenalo hlubší potvrzení tehdejších patriarchálních struktur.

Dalším, kdo určitým způsobem přispěl ke stereotypům o maskulinitě a femininitě, byl zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud, který je mimochodem jedním z nejzmiňovanějších autorů v textech zabývajících se feminismem. Ten mimo jiné potvrdil tehdejší všeobecně přijímaný názor, že místem ženy je domov, tedy soukromá sféra, což vysvětloval jako logický důsledek tvaru těla ženy a jejích skrytých pohlavních orgánů. V páté kapitole proto v krátkosti shrnuji jeho teorie a především jeho názory na kulturní nedostatečnost žen. Přestože Freud a jeho následovníci, například Jacques Lacan, kterého ve své práci také zmiňuji, bývají často kritizováni, pro mnoho feministických kritiček byli naopak inspirací. I jejich postojům se tedy v této kapitole krátce věnuji.

Tématem poslední kapitoly mé práce je všeobecná kritika patriarchálního kánonu ve všech oblastech umění. V ní shrnuji vybrané pohledy feministických badatelek na převažující maskulinní řád a jeho promítání se do různých druhů umění. Při čtení jednotlivých studií, které spadají do oblasti feministické estetiky nebo filosofie, je nutné brát v potaz, za jakých podmínek vznikaly. Přestože se tedy někdy argumentace citovaných feministických kritiček může zdát v naší společnosti až příliš vyhrocená či striktní, je výsledkem dlouholetých diskusí a vývoje. Pro české prostředí se naopak zdá přijatelnější „umírněnější“ stanovisko Herty Nagl-Docekalové, které předkládám v závěru poslední kapitoly.

Pojetím své práce se tedy ztotožňuji s dílčím cílem feministické estetiky a filosofie, s novým přezkoumáním dějin, nejen filosofie a estetiky, ale i dějin vědy nebo dějin kultury s ohledem na vztahy mezi pohlavími a genderovou nerovnováhou. Dokud totiž nebudou ženy znát svou historii, dokud budou i ony samy přejímat a tím podporovat stereotypy o své nedostatečnosti, bude jejich vlastní role ve společnosti, ve všech oblastech vědeckého

⁶ Podle: TUCKER, Marcia Tucker. Zlobivé holky. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 279-316. ISBN 80-86356-16-7.

bádání i v umění stále omezená, a stereotypy, které se objevují v estetických teoriích, budou i nadále udržovat v platnosti i další stereotypy současné společnosti.

1. GENDEROVÉ STEREOTYPY A MÝTY

Po celá staletí je uspořádání společnosti patriarchální. Patriarchát je takový pohlavně-genderový systém, v němž muži zauímají nadřazené postavení vůči ženám a v němž jsou vlastnosti a činnosti vnímané jako mužské hodnoceny výše než ty, které jsou vnímány jako ženské. Takovéto hodnocení však většinou nevychází, byť se na něj odvolává, z pohlavního dimorfismu, ale spíše ze stereotypů a mýtů.

Genderové stereotypy se dají definovat jako zjednodušené a nerealistické obrazy maskulinity a femininity, jako jakési idealizované vzory a očekávání, které ovlivňují všechny aspekty života. Přestože jsou spíše sociálním produktem, bývají často mylně považovány za přirozené nebo biologicky dané. Je nepopíratelné, že mezi muži a ženami existují biologické rozdíly, které jsou blíže definované primárními a sekundárními pohlavními znaky. Podle naturalistické nebo také esencialistické argumentace z těchto biologických rozdílů vyplývají také rozdíly sociálního řádu, spojované se společenskými normami. Tento biologický esencialismus pak racionalizuje a legitimizuje patriarchální uspořádání společnosti a androcentrismus, tedy představu, že muži jsou ženám nadřazeni a jejich vnímání a prožívání představuje normu, vůči které jsou ženy vymezovány a poměřovány. Genderová polarizace pak vede k tomu, že je odlišnost mezi pohlavími využívána jako princip, na kterém je postaven život společnosti.

Při posuzování rozdílů mezi muži a ženami je tedy nutné rozlišit pohlaví a gender. Pojem „pohlaví“ vypovídá o biologické danosti člověka, o skutečnosti, zda je z anatomického hlediska mužem nebo ženou; výraz „gender“ je pak definován jako „sociální“, respektive „kulturní“ pohlaví, které není nevyhnutelně spjaté s pohlavím biologickým a není důsledkem biologických, fyziologicko-anatomických odlišností. Z tohoto důvodu se také odlišují pojmy „mužské“ a „ženské“, které se vztahují k biologickému pohlaví, a „maskulinní“ a „femininní“, které odkazují na gender, tedy kulturní chápání pohlaví.

Z předpokladu, že gender je spíše společensky utvářený než vrozený, vychází feministické paradigma. To uznává, že při procesu osvojování genderu hraje roli jak biologická predispozice, tak i učení. Vymezit přesný rozsah biologického vlivu je však podle badatelů, kteří se tímto tématem zabývají, velice obtížné, neboť procesy učení začínají hned po narození. Gender je v této souvislosti vnímán spíše jako soubor společenských očekávání, které se přenáší sociálním učením. To, co se naučíme, je však

samo sociálním produktem, a tak podmíněno kontextem konkrétní kulturní, mocenské a ekonomické struktury společnosti.

Gender jakožto kulturně podmíněný způsob chování, jednání a veškerých projevů žen a mužů obecně se historicky mění, a to jak mezi kulturami, tak i v rámci jedné kultury. Je to tedy společností vytvořená kategorie, vázaná na kontext určité společenské, kulturní a ekonomické struktury, která označuje odlišné postavení mužů a žen v sociálních a mocenských vztazích a ke které se vážou nejen připsované nebo očekávané sociální role, ale také předsudky, stereotypy, hodnocení a představy o tom, co je pro muže nebo ženy správné a vhodné. Různým postojům, chováním, jednáním a různým schopnostem jsou přiřazovány různé hodnoty. Jeden určitý typ chování je typicky a stereotypně považován za nadřazený druhému, kdy druhé je téměř vždy asociováno se ženou. V důsledku pak tyto konotace poškozují jak ženy, tak muže, neboť jim brání v rozvoji vlastní individuality. Způsob, jakými jsou obě pohlaví nazírána, je ovlivněn systémem genderově podmíněných představ, jehož součástí jsou i tyto genderové stereotypy. Feministický pohled na tuto problematiku pak usiluje o celkové zhodnocení toho, jak se v důsledku svého odlišného postavení ve struktuře společnosti obě pohlaví vyrovnávají s odlišnými volbami a omezeními, jimž jsou vystaveni, a jak na své postavení reagují.⁷

Jak je tedy možné shrnout, lidské pohlaví jako biologická danost odjakživa sloužilo jako základ, na kterém lidé konstruují společenskou kategorii, tedy gender. Tato kategorie pak vyvolává představu určitých vlastností a vzorců chování. Genderové stereotypy jsou pak zjednodušující popisy „maskulinního muže“ a „femininní ženy“ a jsou bipolární; muž tedy nemá žádné rysy a vlastnosti, které jsou spojeny s femininitou a opačně. Renzettiová a Curran v knize *Ženy, muži a společnost* tvrdí, že rozlišování podle genderu pak neprobíhá jen na úrovni komunikace mezi jednotlivci, ale také na strukturální úrovni společnosti. Předepsané vlastnosti a způsoby chování jsou tedy zakotveny ve společenských institucích, mimo jiné v politickém a vzdělávacím systému, náboženství, ekonomice a rodinném uspořádání.

Tyto genderové stereotypy jsou univerzálně platné, protože se předpokládá, že charakteristiky, které tvoří generový stereotyp, sdílejí všichni příslušníci daného pohlaví. Renzettiová a Curran uvádějí několik klasických stereotypů: u žen se očekává, že budou povahově spíše pasivní, závislé, citově založené a že se rozpláčou snadněji než muži, dále

⁷ Podle: RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Přeložili Lukáš Gjurič et al. 1. vyd. : Praha : Karolinum, 2003. 642 s. ISBN 80-246-0525-2.

od nich bude očekáván pečovatelský přístup, smysl pro romantiku, starost o vlastní zevnějšek a nepříliš velká technická zdatnost. U mužů naopak společnost předpokládá, že budou nezávislí, ambiciózní a soupeřiví, že budou mít větší tendence se prosazovat, budou mít schopnost ovládat své city a budou také technicky zdatní.

Představy o ženské povaze a schopnostech, ve velké míře formulované muži, jsou ovšem v tradičních představách často nelogické a vzájemně si odporující, jsou kombinací nesourodých rysů, schopností a naopak slabostí. Vždy jsou však ženám přisuzovány takové vlastnosti a schopnosti, které jsou opakem představ o povaze a rysech mužů. Už Mary Wollstonecraftová se svým slavným díle *Obhajoba ženských práv* jako příklad takové nelogické a nesourodé představy uváděla ctnost; ta se sice od žen vyžadovala, ale zároveň se ženské povaze upírala síla charakteru, která je k udržení ctnosti nutná.⁸

Simone de Beauvoirová mýty a stereotypy o povaze ženy vysvětluje její situací. Žena je podle ní uzavřena ve světě imanence, a tím jsou jí odepřeny možnosti konat ceněné lidské projevy. Společnost z toho ovšem vyvozuje, že jich není schopna, přestože je jenom omezena podmínkami, kterými ji společnost svázala. Společnost podle Beauvoirové promítá do mýtů hodnoty, na kterých lpí. Pak může mýtus fungovat jako stabilizační faktor společnosti. V patriarchátu pak to, že je žena Druhá, určená pouze svým vztahem k muži, znamená, že je vlastně její povinností být muži podřízena a oddána.

Kate Millettová v knize *Sexuální politika* píše, že pohlaví je vlastně statutová kategorie s politickými důsledky, kdy jako politické vidí vztahy založené na moci, na systému, kdy jedna skupina osob ovládá jinou. Situace mezi pohlavími byla po celá staletí založena na dominanci a subordinaci; mužská dominance podle ní zůstává pravděpodobně nejmocnější ideologií naší kultury. Mužskou dominanci a ženskou subordinaci podporuje i ideologická výchova. Sexuální politika je podle Millettové založena na tom, že obě pohlaví podle povahy, role a společenského postavení od narození přijímají základní patriarchální instituce jako přirozeně dané. Millettová píše: „Povaha zahrnuje formování lidské osobnosti podle stereotypních šablon kategorie pohlaví (maskulinní a femininní) na základě potřeb a hodnot dominantní skupiny a je diktována tím, čeho si její členové považují na

⁸ Podle: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Obhajoba ženských práv*. Přeložila Kateřina Hilská. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 19-26. ISBN 80-85850-67-2.

sobě samých a co shledávají příhodným u podřízených: agresivita, inteligence, síla a výkonnost u mužů; pasivita, nevědomost, poslušnost, „ctnost“ a nevýkonnost u žen.“⁹

Tím, že s tímto systémem souhlasíme, a tak přijímáme předsudek o mužské nadřazenosti, udržujeme dominantní postavení mužů a tím pádem podřízené postavení žen. Tato omezená role pak ženu vězní na úrovni biologické zkušenosti; výlučně lidská aktivita, tedy taková aktivita, kterou vykonává z živočichů pouze člověk, se většinou týká jen mužů a mužské chování pak funguje jako norma. Jak Millettová shrnuje, „žena v patriarchátu není popisována symboly, které by sama vyvinula. Jelikož primitivní i civilizovaný svět je mužský, myšlenky, utvářející obraz ženy v kultuře jsou rovněž mužského původu.“¹⁰

I Simone de Beauvoirová píše, že jsou to muži, kteří vytvářejí realitu, představa světa i svět samotný jsou podle ní výtvozem mužů. Z tohoto hlediska určuje postavení ženy „skutečnost, že jako každá lidská bytost je sice autonomní svobodou, ale objevuje sama sebe a provádí svou volbu ve světě, v němž jí muži vnucují, aby se považovala za Druhou, a chtějí z ní udělat objekt, ponechat ji v imanenci, protože její transcendence bude vždy překročena jiným, podstatným a svrchovaným vědomím“¹¹. Žena je určena svým vztahem k muži, ne jako samostatný subjekt, a proto se stává častěji objektem mýtů a stereotypních představ s negativní konotací.

Beauvoirová tvrdí, že od patriarchátu se svět a život rozdělil na vědomí, vůli, transcenci a duši a na hmotu, pasivitu, imanenci a tělo.¹² Tím, že ženě bylo přiřazeno tělo, vzbuzuje u mužů podle Beauvoirové zděšení; připomíná mu totiž jeho vlastní tělesnost a smrtelnost. V této souvislosti Beauvoirová připomíná, že smrt bývá často zobrazována v ženské podobě.

Přestože jsou mýty a stereotypy, které se týkají ženy, často velmi rozporuplné, vždy se v nich objevuje aktivní mužský a pasivní ženský princip. Beauvoirová toto tvrzení dokazuje na ideálu ženy; přes veškeré změny zůstává jeden rys stále stejný: „protože je žena určena k tomu, aby si ji muž přivlastnil, má její tělo mít nehybné a pasivní vlastnosti předmětu“¹³. Mužská krása je oproti tomu aktivní, nese v sobě sílu, hybnost a pružnost.

⁹ MILLETT, Kate. Sexuální politika. Přeložila Pavla Slabá. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 69-88. ISBN 80-85850-67-2. s. 75.

¹⁰ Ibid., s. 85.

¹¹ BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. Přeložili Josef Kostohryz a dr. Hana Uhlířová. 1. vyd. Praha : Orbis, 1966. 415 s. ISBN 11-071-66. s. 23.

¹² Ibid, s. 73.

¹³ Ibid., s. 88.

2. STEREOTYPY V ESTETICKÝCH POJMECH

Genderové stereotypy a mýty, zevrubně načrtnuté v předchozí kapitole, se samozřejmě promítají do estetických teorií. V rozboru toho, jakým způsobem může být estetika z genderového hlediska reflektována, je třeba zdůraznit, že provázanost s genderovými stereotypy se neprojevuje jen na úrovni teorií samotných, ale také v pojmech, ze kterých jsou tyto teorie vystavěny. V této kapitole se tedy zabývám pojmy, se kterými se v estetice často jakoby automaticky či nereflektovaně pracuje, a upozorňuji na to, jakým způsobem jsou genderově podmíněny.

Koncept umělce je podle Carolyn Korsmeyerové kombinací teoretických myšlenek a historické praxe, která ovlivňuje jak tvorbu novou, tak i pohled na uměleckou tvorbu obecně. Tento diskurz v sobě zahrnuje komplexní a hluboký systém myšlenek, který obsahuje paradigmaty o umělcích. Tyto elementy jsou evidentní ve filosofických diskuzích, kritických komentářích a historických pramenech, které nás informují a pomáhají nám pochopit minulost a jsou přijímány v současných konceptuálních mapách. Přestože existovaly ženské umělkyně, nejen, že byly jen minoritou, ale navíc měla jejich přítomnost jen mizivý efekt v rozpravách o umělci. Jak píše Korsmeyerová: „Umělec je vždy muž, pokud ovšem není výslovně řečeno, že to je ‚ženská umělkyně‘“¹⁴. Tradiční role žen, které jsou více svázané sociálními omezeními než muži ve všech sociálních třídách, nepasují k „image“ umělce jako volného a nezávislého kreativního ducha – ani konceptuálně, ani z důvodů historických, empiricky. Protože umělecká tvorba probíhá nevyhnutelně v určitém společenském kontextu, který je patriarchální, je jasné, že i estetické teorie jsou formulovány z mužského hlediska a ženy jsou z nich nepřímo vylučovány. Spíše než biologické faktory se ovšem do teorií promítají stereotypy a mýty. Prvním takovým mýtem, který se ovšem v určitých modifikacích a samozřejmě méně explicitně objevuje a projevuje dodnes, je antický názor, že jakási „mlha“, která ženám vychází z dělohy, zatemňuje jejich mysl a zastiňuje schopnost „následovat pravdu“. Přestože se ženám přiznává velká emotivnost a intuitivnost, jsou tyto vlastnosti u žen brány jako nespolehlivé a nestálé. Podle obecných názorů, platných v menší míře dodnes, z těchto vlastností vyplývá ženská morální nestálost. Například Immanuel Kant píše o rozlišování rozdílných charakterů podle pohlaví; rozlišuje maskulinní vznešenou morálku

¹⁴ Podle: KORSMEYER, Carolyn. *Gender and Aesthetics : An Introduction*. 1st edition. New York : Routledge, 2004. 195 s. ISBN 0-415-26658-0.

spojenou s principy a femininní krásnou morálku spojenou s citem, z čehož nepřímo vyplývá další stereotyp, a sice, že žena není schopna dostát principům. Dále, protože je ženské vyjadřování emocí přirozené, tedy pokud žena vyjadřuje emoce, je to něco, co jí diktuje přirozenost a chybí jí tedy odstup, u muže, jehož „přirozenou“ vlastností je rozum, je vyjadřování emocí vnímáno jako cosi „vyššího“, co zasluhuje obdiv.

Dichotomie rozum – emoce samozřejmě není jedinou dichotomií, která se v teoriích objevuje. Obvykle vyvstávají i další genderové asymetrie, například duše – tělo, intelekt – smysly, „vyšší“ smysly – „nižší“ smysly, kultura – přirozenost, universalita – partikularita, kdy „femininní“ je bráno jako horší a nižší opak „maskulinního“. V estetice se tato genderová asymetrie projevuje velmi silně v dichotomii Krásno – Vznešeno. Femininní krásno je půvab, malé, oblé, vychází z krásy ženského těla, pro maskulinní vznešeno je podle Korsmeyerové nutný cit pro věci vážné, hluboké a obtížné, který ovšem ženě chybí. Často je také patrný dvojitý pohled na tentýž jev, například „šílenství“ při tvorbě je u muže bráno jako božské vnuknutí, u žen jako projev hysterie; stejně tak nezávislost, nespoutanost a jakési bohémství patří k „image“ muže umělce, u ženy je naopak společností posuzováno negativně, jelikož nezapadá do stereotypu podřízené ženy vázané na muže.

Další dichotomie, která se v umění projevovala, je veřejné – soukromé. Jak píše Simone de Beauvoirová, „u muže není mezi veřejným a soukromým životem žádná propast. Čím více utvrzuje svou vládu nad světem činností a prací, tím se zdá mužnější; lidské a vitální hodnoty v něm splývají. Avšak u ženy jsou její osobní úspěchy v rozporu s jejím ženstvím, protože na „pravé ženě“ se požaduje, aby byla objektem, aby byla ta Druhá.“¹⁵

Veškeré binární opozice, které se v souvislosti s oddělením maskulinity a femininity objevují, jsou podle Herty Nagl-Docekalové¹⁶ pro femininitu diskriminující. Jakákoliv kontrapozice dvou pojmů je podle ní obvykle určována logikou podřazení, kdy je první jmenovaný pojem definován prostřednictvím negativního vymezení se vůči druhému pojmu. Druhý pojem, ve většině případů pojem odkazující k femininitě, je pak prvnímu pojmu podřízen nejen ve vnějším smyslu, tedy druhého v pořadí, ale také tím, že jeho význam musí být negován, aby první pojem mohl být konstituován a získal význam. O tomto systému podřazování se pak hovoří jako o „zavržení druhého“¹⁷. Právě ženy jsou

¹⁵ BEAUVOIROVÁ, Simone. Op. cit. s. 141.

¹⁶ Podle: NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filosofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Op. cit.

¹⁷ Podle: *Ibid.*, s. 58.

popisovány jako druhé a v negativních souvislostech ve vymezení k mužům, a tím se pak vlastně stávají tím „zavrženým“.

Poznámky o limitech ženské kreativity jsou jak zcela konkrétní (například Shopenhauer tvrdí, že ženy nejsou schopné zásadní umělecké činnosti¹⁸), tak také skryté, například v teoriích, které se vztahují k významům maskulinity a femininity, ale jsou prezentovány pomocí jiných, ne tolik zjevných termínů. Korsmeyerová píše, že koncept krásy, vkusu nebo génia je založen na předpokladech spojených s genderově podmíněnými způsoby myšlení a uvažování, byť jsou tak hluboce zakořeněné, že to, jak upozorňuje, nemusí být na první pohled zcela zřejmé. Korsmeyerová tyto nenápadné odkazy nazývá „deep gender“¹⁹. Tvrdí, že v estetice můžeme najít několik způsobů „genderové podmíněnosti“²⁰, jako nejjednodušší a nejmýšlenější příklad uvádí bariéry, které ženám z předpokládaných důvodů jejich neschopnosti a „ženských“ vlastností zabránily věnovat se umění.

Tradiční koncept umělce a myšlenky o něm jsou tedy genderově podmíněny jako maskulinní ideál. Přestože existovaly i umělkyně, paradigma nebo model osoby, která tvoří, se vztahuje k mužskému umělci. Tento koncept má počátky v renesanci, rozvinul se v romantismu a stále zůstává patrný v současném myšlení.

I současný popis umělce je podle Carolyn Korsmeyerové neoddělitelný od myšlenek o sebevyjádření, imaginaci a kreativity, o nespoutané duši, nekonformnosti. Podle této vize jsou umělci často vnímáni jako romanticky osamělé postavy.²¹ Umění je fenomén obsahující signifikantní komponenty kultury a zpětně pak funguje jako reflexe lidského života a jeho smyslu. Koncept umělce je založen na představách o tom, jaké lidské kvality a vlastnosti daly umělci schopnost nejvyššího stupně kulturního vyjádření; podle letité tradice je racionalita tou esenciální mentální schopností, která podmiňuje tyto úspěchy. Přestože někdy ne explicitně, racionalita hraje důležitou roli v myšlenkách o kreativitě a uměleckých schopnostech, invenčnosti a originalnosti.

¹⁸ Podle: KORSMEYER, Carolyn. *Gender and Aesthetics : An Introduction*. 1st edition. New York : Routledge, 2004. 195 s. ISBN 0-415-26658-0. s. 3.

¹⁹ Ibid., s. 3.

²⁰ Ibid., s. 4.

²¹ Ibid., s. 10.

2.1. Rozum

Pojem „rozum“ má v běžném chápání mužskou konotaci. Herta Nagl-Docekalová tvrdí, že typické pro západní kulturu je, že muži přiřazuje rozum a ženě cit. Abstraktní myšlení, objektivní posuzování, schopnost udržet odstup nebo orientace na obecné principy bývají spojovány s charakterem muže, naproti tomu ženám se obvykle přisuzují charakterové rysy jako subjektivita, spontánní reakce a orientace na konkrétní jednotlivce. S tím se opět pojí negativní předpoklady; za prvé, že jsou u žen zpochybňovány jejich rozumové schopnosti; za druhé, pokud žena své intelektuální schopnosti a racionalitu dostatečně prokáže, je označena za „neženskou“. I hierarchie rozumu a citu reprezentuje hierarchii vztahu mezi pohlavími; vztah mezi rozumem a citem je vnímán jako subordinace.

Nagl-Docekalová na podporu svých tvrzení o maskulinizaci rozumu cituje George Simmela: „Umělecké požadavky (...), spravedlnost praktického souzení a objektivita teoretického poznání (...), všechny tyto kategorie jsou sice říkající co do své formy a svého nároku obecně lidské, ale ve svém faktickém historickém utváření veskrze mužské. Označíme-li jednou tyto ideje, vystupující jako absolutní, jako objektivní vůbec, pak v historickém životě našeho druhu platí rovnice: objektivní = mužské.“²²

Rozum je tradičně popisován jako schopnost, rys, který odlišuje lidské chování a jednání nejen od zvířat, ale také mezi lidmi samotnými. Rozumová vyspělost byla v minulosti používána jako základ hierarchie a nadřazenosti, nejen mužů nad ženami, ale také celospolečensky. Toto vysvětlení je stále zahrnuto v popisu genderových rozdílů v sociálních rolích a schopnostech, v mnohých teoriích je rozum brán jako zásadní věc, co nadřazuje muže nad ženy. Přestože ženy mají rozum, využívají ho méně než muži, což ženy činí, podle mnohých filosofických a náboženských systémů, méně schopné sebeovládání a tím přirozeně podřízené mužům ve všech ohledech jak domácího, tak veřejného života. Duální role rozumu vyústila v konceptuální protipól, který spojuje rozumnost s „maskulinními“ činnostmi a nerozumnost s „femininními“ korelátami. Přestože jsou tedy ženy lidské bytosti a jsou tedy rozumné, jako ženy jsou spojovány s reprezentací v symbolickém systému se spíše neracionálními částmi duše a nekontrolovatelnou přirozeností. Například v gnoseologii je paradigma vědce a toho, který poznává, postaveno na mužské přirozenosti, která dovoluje vycvičit či vybudit mozkové schopnosti na nejvyšší

²² NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 178.

míru, zatímco ženská přirozenost je kontrastně popisována jako emocionální a intuitivní povaha, temperament. Protože jsou emoce brány jako nespolehlivé a idiosynkratické, má tento popis jak teoretické, tak praktické důsledky nejen na ženské vzdělávání, ale také na názory na ženskou morální hodnověrnost. Také v etice platí, že ten, kdo je hodnověrný, zastává principy a umí si vytvářet jasný úsudek, je muž. Naopak, žena je v tomto ohledu brána jako nekonsistentní, neschopná trvat na svých zásadách a nespolehlivá. Obecně řečeno je mužské spojováno s abstraktním a s myslí, zatímco ženské s konkrétním a s tělem. Korsmeyerová píše, že se zdá jako by podle všech teorií již od Aristotela platilo, že kognitivní schopnosti a přirozené sklony byly rozděleny mezi muže a ženy v nerovnoměrných poměrech²³. I lidské aktivity jsou spojovány v konceptuálních hierarchiích, které ovšem systematicky podřazují ženy a „femininní“ činnosti pod ty mužské. Rozum, mysl, spravedlnost, aktivita a odpovědnost jsou přiřazovány do maskulinní domény, zatímco emoce, tělo, rozmarnost, pasivita naopak spadají do femininní oblasti. Co se týče uměleckých teorií, kde sice rozum nehraje nejdůležitější roli, ale řídí imaginaci, inspiraci a intuici, také zde se objevují domněnky založené na předpokladech rozdílných kapacit žen a mužů. Vše tedy vede k tomu, že obraz ženy je vnímán jako „bližší“ přírodě a přirozenosti a „vzdálenější“ od konstrukcí civilizovaných skutků. Korsmeyerová používá metaforu: muž je „creative“, umělecky kreativní a osvobozený od biologického údělu; žena je „procreative“, tedy „plodná“, ovšem jen v biologickém smyslu.

2.2. Emoce

Pokud je však umění úzce spojeno s emocemi a jejich vyjadřováním, ptá se Korsmeyerová, proč je považováno za výlučně mužskou činnost. V teoriích o nemožnosti tvořit geniálně a v teoriích o ženské kreativitě obecně je podle ní možné najít částečnou odpověď: ženské vyjadřování emocí je součástí ženské přirozenosti. Pokud žena cítí a vyjadřuje nějaké emoce, není to žádná schopnost, ale jen to, co ženám diktuje příroda. Ve stati o hudbě z devatenáctého století hudební kritik George Upton napsal, že emoce jsou součástí ženy, jsou pro ni přirozené jako dýchání, žije v emocích a vyjadřuje se emotivně, přesto není schopna jejich rozumového zhodnocení jako muž. Muž je schopen emoce zaznamenat v celé jejich šíři a rozsahu, a proto je schopen je reprodukovat umělecky. Zacházet s emocemi, spoutat je a měřit pomocí rigidních zákonů a vyjadřovat pomocí

²³ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 14.

přesných zápisů je podle Uptona proces, který vyžaduje chladnou hlavu a kterého je schopna pouze vážnější a nepoddajná povaha mužů.²⁴

2.3. Smysly

Korsmeyerová tvrdí, že všechny binární opozice, které se ve filosofii a estetice objevují, tedy rozum – emoce, duše – tělo, abstraktní – konkrétní, objektivní – subjektivní a všeobecné – jednotlivé, jsou spojeny nejen s dualitou maskulinní – femininní, ale také s dualitou, kterou nazývá „důležité“ a „nedůležité“ nebo „méně důležité“ v kontextu filosofie; „nedůležité“ nebo „méně důležité“ by se pak mohlo podle Korsmeyerové označovat také jako „nefilosofické“²⁵.

Rozdělení pěti smyslů, zraku, sluchu, hmatu, čichu a chuti je transkulturní a relativně stálé, pro filosofii a estetiku je důležitá jejich hierarchie. V historii západní filosofie byly zrak a sluch nadřazeny ostatním smyslům, a to kvůli jejich relativně větší schopnosti zprostředkovávat informace. Pomocí zraku můžeme rozeznat mnoho aspektů objektu – velikost, tvar, barvu, jeho pohyb a vztah k jiným blízkým objektům. Podle Korsmeyerové je vizuální zkušenost tak živá, jasná, názorná a obsáhlá, že často metaforicky nahrazuje znalost a vědění ve smyslu použití slov „já vidím“ jako „já vím“²⁶. Sluch má podobně velkou receptivní kapacitu jako zrak, je zásadní pro vzájemnou komunikaci a tím i pro sdílení zkušenosti, informací a pro učení. Proto jsou zrak a sluch považovány za smysly, které přispívají k poznání. Právě pro to, že jsou spojeny s intelektem a funkcí rozumu, bývají zrak a sluch někdy nazývány „intelektuálními“ smysly²⁷.

Naopak hmat, čich a chuť bývají označovány jako „nižší smysly“. Především čich a chuť jsou vnímány jako smysly s nízkou kognitivní rolí. Přestože samozřejmě mají velkou důležitost, mimo svou profylaktickou funkci neposkytují nic, co by mohlo sloužit k rozvoji vědění a poznání. Právě malý přínos k poznání a omezené kognitivní limity podle Korsmeyerové způsobily, že jsou čich a chuť nazývány také „animálními“ nebo „tělesnými“ smysly²⁸.

²⁴ Podle: Ibid., s. 69.

²⁵ Podle: Ibid., s. 85.

²⁶ Podle: Ibid., s. 86.

²⁷ Ibid., s. 86.

²⁸ Ibid., s. 87.

I vedlejší kvality a vlastnosti jednotlivých smyslů se promítají do jejich hierarchizace. Zrak a sluch vyžadují odstup od vnímaných objektů. Můžeme tedy vidět i slyšet objekt, který je od nás vzdálen, a čím více je vzdálen, píše Korsmeyerová, tím více ze světa kolem nás vidíme nebo slyšíme²⁹. Fyzická distance mezi objektem a vnímajícím subjektem je tedy podle Korsmeyerové brána jako výhoda a plus v kognitivních rolích zraku a sluchu. Hmat, čich a chuť naopak vyžadují blízkost nebo fyzický kontakt s vnímaným objektem. Relativní vzdálenost, kterou umožňuje vnímání objektu pomocí zraku a sluchu, a absence fyzického kontaktu se podle Korsmeyerové promítá do posouzení zraku a sluchu jako smyslů méně tělesných, více abstraktních a nehmotných, a tím spojených s intelektem a myslí, zatímco hmat, chuť a čich jsou spojeny s tělem a tělesností.

Zrak a sluch jsou také „objektivní“ smysly v tom významu, že pozornost je obrácena na objekty, respektive na objekty vnější, zatímco hmat, chuť a čich jsou smysly „subjektivní“, takže pozornost je obrácena k vnímajícímu subjektu, respektive k jeho tělu. Kontrast ve vnímání se pak projevuje v tom, že zkušenost hmatová, chuťová nebo čichová je popisována jako „sensation“, tedy jako smyslové vnímání; zrakové a sluchové zkušenosti jsou oproti tomu nazývány „perception“, tedy percepce nebo jen vnímání.

2.4. Kultura/ příroda

Vysvětlení, proč je žena v podřízeném postavení vůči muži, naznačuje Sherry Ortnerová v knize *Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?*, kde předkládá názor, že kulturně všeobecná druhořadost ženy vyplývá z jejího spojování s přírodou, která je vzhledem ke kultuře považována za podřadnou. Muž je naopak symbolem kultury a civilizace, která přírodu ovládá.

Druhořadé postavení ženy je podle Ortnerové pankulturním, univerzálním faktem. Biologické faktory a rozdíly mezi mužem a ženou, které jsou nezpochybnitelné, nabývají významu nadřazenosti a podřízenosti teprve v rámci kulturou definovaných hodnotových systémů³⁰.

Žena je ztotožňována a je tak symbolem něčeho, co každá kultura podhodnocuje, tedy přírody, nad níž se kultura cítí být vyvýšena. Každá kultura tedy uznává a prosazuje rozlišování mezi působností přírody a působností kultury, kdy je působnost kultury

²⁹ Podle: Ibid., s. 87.

³⁰ Podle: ORTNER, Sherry. *Má se ženy k muži jako příroda ke kultuře?* Přeložila Hana Hájková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 89-114. ISBN 80-85850-67-2. s. 96.

nadřazena. Pankulturně nižší postavení ženy by pak bylo podle Sherry Ortnerové možné vysvětlit tím, že jsou ztotožňovány a symbolicky spojovány právě s níže postavenou přírodou, zatímco muži bývají spíše spojováni s kulturou. Podle jejího názoru stejně tak, jako je nutné, aby se příroda podřídila kultuře, je také nutné, aby se žena podřídila muži.

To, proč je žena ztotožňována s přírodou, vysvětluje Ortnerová tak, že „je prostě faktem, že procentuálně delší časový úsek života ženy bývá proporcčně větší podíl jejího těla částečně, někdy převážně zaměstnán přírodními procesy, které se vztahují k reprodukci lidského druhu. Děje se tak na úkor jejího osobního zdraví, její síly a celkové stability.“³¹ Žena je tedy „procreative“, plodná, má přirozené kreativní funkce, muž naopak musí být kreativní uměle, zvnějšku, pomocí techniky a symbolů. Tím pak vytváří něco trvalého, tedy věčné, transcendující objekty.³²

Přestože je tedy žena více chápána jako součást přírody, díky její účasti na lidském sociálním dialogu je uznávána také její účast na kultuře, „takže se jeví jako cosi intermediálního mezi kulturou a přírodou, něco, co je na nižším stupni transcedence než muž.“³³

Nejen fyziologie ženy jako bytosti, ale i sociální role ženy je chápána jako bližší přírodě; tedy nejen tělesné procesy, ale i sociální situace, do kterých se díky těmto procesům dostává, například nezastupitelná role matky při kojení nebo obecné spojování ženy s rodinným zázemím, potvrzují kulturou formované uvažování o ženě jako bytosti bližší přírodě. Užší spojení ženy s rodinou, tedy se soukromou sférou, pak přináší v protikladu sféru veřejnou. Ta je sféře soukromé nadřazena a opět bývá vnímána jako doména muže. „V důsledku toho jsou muži ztotožňováni s kulturou nejenom ve smyslu veškerých lidských výtvorů jako protikladu přírody, ale i s kulturou chápanou v zastaralém smyslu jako jemnější a důležitější aspekt lidského myšlení – umění, náboženství, právo apod.“³⁴

Podobně je chápána i ženská psychika. Opět zde platí jakási dichotomie; relativní konkrétnost proti relativní abstraktnosti. Sherry Ortnerová píše, že „femininní osobnost má sklon zabývat se spíše konkrétními pocity, věcmi a lidmi než abstraktními jevy; tíhne k personalismu a partikularismu.“³⁵ Tato dichotomie s sebou nese i další, a to relativní subjektivitu a relativní objektivitu.

³¹ Ibid., s. 99–100.

³² Podle: Ibid., s. 100.

³³ Ibid., s. 101.

³⁴ Ibid., s. 104.

³⁵ Ibid., s. 106.

I výzkumy (S. Ortnerová cituje studii Rae Carlsonové z roku 1971) prokázaly, že muži jsou objektivnější a tíhnou k vytváření vztahů na základě poměrně abstraktních kategorií, a ženy jsou subjektivnější a inklinují k vytváření vztahů na základě poměrně konkrétních jevů.³⁶ Tyto rysy však, jak píše Ortnerová, nejsou dané biologicky, ale spíše vyplývají z rysů rodinné a společenské struktury. Přesto jsou například vztahy, které navazují ženy, vnímány více jako bezprostřední, tedy přírodní, než jako kulturní.

Univerzální devalvování ženy by tedy mohlo být vysvětleno tím, že jsou ženy brány jako bytosti, které mají blízko k přírodě, zatímco mužům je naopak bližší vyšší sféra kultury. Ženská fyziologie ovlivňuje její sociální postavení a obojí má samozřejmě vliv i na její psychiku; všechno pak směřuje k domněnce, že žena má blíže k přírodě než ke kultuře. Přesto však nelze její vliv na kulturu popřít; podle Sherry Ortnerové žena zaujímá „intermediární pozici mezi kulturou a přírodou“³⁷. Devalvující postavení ženy je pak následkem toho, že žena transcenduje přírodu méně než muž. Ortnerová dále rozvíjí i domněnku, že žena má díky své intermediární pozici ve spojení přírody a kultury jakousi zprostředkující funkci. Tím se by se kromě nižšího postavení dalo vysvětlit i větší omezení ženských aktivit.

Další možností je chápat ženinu pozici jako dvojznačnou mezi kulturou a přírodou. To by pak mohlo přispět k vysvětlení toho, že v určitých kulturních ideologiích a symbolických interpretacích může být žena spojována i s kulturou. Tato transcendence s sebou nese také symboliku, tedy ženské symboly transcendence a výraznou přítomnost femininní symboliky v oblasti umění a náboženství. Tato femininní symbolika odkazuje k polarizované dvojznačnosti, podle Ortnerové někdy exaltované, někdy maximálně zvlgarizované, ale málokdy úměrné běžným lidským možnostem.

2.5. Žena jako inspirace

Podle starověkých teorií pochází kreativita umělců z božského zdroje, básník je například jakýmsi průchodem, přivaděčem mezi vnější inspirací a uměleckým dílem. Podle mýtů jsou zdroje inspirace zosobněny v Múzách. Počet Múz a druhů umění, se kterými jsou jednotlivé Múzy spojovány, se v průběhu dob měnil. Teprve v pozdním starověku se jejich počet ustálil na devíti bytostech, které ztělesňují ducha některého druhu umění a tím inspirují (mužského) umělce. Řecká kultura brala poezii ve všech jejích formách jako

³⁶ Podle: Ibid., s. 107.

³⁷ Ibid., s. 110.

nejvyšší systém a považovala básnickou kreativitu za tu, ve které je nejvíc božské inspirace.

Múzy jsou obvykle zobrazovány jako mladé, krásné ženy. Ony započaly dlouhou tradici přiřazování jakési ženské síle schopnost, kterou muž potřebuje k tvorbě. Jejich původní role jako předobraz pro hudbu a básnictví napovídá, že umělci berou formu z hlasů šeptajících v uchu, z šílenství, do kterého je básník uveden, ze zášlehů kreativity, kterou běžná mentální kapacita jako rozum není schopna pochytit. Tento obraz inspirovaného umělce vedl Platóna k tomu, aby v dialogu *Ion* u básníků srážel jejich moudrost, právě proto, že tvoří mimo sebe spíše než díky svému rozumu. Přestože většina básníků té doby byli muži, Sapphó z Lesbu byla ve své době uctívána a až do současnosti vnímána jako jeden z nejlepších lyriků. Pro většinu však ale platilo, že personifikace kreativních impulsů do ženských forem nezaznamenává nebo neoceňuje ženskou kreativitu. Téměř naopak, mytizování ženské kreativity tím, že byla přisuzována nelidským bytostem, posunulo ženu na okraj uměleckých aktivit a přiřadilo mužům sociální roli umělce.

Simone de Beauvoirová k tomu poznamenává: „Prostřednictvím ženy, jejíž duch je hluboce účasten přírodního dění, zkoumá muž propasti ticha a plodné noci.“³⁸ Múza, a přeneseně i žena obecně, tedy sama nic nevytváří, je jen pasivní přihlížející a služebnicí muže, která k němu promlouvá zvláštním druhem instinktivní moudrosti, odlišné od moudrosti „mužské“, tedy rozumu.

2.6. Duše/ tělo

Skrytou a komplikovanou ukázkou rozdělení genderových rolí v teoriích o umění a kreativitě můžeme nalézt v Platonově *Symposiu*, kde vystupuje jediná žena, kterou v Platonově dialozích můžeme objevit, Diotima. Sokrates líčí, jak mu tato moudrá kněžka ukázala pravou přirozenost lásky a objektu lásky. Diotima tvrdí, že každý z nás hledá nesmrtelnost, jak jako prodloužení nás samých, což představují naše děti, tak i jako zachycení naší umělecké nebo intelektuální práce. Pravý milovník života usiluje o „zrození krásy“, což zahrnuje jak plození v biologickém i kulturním smyslu. Podle Korsmeyerové existují důvody pro to si myslet, že Sokrates měl v této rozmluvě na mysli ženské umělkyně. Hlavní téma tohoto dialogu však leží na představě těhotenství a porodu jako na metafoře, pomocí které je analyzována umělecká kreativita. Je to příklad oddělení

³⁸ BEAUVOIROVÁ, Simone. Op. cit. s. 115.

femininních konceptů od reálného žensví a jeho přivlastnění si muži k tomu, aby mohl být popsán proces kreativity, příklad komplexnosti genderově zabarvených významů a jejich koreláty s pohlavím člověka a sociálními rolemi.

Přesto důležitost Platona, co se týče genderu, leží někde jinde; v jeho metafyzickém rozlišení mezi věčným, abstraktním, intelektuálním světem Idejí, tím opravdovým světem, a prchavým, pomíjivým, částečným a smyslovým světem fyzických objektů. To podporuje dualismus duše a těla, který má nesrovnatelný význam pro muže a ženy a pro maskulinní a femininní koncepty.

Zuzana Kiczková v článku *Jej inakost', jej identita?* píše, že ve filosofické tradici tvořilo ontologické rozlišování mezi duchem a tělem nevyhnutelný základ pro vztahy hierarchie a politického i psychického podřazení. Duch si nejen podrobil tělo, ale dokonce se domníval, že může uniknout svému ztělesnění. Tímto způsobem podle Kiczkové v západní kultuře vznikla asociace duch - maskulinita a tělo – femininita. Zachování tohoto dualismu duše-tělo je symptomatické pro falocentrismus. Byť se tedy oceňuje přínos žen, nejčastěji ovšem v souvislosti s posílením významu života a tvorby mužů.

3. STEREOTYPY V TEORIÍCH KLASICKÉ ESTETIKY

V této kapitole se posunují od analýzy jednotlivých s estetikou souvisejících pojmů s genderovou konotací k problematice genderově zatížených teorií obecně. V centru kritiky feministické estetiky stojí především klasická estetika osmnáctého století, nejvíce pak koncepce „génia“, úvahy o recepci umění a genderové konotace spojené s rozlišováním vznešeného a krásného.

3.1. Krásná umění a moderní koncept umělce

V sedmnáctém a osmnáctém století se objevilo konceptuální a praktické rozdělení, které vyzdvihovalo sílu myšlenky autora a přineslo také předpoklady jeho pohlaví: koncept krásných umění, který vydělil díla s dominantní estetickou funkcí od těch s převládající funkcí praktickou. Společně s tímto rozlišením se také oddělily termíny „umělec“, vztahující se k autorovi tvořícímu krásné umění, a „řemeslník“, který vytváří funkční objekty nejen pouze pro zalíbení, ale pro užitek.

Vývoj tradice krásného umění měl dlouhou a komplexní historii. V osmnáctém století bylo nakonec všeobecně přijato, že mezi krásná umění patří hudba, básnictví, malba, sochařství a architektura. Toto rozdělení způsobilo eliminaci z konceptu vlastního, tedy krásného umění, množství druhů, které byly ženskou doménou, například vyšívání nebo vytváření krajek, které měly podle tohoto dělení praktickou funkci. Podle konceptu krásného umění bylo tedy uměním to, co bylo vytvářeno za účelem vzbuzení libosti, vznešena nebo jiných estetických hodnot; podobně pak byl viděn umělec jako ten, kdo tvoří díla bez praktické funkce. Jakýkoliv řemeslný objekt, byť sebekrásnější, nemohl být uměleckým dílem, neboť byl vytvořen proto, aby zastával nějakou funkci, která limituje volnost kreativity tvůrce. Estetický prožitek byl tedy oddělen od jiných zdrojů prožitků, mimo jiné od praktického využití, ekonomické hodnoty, společenského významu nebo uspokojení sexuální touhy. Celá tato změna teorie umění přinesla i změnu teorií o umělci, především pak teorii génia.

3.2. Vkus

Myšlenkové standardy vkusu jsou celé osmnácté století personifikovány ve způsobu řeči: „muž vkusu“, tedy v angličtině „man of taste“ a ve francouzštině populární idiom „homme de gout“. Jak píše Korsmeyerová, celá tehdejší snobská společnost aristokracie a vyšší třídy si na vybraném vkusu velmi zakládala a „cvičila“ se v něm.

Dále připomíná, že vkus s sebou nesl vytříbenost, a proto rozvíjení umělecké sensitivity takového „muže vkusu“ znamenalo zjemnění způsobů a sladění temperamentu s „ženskými“ vlastnostmi. Koncept vkusu nebo estetické soudnosti, vytříbenosti byl více zaměřen na společenské postavení, třídu a vzdělání, než na rozdíly pohlaví.

Přestože se tedy obecně soudilo, že jsou ženy schopné rozvíjet a pěstovat vkus, model ideálního estetického kritika, jakéhosi „arbitra vkusu“, byl výhradně mužský. Mužská mysl a smysly byly považovány za lepší a vhodnější k estetickému posuzování. Kombinace těchto teoretických domněnek a sociálních rolí měla podle Korsmeyerové za následek všeobecně rozšířený názor, že mentální i smyslové síly nejsou mezi pohlavími rozděleny symetricky, „spravedlivě“. Domnělá větší mentální schopnost mužů je tedy činila i více schopné esteticky posuzovat; společensky zakořeněná domněnka, že ženská zkušenost je užší než mužská, znamenala, že ženy svým vkusem a estetickým posuzováním nejsou schopné obsáhnout takovou šíři uměleckých objektů a artefaktů jako muži a nejsou schopné tak hlubokého vhledu. Rozlišování mezi „ženským“ vkusem pro objekty, které jsou jemné a hezké, a „mužským“ vkusem pro objekty obtížněji posuzovatelné a mající hloubku, se v té době objevovalo velmi často. Podle Carolyn Korsmeyerové k tomuto rozlišování přispěla i teze Edmunda Burkeho o rozdílu mezi malým, oblým femininním půvabem a hlubokým, náročným maskulinním vznešenem, na kterou navázal i Immanuel Kant.

Jako další příklad nevyváženosti mužského a ženského, respektive maskulinního a femininního vkusu, uvádí Korsmeyerová užívání hanlivého termínu „zženštilý“ (effeminate). Tento termín byl používán jen pro díla mužských umělců, pro podobné nebo stejné dílo, které by vytvořila žena, by se podle Korsmeyerové použil spíše výraz jako „ženské“ nebo „pěkné“ nebo „méně důležité“. Neexistuje žádná negativní variace termínu „maskulinní“, která by sloužila jako ekvivalent termínu „zženštilý“, což je podle Korsmeyerové urážlivý termín, který ukazuje, jak rozdílné bylo posuzování ženských a mužských děl. Například termín „mužný“ (virile) byl používán jako způsob chvály a neměl

žádnou souvislost s přehnanou maskulinitou. To, jak píše Korsmeyerová, ukazuje, jak polarita mezi maskulinním a femininním vkusem nesloužila pouze k tomu, aby snižovala ženský vkus, ale také jako nástroj, jak kritizovat a snižovat možnosti žen realizovat se umělecky.

Jako příklad, jak se proklamovaná rovnost pohlaví střetávala s realitou, může sloužit Osvícenství. Během tohoto období, které se tvářilo jako demokratické a nešovinnické, se sice tvrdilo, že vkus má každý, ale že pouze někdo je schopen rozvíjet ho natolik, aby se mohl stát „arbitrem“. K tomu totiž potřeboval vzdělání a společenské postavení, tedy opět podmínky, které v té době ženám nebyly dostupné. Jako příklad osvícenského smýšlení o ženách mohou sloužit slova Denise Diderota v Listu slečně *****³⁹, kde onu slečnu zařazuje mezi „stovku žen schopných moje odpovědi pochopit“⁴⁰, nebo když jí v závěru svého dopisu blahopřeje, že objevila umění, „umění téměř všem ženám neznámé, jak nebýt klamána (...)“⁴¹.

3.3. Edmund Burke

Mezi teorie, kde hraje roli jak gender, tak pohlaví, patří nepochybně Burkeho pojednání o vkusu, krásnu a vznešenu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* z roku 1757. Jako jeho současníci i Burke rozlišil hlavní estetické response na krásno a vznešeno. Krásno je podle něj druh libosti, vznešeno pak obtížnější response založená na bolesti a strachu, speciálním emocionálním strachu, který může být za určitých podmínek zahrnut do libosti. Tyto estetické response mohou být dále rozděleny pomocí jejich spojení se společností nebo pudem sebezáchovy. Společnost podle Burkeho spadá do oblasti krásy a zahrnuje život a zdraví, pud sebezáchovy spadá do oblasti vznešena. Tento systém dělení dále pokračuje v rozdělování společnosti na pohlaví. Heteroerotické konotace implicitní od počátku se explicitně ukazují v pojednání o vztazích mezi pohlavími. Jak Burke tvrdí, zatímco zvířata zažívají jen touhu, respektive vášeň chtěče, člověk svůj chtíč spojuje se sociálními kvalitami, které tuto touhu usměrňují. Vnímané kvality podmiňují to, co nazývá krásným. Tato primitivní estetická response je podřízena rozumu a racionální kontrole. Podobně jako jiní se i Burke domnívá, že krása

³⁹ Doplněk k Listu o hluchoněmých pro ty, kteří slyší a mluví, určený slečně de La Chaux.

⁴⁰ DIDEROT, Denis. List slečně *****. In DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. v tomto uspoř. a překladu. Praha : Odeon, 1983. s. 250-255. s. 250.

⁴¹ Ibid., s. 255.

vzbuzuje nejen libost, ale také lásku. Objekty, které shledáváme krásnými, jsou, jak Burke tvrdí, malé, oblé, jemné a podobně, zatímco vznešené objekty jsou obří, tmavé a hrůzu nahánějící; vnímáme je tedy podobně jako hrozbu.

Tyto obecné, abstraktní popisy jakéhokoliv krásného objektu jsou odvozené z krásy ženského těla. Burke o kráse tvrdí, že je spodobněna v ženské šíji a hrudi: „Pozorujme ty partie krásné ženy, které jsou snad nejkrásnější – tedy kolem šíje a ňader: hladkost, měkkost, lehounké, nepatrné oblíny; (...)“⁴². Spojení estetické libosti s erotickou touhou a genderová báze Burkeho pojetí krásy je tedy zřejmé.

3.4. Immanuel Kant

Podobně i Immanuel Kant ve svém raném díle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*⁴³ z roku 1763 napsal, že užší oblast krásy charakterizuje ženské vnímání, zatímco muž je schopen i hlubokého pochopení vznešena. Přestože Kant obě dvě schopnosti považuje za užitečné, pochopení vznešena samozřejmě dovoluje mužům větší vhled, a to nejen z estetického, ale také z uměleckého, gnoseologického a morálního hlediska. Jak tedy Kant tvrdí, ženy mají vrozený cit pro krásno, muži mají cit pro vznešeno. Povahu a chování ženy pak Kant shrnuje tak, že je lehce zahanbena tím, že nemá takové vnitřní kvality, je ostýchavá a bázlivá a nehodí se pro vážné zaměstnání; podle jeho mínění ženě stačí, když je krásná a upoutává pozornost. Všechny kvality, které ona sama nemá, požaduje od muže a, jak Kant píše, vznešeno ženské duše se objeví pouze v případě, že žena ví, jak najít a ocenit vznešené kvality u muže. Muž je naopak vnímavý k ženské kráse a šarmu. To, že se může těšit z krásných tvarů žen, jejich naivity a okouzující vřidnosti, vyvažuje podle Kantova názoru těžkosti, které musí překonávat při rozvíjení svých schopností a talentu. Kant uvádí, že bylo mnohokrát pozorováno a potvrzeno, že se mužské způsoby pod vlivem ženského pohlaví staly jemnější, jejich chování slušnější a celkové vzezření elegantnější; to však považuje jen za vedlejší a méně podstatné výhody ženského vlivu. Zásadní podle něj je, že muž se pod vlivem ženy může stát lepším člověkem, žena se pod vlivem muže může stát lepší manželkou.

⁴² BURKE, Edmund. Citováno podle: ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložili Gabriela Chalupská et al. 1. vyd. : Praha : Argo, 2005. 439 s. ISBN 80-7203-677-7. s. 292.

⁴³ KANT, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Zde využíván anglický překlad: KANT, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. [online] University of California Press, 1960. [cit. 2008-12-11]. English. Dostupný z WWW: <http://www.questia.com>.

Herta Nagl-Docekalová tvrdí, že konotace vznešeného s velikostí a hrůzou a krásného s příjemnem mají velkou vazbu k patriarchálním představám.⁴⁴ Podle ní tedy Kant konstruuje kategorie pohlaví podle patriarchálního vzorce, a to, že Kant píše, že stereotypně femininní je spojeno s krásnem a stereotypně maskulinní naopak se vznešenem, je pak jen důsledkem problematického použití stereotypních charakteristik pohlaví.

Carolyn Korsmeyerová píše, že teorie vznešena z osmnáctého století využívala kontrastu vznešeného maskulinního a femininního, ke kterému byla přiřazována krása. Vznešeno je tedy podle Korsmeyerové zkušenost paradoxního ovládnutí: ohromnost a velikost objektu ohrožuje ovládání mysli a mysl znovu nabývá svou integritu v realizaci své vlastní svobody. Důležitost ovládání a dominance naznačuje podle Korsmeyerové, že i pojetí vznešena je genderově podmíněné. Příroda, přirozenost, látka a transcendentální objekt mají femininní konotaci. Barbara Freemanová předkládá komplementární „femininní“ vznešeno, které není ani způsob vyjádření, ani estetická kategorie, ale oblast zkušenosti, která vzdoruje kategorizaci a ve které subjekt vytváří vztah s odlišnostmi a rozdílnostmi, mimo jiné sociálními, estetickými, politickými, etickými a erotickými, které jsou nezobrazitelné. Femininní vznešeno tedy není diskursivní strategie, technika nebo styl, ale spíše vypovídá o krizi ve vztahu k jazyku a zobrazení, který subjekt prodělává⁴⁵.

Přestože byla ženská mysl brána jako neschopná pojmout zkušenost vznešena, vyskytují se v souvislosti se vznešenem spojitosti s femininitou. Jedna ze základních zkušeností vznešena se pojí s ohromnou silou přírody. Příroda jako opak kultury je však jeden z opozitních pojmů, které jsou spojeny s femininitou. V této souvislosti Korsmeyerová připomíná některá slovní spojení, například „matka příroda“ nebo „matka Země“, a současnou situaci s pojmenováváním přírodních jevů, například tropických bouří, ženskými jmény⁴⁶.

Přestože Kant v díle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* píše, že vznešeno se pojí také se smrtí, jsou tradičně archetypálně tělo a jeho smrtelnost spojeny s femininitou; podle Korsmeyerové tak i spojení vznešena s uvědoměním si vlastní smrtelnosti na femininitu odkazuje.

⁴⁴ Podle: NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 157.

⁴⁵ FREEMAN, Barbara. „Feminine Sublime“. In KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics*. New York : Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-511307-1. s. 332.

⁴⁶ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 137.

3.5. Génius

Během sedmnáctého a osmnáctého století se spojily dvě odlišné koncepce, tedy *ingenium*, vycházející z latinského výrazu pro vrozenou schopnost, vlohy, tvůrčího ducha a talent, a *genius*, což je termín označující ducha strážného, který provází člověka celým životem i po smrti a sdílí s ním radosti i strasti. Ještě na počátku osmnáctého století se pro vyjádření schopností používalo spojení, že člověk „má“ většího či menšího génia; na konci století se pak již termín génius nepoužíval pro vyjádření talentu, ale pro popis osobnosti; za génia byl tedy považován člověk s umělecky plodnou duší, s vnitřní „silou“, díky které tvořil umělecká díla vzbuzující úctu a posunoval hranice nové, originální tvorby. Osobnost génia pak byla popisována pomocí metafor, které odkazovaly na sílu křesťanského Boha, který také tvořil „z ničeho“⁴⁷. Další metaforické popisy geniality využívaly odkazy na semena, rostliny a úrodnou půdu a reprodukci živočichů. Podle Christine Battersbyové se v té době obrátilo klasické archetypální vnímání analogie tvorby s organickým vývojem, kdy namísto plodu v ženském lůně byla podobnost s lidským rozmnožováním redukována na pouze mužskou část procesu, tedy oplodnění, které dodává životodárnou energii produktům mysli⁴⁸.

Osmnácté století povýšilo roli génia a vytvořilo kult jedince výjimečných schopností, které pomáhají nadanému umělci tvořit. Během tohoto období byl génius vnímán jako čistě mužský tvůrce, respektive genialita byla vnímána jako čistě mužská doména. Termín génius jako takový není sice založen na kontrastu muže a ženy, ale označuje pár tvůrců, kteří nejenže vytvořili výjimečná umělecká díla, ale také udávali směr, nezávisle na tom, zda jsou muži nebo ženy. Gender génia je založen na speciálních schopnostech těchto výjimečných osob, schopnostech, které jsou zakotvené v celkových rozdílech ve schopnostech a možnostech ženy a muže. Ačkoliv umělecká kreativita není založena pouze na funkci výjimečně nadaného rozumu, je to rys výjimečné mysli; a modelem výjimečné mysli je mužská mysl: ta je silnější a schopná odtrhnout se od tradic a společenských norem a povznáší se nad každodennosti běžného života. V posledním rysu je jasně vidět, že z konceptu jsou vyloučeny všechny osoby, které se mohou definovat domácími rolemi.

⁴⁷ Podle: BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius.: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989.

⁴⁸ Podle: Ibid.

Sociální role ovšem není jediná překážka pro génia ženského pohlaví, především z dřívějšího období formulování teorií geniality pochází anatomická překážka. Renesanční myšlenky o géniovi popisovaly významného umělce, který tvoří ve stavu kontrolovaného šílenství. Jakési záchvěvy kreativity v takovém případě čas od času prorazily běžné lidské limity a překročily rozum. Podle převládajících koncepcí o lidské anatomii se předpokládalo, že ženy tohoto výjimečného stavu nejsou schopny. Teorie o tělesných šťávách, která byla po staletí brána jako vysvětlení různých lidských charakterů a povah, definovala muže jako „hot and dry“, tedy jako horké a suché, zatímco ženy jako „cold and moist“, tedy studené a vlhké. Také se tvrdilo, že ženám vychází z dělohy výpary, jakási mlha, která jim zatemňuje mozek a odjímá jim schopnost vnímat a porozumět Pravdě⁴⁹.

Poté, co vyšla Kantova *Kritika soudnosti*, se znovu objevily polobožské konotace geniality, podobné starověkému chápání. Za génia byl považován ten umělec, který tvoří ze zásob své imaginace a má silnou originální mysl, dokáže se přenést přes tradice a pravidla umění k tomu, aby vynalezl nové cesty pojetí a využití kreativity.

V Německu se vzorem génia stal básník Johann Wolfgang Goethe, který dokonce rozpoutal jakýsi „kult génia“. Ten byl vnímán jako velké individuum, které si vytváří své vlastní zákony, důvěřuje pouze své intuici a vytváří novátorská díla. K tomu pak podle tehdejšího mínění patřilo i excentrické, bohémské chování. Podobně tomu bylo i v Anglii, kde byl v té době za vzor geniality považován lord Byron. Tento typ génia vycházel z romantického pohledu na šílenství, které se spojuje s myšlenkami o inspiraci. Hodnota založená na nebezpečně podivínském imaginativní aktivitě spustila myšlenky o kreativních metodách jakožto vrozeném jiskření, které je v protikladu s pravidly rozumu, pozici, která reprezentuje oblast resistance vůči nadvládě racionality. To opět vylučovalo ženského génia, ale nebylo to proto, že by ženy byly považovány za rozumné. Varianta šílenství, která byla ženám připisována, byla pojmenována „hysterie“, přičemž název byl odvozen z řeckého slova pro dělohu. Hysterie jakožto biologické narušení, které se projevuje psychicky, zdaleka neodpovídá tomu druhu šílenství, který podporuje uměleckou tvořivost. Přestože je tedy tato verze kreativního umělce – génia brána jako anti-racionální, opět se vztahuje pouze na muže.

Jak tvrdí Christine Battersbyová, v romantickém pojetí génia se objevuje příklad toho, jak jsou tradiční „femininní“ vlastnosti a rysy, jako například emoce a jiné neracionální mentální rysy, vlastní mužskému umělci a tím tak vlastně ženám odebrány.

⁴⁹ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 30.

Maskulinní rysy, jako třeba houževnatost a statečnost, a femininní rysy, mimo jiné emocionální sensitivita, jsou interpretovány tak, že společně představují jakousi kreativní sílu a jsou připisovány těm nejlepším a nejvýjimečnějším tvůrcům té doby, ovšem vždy samozřejmě jen těm mužského pohlaví.

Přestože tedy dílo génia vyžadovalo i „femininní“ znaky, ženská role byla redukována jen na roli Múzy a ženy byly z kategorie génia vyloučeny. Christine Battersbyová píše, že mnoho ženských autorek již v té době upozorňovalo na rozpory ve vnímání biologického pohlaví, tedy ženskosti a mužskosti, a sociální role, tedy maskulinity a femininity, které se právě v případě konceptu génia objevují⁵⁰. Přestože se například Madame de Stael a další autorky snažily popsat ženského génia, (Madame de Stael v knize *Corinne ou Italy* popisuje ženského génia, který je zároveň vznešený i krásný), osobnost génia byla vnímána čistě jako osobnost mimořádného, výjimečného muže, který se odváží vytvářet obtížná a vznešená díla. Sigmund Freud se domníval, že umělecká tvorba je funkcí „id“, nikoliv „ega“, a pudy, které génius vložil do svého díla, byly převážně pudy libidinózní; veškeré libido však bylo explicitně maskulinní. Podobně i Arthur Schopenhauer vylučoval ženy z koncepce génia, byť se naopak domníval, že tvorby se účastní ego; a podle jeho názoru bylo jen mužské ego schopné transcendovat individualitu. I u Friedricha Nietzscheho je umělcem výlučně muž, kterému dokonce připisuje veškerou kulturní produkci a veškerá intelektuální a duchovní díla. Ženy Nietzsche naopak spojuje s jednoduchými a přirozenými reprodukčními procesy.

Jak píše Battersbyová, žena tedy zůstává spojena s hmotou, která není schopna tvorby ani vlastního vývoje a sebereflexe. Ženský génius by byl, pokud by bylo připuštěno, že existuje, v tehdejší vnímání zrůdou, jakýmsi hermafroditním živočichem, který je samozřejmě neplodný biologicky⁵¹. Battersbyová jako důkaz svých tvrzení uvádí tehdejší oblíbený bonmot Caesara Lambrosa, že neexistují geniální ženy, ženský génius je muž⁵².

3.6. Expresivní teorie umění

Jedna z dalších důležitých teorií o umění a umělci byla teorie, která vychvalovala roli umělce kvůli tvorbě pomocí aktu exprese, tedy myšlenka, že účelem umění je vyjádření. Přestože tato teorie ženy výslovně z konceptu umělce nevyřazuje, má také

⁵⁰ Podle: BATTERSBY, Christine. Op. cit.

⁵¹ Podle: Ibid.

⁵² Podle: Ibid.

genderový podtext. Aby umělci mohli uplatnit své kreativní imaginace, potřebují značnou svobodu – osvobození se od tradic, od společenských požadavků a omezení, a také od rodiny a jiné odpovědnosti. Ženám se v mnoha sociálních oblastech dostávalo mnohem menší svobody než mužům (obzvláště, když v té době bylo ženám zakázáno se samostatně pohybovat na veřejných místech). Dále tyto požadavky na svobodu umělce ještě více rozdělily krásná umění a řemesla. Řemeslná práce pak nikdy, kvůli svému praktickému využití, nemůže být aktem exprese. Podobně také R. G. Collingwood vyloučil z krásných umění všechna kolektivní díla, pohádky, lidovou slovesnost a lidové písně, ale také díla mimoevropských kultur. Nepochybné je, že vše, co bylo zařazeno pod pojem krásného umění, byla díla mužského umělce. Některých druhů umění, na kterém se ženy částečně podílely, byly zařazeny do nižších kategorií. Stejně tak cokoliv, co bylo označováno jako „ženská práce“, například domácí výzdoba nebo vyšívání, spadalo do kategorie řemesel. Myšlenky, ze kterých se později vyvinuly názory na krásné umění a rozlišovací povahu estetické hodnoty, se staly zásadními pro současné estetické teorie. Protože v sobě zahrnovaly genderové rozlišení spojené s koncepty krásy, vznešena, libosti i estetiky samotné, pomohly tyto teorie znásobit názor, že jako umělec i jako kritik je lepší muž.

4. AMATÉŘI A PROFESIONÁLOVÉ

Dalším faktorem, který v osmnáctém století vyřadil ženy ze světa umění, je rozdělení umělců na „amatéry“ a „profesionály“. Tento status však podle Korsmeyerové není výsledkem osobní volby, ale spíše společenského prostředí a tradic.

Kromě binárních opozic maskulinní – femininní, veřejné – soukromé, duše – tělo, rozum – emoce tedy existuje i opozice profesionál – amatér. Tato dualita je sociální a historický fenomén a jeho význam je pevně ukotven v tomto prastarém systému binárních opozic a má zásadní následky; „profesionálové“ a jejich tvorba měli velký vliv na teorie o umění a umělci, tvorba „amatérů“ byla naopak marginalizována a jejich tvorba do kánonů estetiky a filosofie umění nezasáhla. Amatérský umělec tvoří a vystupuje pouze v soukromí, často jen pro pobavení. Není důvod vyřazovat muže ze statusu amatéra, ovšem tento status je spojen s aktivitami domácího, soukromého života, stejně jako jsou s ním stereotypně spojeny ženy samotné. Praktické důsledky duality profesionál – amatér se pak promítají do tezí o géniovi, uměleckých pravidlech a posouzení ženského přínosu pro umění a kulturu.

Koncept génia, jak připomíná Korsmeyerová, je kategorie vytvořená k tomu, aby oslavovala talent výjimečně obdařených lidí a vyzdvihovala je nad ostatní. Feministky tvrdí, že to, že jsou do kategorie génia v drtivé většině případů zahrnováni muži, způsobuje nejen jejich vrozený talent, ale také sociální faktory. Tuto ideu přednesla mimo jiné v roce 1929 Virginia Wollová, když řekla, že historicky ženy nebyly v pozicích, kdy by mohl být jejich talent rozvíjen tak, jak se to dělo u mužů⁵³. Bez soustavného rozvoje a vzdělávání je talent pouhým potenciálem.

Filosofické teze o osobnosti génia, jehož dílo je jedinečným produktem jeho kreativních sil, se vyvíjely ve společenském a ekonomickém kontextu západního světa a zahrnují v sobě i genderově podmíněné myšlenky. Účast žen v umění nebo naopak jejich úplné vyloučení nebylo komplexní, podle Korsmeyerové záleží na tom, na jaký druh umění se zaměříme. Korsmeyerová se v knize *Gender and Aesthetics* věnuje třem druhům umění, a to hudbě, literatuře a malířství, které podle ní nejlépe ilustrují podmínky účasti žen na umělecké tvorbě. Hudba, ve které byly bariéry znemožňující ženám účast, objasňuje povahu konceptů umělecké citlivosti, emocí a subjektivity. Je to také druh umění, ve

⁵³ Podle: WOOLF, Virginia. *Tři guineje ; Vlastní pokoj*. Přeložili Stanislava Pošustová a Martin Pokorný. One Woman Press, 2000. 321 s. ISBN 80-86356-02-7.

kterém se nejvíce diskutovaly omezující podmínky pro veřejné vystupování umělce. Próza, speciálně novely a povídky, podle Korsmeyerové stojí na opačné straně možných příležitostí; jak připomíná, psaní novel a povídek bylo zpočátku výlučně ženskou záležitostí, přestože s sebou přineslo kritické hodnocení ženské umělecké kreativity. Malířství pak podpořilo teorie o osobnosti umělce, protože spojovalo schopnost a sílu imaginace s intelektem. Teorie o tom, co je potřeba pro přesné umělecké zachycení světa vycházely ze starších teorií o lidské povaze, znalostech a schopnostech.

Korsmeyerová konstruuje tezi, že výskyt žen - umělkyně je spojen s koncepty o ženských dispozicích a schopnostech a také chápáním lidské identity. Domněnky o ženské identitě a termíny, jakým byla definována, znamenaly v tehdejší společnosti velká omezení pro to, aby žena mohla být skutečným umělcem. Zvažuje mimo jiné, jak se to, že některé umělecké žánry vyžadují veřejné vystupování umělce, promítlo v tehdejší společenské situaci, kdy byla žena vnímána jako „majetek“ muže.

4.1. Hudba

Od doby, kdy byla hudba zařazena mezi krásná umění, se stala záležitostí profesionálů. Paradigmatem hudebního skladatelství se stala skutečnost, že hudba má být poslouchána pouze kvůli své kráse, originalitě nebo komplexnosti, tedy pouze kvůli svým estetickým kvalitám. Podobně jako ve vizuálním umění a jeho rozlišením mezi uměním a řemesly, i v hudbě se objevilo rozlišení mezi hudbou, která slouží nějakým účelům, tedy například jiná hudba pro civilní obřady, náboženské obřady nebo pro pobavení, a hudbou, která byla vytvořena za účelem vzbuzování estetické libosti.

Od osmnáctého století byly mladé dívky vedeny k tomu, aby se věnovaly nějakému druhu umění, malování, kreslení a především hudbě, tedy zpěvu nebo hře na klavír, cembalo nebo harfu. Takové domácí provozování hudby bylo podporováno nejen rodinami, ale také knihami o dobrých mravech a příručkami o vhodném chování, které v té době vycházely. Pokud se mladé dívky v jejím snažení dařilo, stávala se jakousi „atrakcí“, která byla předváděna při společenských večírcích, neboť tím ukazovala nejen svoje umělecké schopnosti, ale také úroveň celé rodiny.

Veřejné vystupování žen však bylo úplně jinou záležitostí. Po celá staletí byla ženská přítomnost na jevišti nejen veřejností přijímána s nevolí, ale v některých společnostech dokonce zakázána zákonem. Veřejným vystupováním ženy porušovaly

normy slušného chování a vyžadované skromnosti a adekvátně k tomu také existovaly postihy. Pokud se tedy nějaká žena na jevišti objevila, pocházela z nižších společenských tříd a byla považována za ženu „volných mravů“. Platilo tedy pravidlo, že hudební vzdělání a dovednost byla vnímána pouze jako jakási výhoda v domácím životě a rozhodně nevedlo k profesionálnímu uplatnění. Omezení se také nevztahovala pouze na veřejné vystupování, ale také na vydávání skladeb, jejichž autorkami byly ženy.

Přestože se v současnosti hudebníci a skladatelé těší uznání, v minulosti nebylo nutně označení „profesionální hudebník“ výrazem ocenění; znamenalo to v zásadě to, že si taková osoba vydělává na živobytí uměním. Toto označení také indikovalo, že je tato osoba formálně vzdělána v uměleckých formách. Tento aspekt profesionality byl pro ženy nedosažitelný. Například ve středověku byly obtížné formy polyfonní hudby vyučovány pouze v církevních školách, a přestože ženy takovou hudbu zpívaly, byly církevní školy otevřeny pouze mužům. Stejná situace se objevovala i v jiných tradicích: účast žen je daleko omezenější než účast mužů; přestože tedy byly omezeně podporovány v rozvíjení svého talentu, nikdy jim nebylo umožněno dosáhnout stejné úrovně jako mužům. Když se v moderní době díky rozvoji střední třídy, a tím i rozvoji poptávky po umění stali někteří umělci profesionály, absence profesionálních příležitostí pro ženy způsobila, že, byť nadané a schopné, zůstávaly jak ve hře na nástroje, tak i v komponování pouze amatérkami.

Panující koncepty femininity způsobily i takové problémy s veřejným vystupováním, které se v současné době mohou zdát zvláštní nebo dokonce komické. Od renesance existovalo jakési rozlišení „ženských“ a „mužských“ hudebních nástrojů, přičemž „ženský“ nástroj znamenal, že se na něj dá hrát bez změn v obličejí nebo bez zaujímání pro ženu nevhodných pozic. Například hraní na violoncello nebo kontrabas, při kterém je nástroj držen mezi koleny, bylo pro ženu právě kvůli této „indiskrétní“ pozici naprosto nevhodné. Podobně i hraní na flétnu, přestože by se mohlo zdát, že její jemnost se k ženám hodí, bylo ženám zapovězeno, neboť při foukání se rudne a kříví se obličej. Trubky, tuby, lesní rohy a podobné žesťové nástroje zase způsobují nepatřičné nadměrné slinění. I v současné době je možné se setkat s názory, že pro ženu je vhodným nástrojem například harfa, která svou jemností ladí s jemnou povahou ženy, nebo že ženy nejsou schopny foukat do dechových nástrojů tak silně jako muži, a především, že pro ženu je vhodný ten nástroj, u kterého „vypadá dobře“⁵⁴. Přestože se zdá, že tyto názory, stejně jako názor, že ženy nemohou hrát v orchestru společně s muži, jsou zastaralé a dávno přežitě, ve

⁵⁴ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 64.

skutečnosti se ovšem bariéry odstraňují pomalejším tempem. Světoznámá a vysoce ceněná Vídeňská Filharmonie například začala přijímat do svých řad ženy až v roce 1997.

Přes zákazy dané dobrými mravy se v osmnáctém a devatenáctém století vyskytlo několik hudebnic, všechny ovšem pocházely z hudebních rodin, které jim umožnily takové hudební vzdělání, které obvykle mohli získat jen muži. Korsmeyerová jako příklad takových hudebnic uvádí klavíristku Kláru Schumannovou, manželku Roberta Schumanna, a Fanny Mendelssohn Henselovou. Přesto však tlak společnosti a rodiny na to, aby se vdaly, zastínil jejich kariéru. Jak Korsmeyerová připomíná, zatímco žena - umělkyně je nejprve ženou, definovanou svým pohlavím a rodinným zázemím, a teprve pak umělkyní, muž k roli umělce nepotřebuje roli muže, naopak, muž je nejprve umělcem a teprve potom mužem, definovaným jinými vlastnostmi.

Odsouzení hudebnic ke statusu pouhých amatérek se projevilo nejen ve veřejném vystupování, ale také v komponování hudby. Nevýrazněji, z pohledu tezí o velkém, významném umělci, se amatérský status žen promítá do velkých omezení možnosti skládat hudbu velké významnosti. Nedostupnost profesionálního vývoje měla přímou souvislost s genderově podmíněnou myšlenkou „génia“. Talent sám o sobě neznamená nic bez disciplíny, znalostí tradic a schopností experimentovat s hranicemi daného stylu. Status amatéra v podstatě znamená, že je možné participovat na tradičním stylu, aniž by se prováděly významné změny; amatérům tedy není dovoleno vnášet do stylu žádné inovace.

Rozdělení mezi femininními a maskulinními estetickými kvalitami sloužil k vymezení hudebních žánrů, ve kterých se ženy mohly angažovat. Jak píše hudební historička Carol Neuls-Batesová, „v devatenáctém století vyvinuli kritici systém sexuální estetiky, který analyzoval hudební díla v termínech femininity a maskulinity. Femininní hudba, u které bylo předpokládáno, že jí provozují pouze ženy, byla podle definice půvabná a jemná, melodická a omezená pouze na malé písňové formy a klavírní hudbu. Maskulinní hudba byla naopak afektivní a přesná v harmonii, kontrapunktu a ve své logické struktuře.“⁵⁵

Toto spojení racionální disciplíny, matematických schopností a estetické distance a emocí tedy vedlo k posuzování „femininních“ vlastností jako mužských předností. Přestože tedy hudba jako umění předpokládá emotivnost, tedy femininní tendence, byla brána jako mužská záležitost právě kvůli svému spojení s matematikou.

⁵⁵ Ibid., s. 66.

Je zřejmé, že převládající pochybnosti o ženském talentu měly i psychologický efekt. Korsmeyerová píše, že podle deníků a osobní korespondence víme, že mnoho žen odradily od jakéhokoliv uměleckého snažení právě tyto domněnky a pochybnosti. Tato ideologie, očekávání nebo pochybnosti a vzdělání pak měly podle Korsmeyerové vliv nejen na příležitost tvořit, ale také na objektivní preference a vkus člověka. Kódy označující genderové rozdíly v hudbě se účastní sociálního formování natolik, že se osoby učí, jak být generově rozlišené bytosti skrze interakci s kulturními vlivy, v tomto případě s hudbou. Implikace limitů z umělecké oblasti a schopnosti vyjadřovat své pocity a myšlenky může být podle Korsmeyerové rozšířena natolik, že zasahuje až do celého vývoje osobnosti.

4.2. Literatura

Ženský profesionalismus v literatuře je naprosto odlišný od situace v hudbě. V psaní prózy a především novel a povídek se ženy angažovaly ve velké míře, někdy až ke zděšení zastánců statusu krásného umění. Jejich zájem nebyl zaměřen pouze na to, že ženy nejsou schopny tvořit vážnou a hlubokomyslnou prózu, ale i na žánr samotný. Novela jakožto nová umělecká forma, která se v Evropě vyvinula a rozšířila během osmnáctého století, byla dlouhou dobu považována za méně důležitou a méně uměleckou odnož poezie. Čtení novel pak bylo vnímáno jako pouhá zábava, ovšem s tím rizikem, že svými romantickými a dobrodružnými tématy „naruší“ praktické potřeby a chod skutečného života. Přesto se však novely staly velice populárními, především v těch zemích, kde s nárůstem střední třídy vzrostlo i průměrné vzdělání, počet knihoven, množství vydávaných novin a magazínů a dostupnost, především cenová, knih obecně, a tím i počet čtenářů. Velkou kupní silou na knižním trhu se v té době staly ženy. To vše podnítilo debaty o „feminizaci“ vkusu, čímž se mínila obliba romantické až sentimentální a emotivní, citově zbarvené literatury.

Pam Morrissová v knize *Literatura a feminismus* píše, že omezení, která platila v reálném životě, se musela, pokud mělo být dílo realistické, objevovat i v životě hrdinek. V tom vidí důvod, proč se spisovatelky tak často zaměřovaly na romance, milostně-dobrodružný žánr, který jim umožňoval vyhýbat se svazujícím konvencím.

Carolyn Korsmeyerová se domnívá, že jedna z příčin, proč se novela jako žánr stala tak populární, bylo to, že byla novou uměleckou formou psanou hovorovým jazykem. Vyšší vzdělání bylo v té době dostupné pouze úzké části společnosti, v drtivé většině

mužům. Novela tedy reprezentuje uměleckou formu, která, na rozdíl od hudby, výtvarného umění, architektury a básnictví, nebyla zatížena dominantní mužskou tradicí.

Výhoda této situace spočívala v tom, že ženské autorky nemusely soupeřit na tradičním mužském trhu, nevýhoda naopak byla v tom, že žánr novel byl posuzován jako podřadný nejen vůči poezii, ale také vůči odborným statím z ekonomie, náboženské oblasti nebo vědy. Ženské autorky byly také hanlivě označovány jako „čmárající ženské“⁵⁶ nebo jako „ženské pro ženské“. K dílům ženských autorek bylo tedy přistupováno s totožnými stereotypy jako k ženám jako takovým. Pam Morrisová píše, že „ženská literatura bývá kritizována jako literatura bez formy, omezená, iracionální, přecitlivělá a postrádající disciplínu“⁵⁷, což jasně odkazuje ke stereotypním „femininním“ vlastnostem.

Jako důkaz, že veškerá literatura psaná ženami je horší než literatura psaná muži, sloužil celé devatenácté století názor, že „přirozená“ ženská tvořivost, respektive plodnost, je ta biologická. Kritici tvrdili, že pouze nešťastná žena, která nedošla svému naplnění biologicky, má potřebu svou plodnost a tvořivost ukázat umělecky.

Přestože i v oblasti literatury musely ženy překonávat silné a zakořeněné bariéry, neplatila zde tak silná potřeba vzdělání jako v hudbě nebo výtvarném umění. Navíc se s psaním novel nepojila taková nutnost veřejného vystupování. Přesto zakořeněné zvyky a naučené chování dle dobrých mravů, dost možná i tlak blízkého okolí nebo strach z porušování tehdejších zvyků zapůsobily natolik, že mnoho ženských autorek raději volilo mužské pseudonymy, jako například George Eliot, nebo naopak zdůrazňovalo svůj manželský stav (například paní Gaskellová, paní Craiková, paní Oliphantová)⁵⁸.

Poptávka po literatuře a zvyšující se počet autorů a autorek, kteří se stali profesionály v tom smyslu, že psaní bylo hlavním zdrojem jejich příjmů, vedlo k několika paradoxním změnám v chápání literatury jako krásného umění. Změny přineslo například zavedení autorských práv, která až do osmnáctého století neexistovala. Korsmeyerová píše, že v době, kdy bylo stále těžší rozeznat „rukopis“ jednotlivých autorů, byla poněkud pozměněna i představa inspirace pocházející z polobožského vnuknutí. Původcem vyjádřených myšlenek byl umělec sám, a proto výsledný produkt náleží jen jemu. Tato nová myšlenka autorství a výdělek z autorských práv se spojily v konceptu profesionálního spisovatele.

⁵⁶ Podle: Ibid., s. 73. Korsmeyer doslova píše „scribbling women“.

⁵⁷ MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Přeložili Renata Kamenická a Marian Siedloczek. 1. vyd. : Brno : Host, 2000. 232 s. ISBN 80-86055-90-6. s. 59.

⁵⁸ Ibid., s. 79.

Podle Korsmeyerové byly právě požadavky trhu a ustanovení jasného vlastnictví autorských práv faktory, které zapříčinily vývoj nového konceptu spisovatele – umělce. Vliv mělo podle ní také to, že masové, populární umění mnoho tehdejších kritiků vnímalo jako vymykající se myšlence „správného, pravého“ umění, mimo jiné kvůli jeho „femininním“ vlastnostem, tedy emotivnosti a nedokonalé formě. Aby vyřešili tento problém, začali mnozí teoretici a kritici rozlišovat „True Art“, tedy „pravé umění“, od pouhé zábavy pro masu. Pravé umění bylo určeno pro úzkou skupinu lidí, pro elitu s vybraným vkusem, která je schopna ocenit estetické kvality a prožívat estetickou libost, a pouze takové umění je pak možné kontemplovat ve správné estetické distanci, přesně podle tehdejších estetických kánonů. Autor pravého umění netoužil po většinové popularitě; některými teoretiky a kritiky byla dokonce popularita díla důvodem k jeho vyloučení z oblasti „pravého umění“; a pak se mohl honosit označením „člověk vkusu“. Podle Korsmeyerové se tím objevila nová dualita: Pravé umění pro úzký okruh čtenářů, kteří jsou schopni ho ocenit, a nižší nebo populární umění pro masu. Je zřejmé, že ženské autorky byly zařazovány do kategorie populárního umění pro masu.

Podobně jako v hudbě, kde se věřilo, že díky subjektivitě jsou ženy citlivé hráčky, ale nemohou být dobrými skladatelkami, se takové názory objevily i v literatuře. Romantická a intimní témata mnohých novel napsaných ženskými autorkami, kde se hojně vyskytovaly sentimentální popisy vztahů, domácího života a myšlenkových procesů hrdinů a hrdinek, byly vnímány jako „přirozené“ výplody ženské mysli, a ne jako umělecké produkty. Ženské psaní podle tehdejších názorů jen ukazovalo ženskou povahu; dílo ženské autorky odhalovalo spíše její temperament a povahové rysy než umělecké schopnosti.

Korsmeyerová připomíná, že v dualitě objektivita – subjektivita, která se zde opět objevuje, byl termín subjektivita využíván na podporu tvrzení, že psaní ženských autorek je založeno jen na pouhém přirozeném vyjadřování pocitů a ne na disciplině a řádu, a že jako takové nemůže obstát v přísném kritickém zhodnocení.

4.3. Výtvarné umění

I v historii výtvarného umění je rozlišení na amatéry a profesionály jedním z faktorů, které negativně ovlivnily participaci žen.

Vytváření obrazů spadá do mnoha kontextů, včetně domácího. Ve většině případů, jak v minulosti, tak v současnosti, jsou dekorace ženskou záležitostí. Dekorace jsou

vytvářeny za účelem zkrášlení domácího prostředí nebo pro zábavu, ne za účelem obživy; kreslení nebo dekorativní design je tedy nejen domácí záležitostí, ale především, což je důležité pro vnímání postavení žen v umění, záležitostí amatérskou.

K tomu, aby se člověk mohl stát profesionálním výtvarným umělcem, bylo opět nutné odpovídající vzdělání a cvik, což bylo dostupné jen těm, kteří byli relativně nezávislí, ochotni a schopni cestovat a měli odpovídající ekonomické zázemí. Tato omezení ve většině případů vyústila v to, že příležitostí využívali muži. Významným faktem dále je, že ve většině historických období byl ženám odepírán přístup k výtvarnému vzdělání ze dvou důvodů: první vychází z domněnek, co všechno jsou ženy schopné zachytit, druhý z předpokladů, co vše se mohou ženy naučit.

4.3.1. Studium

Výtvarné umění jako celek mělo podle Korsmeyerové největší vliv na vznik genderově podmíněných konceptů o umění a umělci a o uvádění umělecké vize do praxe, neboť se do něj promítá jak idea umělce, který vidí a zachycuje to, co vidí, tak objekt, který je viděn. Také Linda Nochlinová tvrdí, že malý počet žen - malířek naprosto nesouvisí s nedostatkem talentu nebo geniality, ale se společenskými institucemi. Jako příklad, jak tyto instituce určité skupiny podporovaly a jiným zase kladly překážky, Nochlinová uvádí umělecké akty a dostupnost modelu. V západní tradici výtvarného umění se jako téma obrazu preferoval člověk, od renesance často nahý, což mimo jiné vyžadovalo znalost lidského těla a jeho studium v ateliérech.

Až do devatenáctého století byl však přístup do těchto ateliérů a studií, právě z toho důvodu, že jsou zde nahé modely, ženám odepřen. Přestože zde jako modely pózovaly i nahé ženy, jejich role byla vnímána spíše jen jako objekt, podobně jako například mísa s ovocem, než jako aktivní subjekt. Role modelu je tedy čistě pasivní a většinou také anonymní. V tomto prostředí se rozvinula další genderová dualita, kterou Korsmeyerová nazývá dualita „seer – seen“, tedy něco jako „mít vizi“ a „být viděn“.

Linda Nochlinová uvádí, že studentky na londýnské Královské akademii nesměly až do roku 1893 kreslit podle živého modelu, později byla přísná nařízení sice změněna, ale i poté musel model být zahalen. Při výuce malby v ateliérech nebo na akademiích se dodržoval přesný postup; kresba podle živého modelu pak byla nejvyšším stupněm. Jak Nochlinová píše, „kariéra ve sféře výtvarného umění nezbytně a tradičně vyžadovala, aby si autor osvojil specifické techniky a dovednosti, a to v dané poslušnosti a v rámci

institucionálního systému mimo domov, a seznámil se se specifickým slovníkem ikonografie a motivů.⁵⁹ Je zřejmé, že pokud ženám nebyla poskytnuta možnost naučit se pracovat s živým modelem, zbývalo jim věnovat se, pokud ne přímo jen „amatérskému“ umění, pouze „nižším“ formám malířství, tedy krajinkám nebo zátiším.

4.3.2. Lineární perspektiva

Další dimenze genderové asymetrie ve výtvarném umění se týká techniky malby a kresby, především lineární perspektivy. Používání lineární perspektivy se objevilo v Itálii asi ve čtrnáctém století a rychle se rozšířilo po celé Evropě. Matematické zákony lineární perspektivy pro přesné spodobnění předmětu vyžadovaly propočty proporcí jednotlivých zachycovaných objektů, tedy nejen geometrii, ale také vědeckou optiku. Během celých staletí byly zákonitosti lineární perspektivy brány jako odhalení principů, na kterých funguje zrak, a protože byl zrak považován za nejvyšší kognitivní smysl, přeneseně jako i odhalení principů vnímání jako takového. Skrze komplikovanost lineární perspektivy ve shodě s vědeckými poznatky bylo možné, jak bylo obecně přijímáno, objevit i zákonitosti přírody. Základní tezí v odborných pojednáních o malířství od renesance až do počátku dvacátého století pak také bylo, že intelekt a kognitivní smysly jsou z největší míry stimulovány a rozvíjeny právě pomocí kresby a malby. Pokud se tedy někdo chtěl věnovat malířství na profesionální úrovni, musel si osvojit zákonitosti lineární perspektivy. Až do počátku dvacátého století byly obrazy bez lineární perspektivy považovány za špatně provedené, amatérské, a spadaly spíše do kategorie „lidového umění“.

Přestože na matematice a optice nebylo nic společensky nevhodného, existovaly pro ženy, které se chtěly věnovat malířství, bariéry i zde. Nejenže neměly zdaleka takové příležitosti malbu a kresbu studovat prakticky, navíc zde sehrála roli i tehdejší teorie protkнутá genderově podmíněnými stereotypy. Žena totiž podle tehdejších názorů nebyla intelektuálně dost zdatná na to, aby si osvojila náročnou techniku matematicky konstruované lineární perspektivy. Nejčastěji zmiňované důvody, které ženy vyřazovaly z výtvarného umění, podle Carolyn Korsmeyerové byly, že ženy nemají dostatečné intelektuální a matematické schopnosti, aby se naučily pracovat s lineární perspektivou, a dále domněnka, že se vlastně ani její zákonitosti učit nemusí, protože jejich „přirozený“ vkus způsobuje, že malují „hezké“ nebo „půvabné“ obrázky i bez používání pravidel a

⁵⁹ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 46 – 47.

daných principů. Tento důvod považuje Korsmeyerová za velmi zvláštní; přesto se tato teorie během devatenáctého století objevovala téměř ve všech publikacích o malířství. Populární „příručky „jak kreslit a malovat“, které byly určeny spíše pro ženy z nižší střední třídy, obsahovaly především návody, jak si zútulnit domovy.

Existovaly však i příručky a publikace, které své čtenáře o lineární perspektivě poučovaly, většina z nich však buď její principy zjednodušovala tím, že obcházela její matematické náležitosti, nebo ji úplně vynechávala a zdůrazňovala fakt, že pro ženské malování a kreslení není potřeba tolik znalostí jako pro „mužské“ umění. Carolyn Korsmeyerová v knize *Gender and Aesthetics* uvádí jako příklad jednu z takových příruček z roku 1833 (*The Young Ladies' Assistant in Drawing and Painting*), kde se píše, že důsledná a těžká technika malby vyžadovaná po muži není zdaleka nutná pro ženy⁶⁰.

Často se objevoval termín „žena - malířka“, který v devatenáctém století zavedly příručky o slušném chování a dále jej rozvíjely všechny magazíny a publikace, které se věnovaly malířství a kresbě, dekorování a designu. Podle těchto příruček mělo být jedinou ženskou ambicí, samozřejmě mimo ambice rodinné, věnovat se umění na skromné bázi, rozhodně tedy nepřestoupit hranice amatérismu. Jako dostatečný příklad tehdejších uměleckých rad vycházejících z dobových dobrých mravů a domněnek o ženské schopnosti tvořit, by mohl sloužit tento úryvek z příručky *The Family Monitor and Domestic Guide*, kde autorka, paní Ellisová píše:

„Neočekávejte, že autorka bude obhajovati názor, že ženám má býti vlastní jakkoli výjimečná míra intelektuálních schopností, zejména má-li býti vázána na jediný studijní obor. „Toužím vyniknout v tom a tom“ je častým a do jisté míry i chvályhodným prohlášením – avšak z čeho pramení a k čemu směřuje? Schopnost vykonávati mnoho věcí uspokojivě má pro ženu nekonečně větší hodnotu, než kdyby vynikala v jedině. Zvolí-li si první cestu, může se státi osobou užitečnou; zvolí-li druhou, může oslniti na pouhou hodinu. Bude-li šikovná a dostatečně cvičená ve všem, může se postavit každé životní situaci s důstojností a lehkostí; pokud však zasvětil všechn čas tomu, aby úplně vynikla v jednom, ve všem ostatním se střetne s neúspěchem.

Potud, pokud chytrost, učenost a znalost přispívají k morálním kvalitám ženy, jsou žádoucí, avšak ničeho víc. Vše, co by upoutávalo její mysl na úkor lepších věcí, vše, co by ji opřádalo pavučinami lichotek a obdivu, vše, co by mohlo odvést její myšlenky od

⁶⁰ Ibid., s. 80.

druhých a způsobilo by, že by se zaměřila jen na samu sebe – toho všeho měla by se vystříhati jakožto nežádoucího, jakkoli oslňujícím či přitažlivým se to může zdát.“⁶¹

Diskuze o statusu amatérů vyvolal princip subjektivity v různých kontextech, přičemž všechny byly v neprospěch ženských umělkyně. V souvislosti s tím, jaký postoj byl zaujímán k emocím a subjektivitě, ženy to, že bylo obecně přijímáno, že ženy jsou emotivnější než muži, odkazovalo jen k některým druhům umění a vyřazovalo je z těch více ceněných.

⁶¹ Podle: NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 25-65. ISBN 80-86356-16-7. s. 49 : Mrs. Ellis. „The Daughters of England: their Position in Society, Character, and Responsibilities“. In *The Family Monitor*. New York 1844.

5. JAZYK JAKO PATRIARCHÁLNÍ NÁSTROJ

Psychoanalýza je dalším z témat, kterým se feministická kritika zabývá, ať už se vůči ní vymezuje, nebo ji rozvíjí. Mnoho feministek se domnívá, že psychoanalýza může díky svému zaměření na sexualitu v souvislosti s formováním identity poskytnout užitečné teoretické přístupy k otázkám genderu. Přesto psychoanalýza potvrdila a rozšířila genderové stereotypy. Zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud v této souvislosti tvrdil, že ženy jsou kulturně podřízené mužům, což vysvětloval tím, že umělecký pud je determinován sexuálním. Pasivní ženská sexualita, jak ji on vnímal, tedy s sebou nese i pasivitu v umělecké tvorbě a kultuře obecně.

Příklad využití psychoanalýzy jako pohledu na výtvarné umění uvádí Amelia Jonesová, profesorka dějin fotografie a současného umění a teorie: malířství západní civilizace z pohledu psychoanalýzy funguje jako konstruování povětšinou ženských těl, která jsou pasivní, a tím tedy podřízena divákovu maskulinnímu pohledu, a slastných vyprávění, která by se dala vtěsnat do tělesných dějin a lidstvu zároveň naplno zpřítomnila jeho původ⁶².

Jelikož je Sigmund Freud z hlediska feminismu jedním z nejdokazovanějších autorů, není možné jeho teze v jakékoliv shrnující práci vynechat. Jeho myšlenky vnesl do jazykové analýzy Jacques Lacan. Vůči jeho koncepci falu jako základního strukturálního principu symbolického řádu se kriticky vymezují představitelky francouzského feminismu Luce Irigarayová, Hélène Cixousová a Julia Kristevová. Jazykem jakožto patriarchálním nástrojem se zabývají i Dale Spenderová, Elaine Showalterová a Pam Morrisová. Postoj těchto amerických teoretiček se od představitelk francouzské odnože feminismu velmi liší. Zatímco Američanky se, jak bude ještě více zřejmé z poslední kapitoly této práce, obecně věnují spíše kritické reflexi jednotlivých problémů a jednotlivých druhů umění, Francouzsky se naopak snaží spíše o vytvoření nového estetického kánonu, takzvaného „écriture féminine“⁶³. Toto „ženské psaní“ se chápe jako způsob psaní v kontaktu s ženskou libidinózní energií. Tím pak vlastně vytváří opozici k falickému symbolickému řádu⁶⁴.

⁶² Podle: JONES, Amelia. Nepřítomné tělo/Přelud zobrazení. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 317-346. ISBN 80-86356-16-7. s. 319.

⁶³ V českém prostředí se projektem „écriture féminine“ zabývali například M. Petříček nebo J. Matonoha.

⁶⁴ Podle: MORRIS, Pam. Op. cit. s. 210.

5.1. Sigmund Freud

Nejradikálnější Freudova teze byla bezesporu ta, že sexualita v rámci genderů není biologickým pudem, který se vyvíjí jako reakce na potřeby heterosexuální reprodukce, tedy že sexualita není vrozeným instinktem, ale že se děti rodí bisexuální, jak Freud tvrdí „polymorfně perverzní“. Podle Freuda se tedy lidé rodí biologicky jako muži a ženy, ovšem bez genderové identity. „Normální“ nebo „přirozená“ ženská či mužská sexualita tedy není vrozená, ale podle Freudových zjištění konstruovaná pomocí sociálního okolí. Vlastní genderová identita je pak nestabilní a křehká a v žádném případě není neměnná. Příčinou nestability sociální genderové identity jsou nevědomá incestní touha a libidinózní pudy potlačené v oidipovské fázi, které unikají vědomé cenzuře.

Základem cesty k dospělé genderové identitě je podle Freuda koncept kastrace. První láskou nemluvněte je vždy a bezvýhradně matka. V tomto stadiu, které Freud nazývá předoidipovské, dítě nemá vědomí psychické ani tělesné identity a jeho sexualita je pasivní i aktivní současně. Aby však dítě získalo vědomí vlastní identity, je nutné ho oddělit od jeho první lásky. Podle Freuda toto oddělení řeší oidipovský komplex. Chlapci mají strach z kastrace otcem jako trest za incestní lásku k matce, a proto potlačí svou zakázanou touhu a identifikují se naopak s otcem jako s autoritou. Pomocí této identifikace s otcem tak podle Freuda chlapci konstruují svou aktivní mužskou identitu. U děvčat je proces odpoutání se od matky složitější. Děvčátka zjišťují, že nemají penis a že tak přeneseně byla „kastrována“. Freud v tom vidí traumatické uvědomění si vlastní nedostačivosti. Z té děvčátka viní matku a přesouvá svou náklonnost na otce. Tím pak podle Freuda přijímá pasivní ženskou sexualitu.

Přestože bývají Freudovy teorie často zpochybňovány, podle Juliet Mitchellové mohou sloužit jako interpretace psychického mechanismu struktury patriarchy. Pro feminismus je důležité jeho odmítání biologického esencialismu, tedy že femininita a maskulinita nemají biologický základ, naopak že jsou vytvářeny pomocí sociálních vztahů dítěte.

V souvislosti s kulturním chováním a jednáním Freud zastává tezi, že se sexuální hnutí na kulturních, společenských a uměleckých výtvorech podílí nezpochybnitelným způsobem. O ženách však Freud tvrdí, že jejich „schopnosti sublimace pudů jsou menší než

u mužů⁶⁵, dále uvádí, že mají jen malý smysl pro spravedlnost nebo že mají jen malý podíl na vynálezech a vývoji civilizace obecně⁶⁶. Ani Freud samozřejmě nepopírá, že existovaly a existují umělkyně nebo kulturně aktivní ženy; takové ženy si nevytvořily oidipovskou vazbu na otce a jsou tak podle něj „více mužské než ženské“⁶⁷, tedy jakési mužatky. Pokud se však žena nevzepře a přijme v oidipovské fázi otce jako autoritu, je pak její obraz definován pojmovou řadou „vagína – pasivita – nedostatečná kulturní způsobilost“⁶⁸.

5.2. Jacques Lacan

Freudovy myšlenky dále rozpracovává a do teorie jazyka převádí Jacques Lacan. Ten oidipovské stádium spojuje se vstupem dítěte do systému jazyka. Podle Lacana nám jazyk dává sociální i genderovou identitu tím, že se poznáváme pouze v protikladech, v tomto případě v protikladu chlapec – dívka. Protože nás jazyk podrobuje svému zákonu, sociální identita má tedy podle Lacana jen povahu iluze.

Ve svých tezích Lacan čerpá ze strukturální lingvistiky Ferdinanda de Saussure, kterému šlo o to pochopit, jak jazyk jako systematická struktura znaků produkuje význam. Všechny znaky jsou složeny ze dvou aspektů, označovaného a označujícího, tedy signifikantu a signifikátu. Význam Saussurova zjištění tkví v tom, že mezi objekty reálného světa a znaky, které je zastupují, není žádný přirozený nebo nutný vztah, tedy že svět reality a svět jazyka jsou navzájem odděleny. Jak jeho zjištění parafrázuje Morrisová, „realita nedodává jazyku smyslu, naopak právě náš jazykový systém je prostředek, kterým se ve světě dobíráme smyslu“⁶⁹.

Lacan předoidipovské stadium, tedy stadium narcistické identifikace s tělem matky, nazývá „imaginárno“. Dokud si dítě neosvojí jazyk, má podle Lacana jeho vztah ke světu a okolí nereálný charakter. Začátek fáze oddělení se od matky pak Lacan nazývá „fáze zrcadlení“, kdy dítě získává představu o sobě samém jako o samostatné bytosti. Protože je dosud vztah dítěte ke světu imaginativní, jde zatím o poznávání nedokonalé, a dítě si do obrazu sama sebe promítá své narcistické touhy a vlastní dokonalost. Výsledkem této identifikace je tedy imaginární obraz sebe sama, který otvírá možnost pro utvoření sociální

⁶⁵ FREUD, Sigmund. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Přeložili Eugen Wiškovský a Jiří Pechar. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1997. 157 s. ISBN 80-86123-00-6. s. 147.

⁶⁶ Ibid., s. 447.

⁶⁷ Podle: Ibid., s. 434.

⁶⁸ NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 128.

⁶⁹ MORRIS, Pam. Op. cit. s. 116.

identity. Tento proces pak vrcholí rozřešením oidipovské krize. Freud se domnívá, že díky strachu z kastrace dítě přijímá principy reality, a tak vstupuje do sociálního řádu. Lacan k tomu dodává, že současně s tím dochází ke vstupu dítěte do systému jazyka. Strach z kastrace, který rozděluje jednotu matky a dítěte, ve které dítě, jehož všechny potřeby jsou ukojeny, nemá potřebu řeči, vede k tomu, že dítě své potřeby musí vyjadřovat, a tím přijmout symbolický řád. Jazyk je tedy podle Lacana postaven na ztrátě či absenci, kdy signifikát této ztráty je falus. Lacan tedy tvrdí, že jazyk je „zákon otce“⁷⁰, a že v lingvistickém systému je naše genderová a sociální role již dopředu strukturována, neboť podle jeho názoru máme v diferencním souřadnicovém systému určenou roli „syn“ nebo „dcera“, „chlapec“ nebo „dívka“. Chlapci se pak identifikují se „zákonem otce“, zatímco u žen podle Lacana taková identifikace není možná; kvůli tomu pak ženy zůstávají v jazyce a jazykem navždy marginalizovány. Místo chybějícího falu, jak gender jako sociální konstrukt ospravedlňuje Freud, u Lacana podřízené postavení žen způsobuje symbolický řád. Konstrukce sociální identity je totiž procesem, který lidem přiřazuje místo v „zákonu otce“.

Podle Lacana a Freuda tedy celý proces konstruování sociální identity nastoluje strukturální podřízenost žen. Jak píše Morrisová, „zatímco ženy vstupují do jazyka a učí se samy sebe pojmenovat, je jim přidělováno příslušné místo v sociálním významovém řádu“⁷¹.

5.3. Luce Irigarayová

Proti psychoanalýze a se snahou odhalit symbolický řád protkaný mužskou ideologií vystupuje Luce Irigarayová. Tvrdí, že se ve všech dominantních diskurzích uplatňuje „logika stejného“, kdy měřítkem všeho je muž, tedy, že sociální realita, byť obsahuje dvě genderově specifické entity, je falocentrická. Stejně falocentrická je podle Irigarayové i Freudova teorie. Upozorňuje, že Freud zná jenom maskulinitu a její absenci, ženskost se u něj popisuje jako deficit nebo atrofie penisu, nikde se ovšem neřeší například důsledky atrofie prsou u mužů. Freudovo myšlení se tedy vztahuje pouze na mužské pohlaví a mužské vnímání. I sexualita je tedy podle Freuda čistě maskulinní záležitostí a koncepce ženské sexuality podle něj spočívá pouze v podřízení se muži. Podle Irigarayové a Morrisové jde o další příklad „logiky stejného“, která se ve filosofickém myšlení

⁷⁰ Ibid., s. 119.

⁷¹ Ibid., s. 127.

objevuje již od Platona. Podle této logiky jsou dvě genderové entity, tedy muž a žena, neustále redukovány na jednu entitu a jednu negaci této entity. Podobně se na tento problém dívá i Simone de Beauvoirová, která píše, že „žena se jeví jako zápor, takže každé další určení znamená jenom omezení, aniž je na druhé straně reciprocita.“⁷² Tato „logika stejného“ pak, jak tvrdí Irigarayová, brání ženám v sebe prezentaci, neboť v dominantním diskurzu jsou vždy „mimo jeviště, mimo hru, mimo reprezentaci, mimo vlastní identitu“⁷³.

Ve své kritice vychází Luce Irigarayová mimo jiné z dekonstruuující interpretace tradice filosofického myšlení Jacquese Derridy, kde se ukazuje, že se tradiční pojmový systém skládá z řady binárních protikladů, kdy je jednomu z protikladů připisována větší hodnota než druhému. Toto západní pojmové myšlení, ve kterém upřednostňování jednoho pojmu před jeho protikladem udržuje víru v přítomnost, Derrida nazývá logocentrismus. Luce Irigarayová se domnívá, že s logocentrismem se nevyhnutelně pojí falocentrismus. Přítomnost falu jako záruka koncepce jednotné maskulinní identity, která se prolíná s logocentrismem, vždy souvisí s podřazeným binárním protikladem; maskulinita tedy nabývá svého významu až s definicí femininity jako absencí nebo nedostatku maskulinity.

Luce Irigarayová svou kritiku patriarchální tradice filosofie tedy rozšířila na jazyk jako takový. Dále proto rozvíjí tezi o tom, jak by jazyk a přeneseně i umění mohly více vypovídat o ženské subjektivitě a pracuje s myšlenkou nazvanou „*parler femme*“⁷⁴, což znamená mluvit jako žena, „ženským jazykem“. Podle Irigarayové se skrze jazyk promítá subjektivita, respektive osobnost a subjektivita jsou artikulovány skrze jazyk a sociální vztahy. Sociální a symbolický patriarchální řád ovšem nedává mnoho možností, jak vyjádřit ženskou subjektivitu. Jejím cílem je tedy zapojit ženskou subjektivitu do jazyka tak, aby byla reprezentována v jejích vlastních termínech, ne pouze pomocí toho, co v symbolickém řádu chybí.

5.4. Hélène Cixousová

Podobně o této problematice smýšlí Hélène Cixousová, která falocentrický jazyk spojuje s kulturním řádem založeným na vlastnictví a majetku. Proto Cixousová navrhuje projekt „*écriture féminine*“. Projekt „*écriture féminine*“ je založen na opaku mužského libida, kterým Freud odůvodňuje nedostatečnou kulturní způsobilost žen, na ženském

⁷² BEAUVOIROVÁ, Simone. Op. cit. s. 9.

⁷³ Podle: MORRIS, Pam. Op. cit. s. 130.

⁷⁴ Podle: KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 141.

libidu a s ním spojených specifických kulturních kompetencí žen⁷⁵. Héléne Cixousová také vychází z premisy, že všechny znaky západní kultury od jazyka až po uměleckou tvorbu mají falický charakter. Tato kulturní tradice však není „daná“, ale historicky vznikla a vyvíjela se; proto podle Cixousové musí být brána jako „změnitelná“⁷⁶. Jestliže je tedy jednotlivcům přiřazováno jejich místo pomocí jazyka, jak tvrdí Lacan, je nutné podle Cixousové prozkoumat, proč z toho pro ženy vyplývá podřízené postavení spojené s nemožností promluvit.

Cixousová popisuje oidipovskou fázi u dívek alternativně k Freudovi a Lacanovi; podle ní není stud dívky způsoben tím, že nemá penis, ale tím, že se dívka cítí tlačena k tomu, aby se vzdala své síly a spontaneity, protože ta je u žen považována za nevhodnou. Krize oidipovské fáze pak tedy spočívá v tom, že je u dívky ohroženo její libidinózní a kreativní Já. Herta Nagl-Docekalová tvrdí, že toto ohrožení nevychází od dívky samé, ale od jejího falocentrického okolí⁷⁷.

„Imaginární“, které podle Lacana předchází osvojení si symbolického řádu, má být v tezi Cixousové prostřednictvím ženské kreativity použito proti logu, antilogocentricky. To s sebou však podle Herty Nagl-Docekalové nese problém; jak píše: „Pro umělkyni z toho vyplývá, že je tlačena do následující alternativy: buďto má ambici tvořit mimo symbolický řád, a pak se nachází pod tlakem vytvořit něco „úplně jiného“ než vše, co tu bylo dosud; nebo se nenechá zatlačit do tohoto „mimo“, a pak může očekávat výtky, že její psaní je vlastně mužské.“⁷⁸ Podle Nagl-Docekalové tedy tato snaha osvobodit ženu pro umění v sobě zároveň nese její další omezení.

Co se týče femininního způsobu psaní, i sama Cixousová tvrdí, že „definovat praxi ženského psaní není možné; nikdy to nebude možné, neboť nikdy nebude možné vytvořit teorii praxe, uzavřít ji, zakódovat ji; to však neznamená, že praxe neexistuje“⁷⁹. Podle Morrisové ženský způsob psaní u Cixousové vychází z významového řádu výrazně odlišného od toho tradičního, falocentrického, a nabízí ho jako prostředek odporu, který má za cíl vykořenit logiku autoritativního mužského jazyka a dokonce i samotné vnímání reality, na kterém stojí současná struktura kulturního řádu. Tvrzení Cixousové, že ženské psaní nelze definovat, je pak podle Morrisové snaha zabránit jeho začlenění do systému binárních protikladů symbolického řádu.

⁷⁵ Podle: NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 131.

⁷⁶ Podle: Ibid., s. 133.

⁷⁷ Podle: Ibid., s. 135.

⁷⁸ Ibid., s. 143.

⁷⁹ Podle: MORRIS, Pam. Op. cit. s. 134.

5.5. Julia Kristevová

Julia Kristevová vnímá jazyk jako médium, pomocí kterého je možné zpracovat a popsat i předřečové zkušenosti, a tím může být osvobozující. Významné je její rozlišení symbolična a sémiotična. Sémiotično je podle ní spojeno s rytmy a tóny a jeho zdrojem je mateřské tělo. Proto i předoidipovskou fázi nazývá sémiotikou. Symbolično je naopak spojeno s gramatikou a se strukturou jazyka. Kristevová sice také kritizuje falický řád, ale jde jí spíše o přetvoření, respektive o doplnění ve smyslu zdokonalení symbolického řádu, než o jeho úplné zavržení. To, co ale odmítá, jsou pohlavní konotace; nepřičítá symbolický řád k mužskému a sémiotický k ženskému. Podle ní jsou v řeči přítomny oba řády současně, což znamená, že jsou pevně spjaty. Zvuk a rytmus, který předchází verbalizaci, podle ní proniká do jazyka a tím i do umění, výrazně pak do poetična. Poetický jazyk pak tedy obsahuje stopy vzpomínek na spojení s matkou, kde dominovalo sémiotično. Poté, co je subjektivita artikulována pomocí naopak patriarchálního symbolična, se vlastně maskulinita a femininita v poetickém jazyku spojí, a není tak podle Kristevové místo na genderové rozlišování⁸⁰.

5.6. Dale Spenderová

Jazykem a jeho spojením s pohlavím a genderem se zabývá i socioložka Dale Spenderová v díle *Jazyk z dílny mužů*. I ona zde píše, že stále existuje předem daná struktura rozlišování: ženské se pojí se subjektivním a emocionálním, mužské s objektivním a racionálním. Mužská objektivita je však podle Spenderové pouze subjektivita, která byla na objektivitu povýšena patriarchálním systémem. V souvislosti s jazykem Spenderová tvrdí, že ženy sice konstruují své významy, ale v patriarchálně uspořádané společnosti, kde jsou ženy stále ještě udržovány v negativním sémantickém prostoru, jsou tyto významy snadno devalvované⁸¹. Přesto by se ženy neměly vzdávat snahy o konstrukci vlastních významů, a usilovat o pojmenování světa z vlastní perspektivy.

⁸⁰ Podle: KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 148.

⁸¹ Podle: SPENDER, Dále. Jazyk z dílny mužů. Přeložila Renata Kamenická. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 235-258. ISBN 80-85850-67-2. s. 243.

Spenderová také studovala různé výzkumy vztahu pohlaví, které měly za cíl odhalit rozdíly mezi řečí mužů a žen⁸². Ve své kritice výzkumů na toto téma došla Spenderová k závěru, že řada těchto studií byla motivována snahou odhalit v řeči žen vady. Nevyřčeným předpokladem u těchto výzkumů podle ní byla skutečnost, že řeč mužů je považována za normativní a jakákoli odlišnost od ní za méněcennou. To ostatně potvrzuje i obecně přijímaná a platná tvrzení, podle kterých je řeč mužů a žen rozdělena i formou sdělení; o ženách se totiž často stereotypně tvrdí, že ovládají „umění konverzace“, muži oproti tomu vynikají v „umění přesvědčivé argumentace“ nebo v „rétorickém umění“.

5.7. Elaine Showalterová

S problematikou jazyka jako takového se nevyhnutelně pojí i problematičnost pojmů s ním spojených. Elaine Showalterová v knize *Pokus o feministickou poetiku* například píše, že literární pojmy, které jsou obecně považovány za univerzální, jsou ve skutečnosti pojmy pouze mužského vnímání, zkušenosti a prožitku. To vede podle Showalterové k tomu, že se celý literární kontext, ve kterém literatura vzniká a je čtena, zkresluje. Některé radikální feministky dokonce tvrdí, že celá metodologie je nástrojem patriarchátu, a proto samy ženy nejsou schopny formulovat své vlastní otázky, které by odpovídali ženské zkušenosti⁸³. Pam Morrisová k tomu poznamenává: „Jazyk nikdy nezprostředkovává zkušenost nestranně, ale je vždy součástí hodnotových systémů. (...) Chápání literatury jakožto odrazu skutečnosti poskytující nezprostředkovanou pravdu o lidských zkušenostech obvykle vede ke vnímání předpojatých, dokonce misogyniích názorů jako univerzálních či přirozených, jako ukazující život takový, jaký je.“⁸⁴

Showalterová proto rozlišuje feministickou kritiku na dvě odvětví; na feministické čtení a gynokritiku. Feministické čtení je podle její definice reinterpretace textů psaných muži, zabývá se „ženou jako čtenářkou – ženou jako spotřebitelkou literatury psané muži, a způsobem, jímž hypotéza o ženě-čtenářce mění naše chápání daného textu a probouzí v nás povědomí a významnosti kódů závislých na pohlaví“⁸⁵. Předmětem feministického čtení je tedy zkoumání obrazu a stereotypu žen v literatuře. Gynokritikou pak myslí analýzu

⁸² Podle: RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J., s. 32.

⁸³ Podle: SHOWALTER, Elaine. *Pokus o feministickou poetiku*. Přeložila Libora Oates-Indruchová. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Divčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 209-234. ISBN 80-85850-67-2. s.215.

⁸⁴ MORRIS, Pam. Op. cit. s. 77 -78.

⁸⁵ SHOWALTER, Elaine. Op. cit. s. 216.

literatury psané ženami z perspektivy ženské zkušenosti a prožitku a také profesionálních problémů spisovatelek v rámci tradice ovládané muži. Dalším předmětem gynokritiky je pak mimo jiné zkoumání psychodynamiky ženské tvořivosti nebo lingvistika a problém ženského jazyka. Jako přednost gynokritiky vidí Showalterová právě odpoutání se od mužské tradice.

I Pam Morrisová tvrdí, že díla psaná ženami jsou často oceněna pouze v tom případě, pokud jsou hodnoceny v kontextu ženské tradice⁸⁶. Podle ní by tedy literatura psaná ženami neměla být vnímána v kontextu tradičního mužského kánonu, ale v rámci ženské tvorby a zkušenosti. Přínos feministického čtení a gynokritiky vidí Morrisová v tom, že zpřístupňuje nejen interpretaci děl psaných ženami, ale i díla samotná. Důvody Morrisová shrnuje takto: „Setkání s vlastními pocity, osudy, frustracemi a touhami, pojmenovanými a přetvořenými do literární formy jinými ženami, dalo - a stále dává – mnoha ženám, některým vůbec poprvé, pocit, že jejich vlastní existence není bezvýznamná, že jejich názory na věci mají svou hodnotu a hloubku, že jejich utrpení bylo vynucené a zbytečné, a vtisklo jim víru ve společnou sílu žen vzepřít se a změnit svůj život. Literatura psaná ženami může vypovídat o těch stránkách života, které většina textů tvořící tradici vypouštěla, přehlížela, zlehčovala, mytizovala, případně idealizovala.“⁸⁷ Důležitým důvodem, proč by měla být literární díla napsaná ženami a jejich interpretace více dostupná, je tedy podle Morrisové skutečnost, že tato díla nabízí alternativní hledisko k mužské literatuře, kdy toto hledisko často zpochybňuje stále trávající stereotypně opovrhlivé nebo omezené názory na ženy.

⁸⁶ Podle: MORRIS, Pam. Op. cit. s. 71.

⁸⁷ MORRIS, Pam. Op. cit. s. 72.

6. FEMINISTICKÁ FILOSOFIE A ESTETIKA

Výraz „feministická filosofie“ byl zaveden na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století a nyní slouží jako zastřešující termín pro celý diskurz, jehož hlavním cílem je, jak píše Herta Nagl-Docekalová „konfrontovat celý obor s problematikou hierarchických vztahů mezi pohlavími“⁸⁸. Často se také pro lepší vysvětlení pojmu používá spojení „doing philosophy as a feminist“⁸⁹, což podle Nagl-Docekalové nejlépe vystihuje feministický přístup k filosofii. Není to tedy, byť je tato mylná představa rozšířená, filosofie a teorie vytvářena ženami, o ženách a pro ženy. Stále je také rozšířená představa, že filosofie je doménou mužů, což je představa zcela poplatná tradičním genderovým stereotypům.

Cílem feministické filosofie je tedy zkoumání, jak se filosofické myšlení v současnosti i v minulosti podílelo na vytváření a legitimizaci představ o hierarchii pohlaví. Proto Herta Nagl-Docekalová navrhuje také další vysvětlení názvu „feministická filosofie“ jako „filosofování z pozice zájmu o osvobození ženy“⁹⁰.

Podobně se na problematiku feminismu, feministické filosofie a feministické kritiky dívá i Pam Morrisová. Feminismus podle její definice znamená „politický pohled odrážející dva základní předpoklady: (1) že rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám; a (2) že nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími. Tento pohled určují dvojí program feminismu: pochopit sociální a psychické mechanismy, jež vytvářejí a upevňují nerovnost mezi pohlavími a následně je změnit.“⁹¹

Stejně jako otázka feminismu jako taková se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století začala znovu řešit otázka, proč nejsou žádné velké umělkyně. Už sama otázka vyvolává dojem, že ženy nejsou dostatečně kreativní. Jak již bylo řečeno, celá staletí platila představa, že jen muži jsou schopni geniálně tvořit, a tím i tato představa podporovala diskriminační zacházení se ženami. Další, s tím související aspekt je, že kvůli této představě nebyly ženy podporovány v osvojení si řemeslných dovedností nebo aby se seznámily s formami a styly. Jak Herta Nagl-Docekalová tvrdí, „představa, že jen muži

⁸⁸ NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 24.

⁸⁹ Ibid., s. 24.

⁹⁰ Ibid., s. 26.

⁹¹ MORRIS, Pam. Op. cit. s. 11.

jsou schopni pravé geniality, tvořila – jak bylo dokázáno v nesčetných historických studiích – po staletí základ diskriminačního zacházení se ženami, a to jak v oblasti vzdělání, tak v oblasti recepce.⁹²

Podle ní také stále platí, že se ženám v umění dostává menší podpory než mužům a že to, co určuje způsob zobrazování, jsou převážně maskulinní imaginace, a to i přesto, že již proběhla jakási „dekonstrukce kultu génia“⁹³. Za podmínku umělecké tvorby již není považována jen příroda ve smyslu přirozeného talentu, ale přiznává se i význam společenského prostředí.

Také Linda Nochlinová píše, že „ (...) umění není svobodnou, autonomní činností jednotlivce nadaného nadlidskými schopnostmi, „ovlivněného“ umělci před ním a neurčitěji a povrchněji také „společenskými silami“, ale že umělecká tvorba – jak z hlediska vývoje, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla – probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury, a zprostředkují ji a určují konkrétní a jasně definovatelné instituce, ať jsou to akademie umění, systémy patronátu nebo mýty o božském tvůrci, umělci jako muži či vyvrheli společnosti.“⁹⁴ Nochlinová tedy tvrdí, že je potřeba zpochybňovat veškeré premisy, tedy i estetické kánony, a pak se podle ní ukáže, že je většina z nich založena na mýtech. Otázka „proč neexistovaly žádné velké umělkyně“ se netýká jen dějin umění a estetiky, ale také historie, sociologie a dalších společenských věd.

Nochlinová píše, že největší problém feministické estetiky a filosofie tkví v mylné představě, „že umění je bezprostředním, niterným výrazem emocionální zkušenosti jednotlivce, přenesením soukromého života do vizuální sféry“⁹⁵. Problémy spojené s ženskou otázkou podle ní není možné řešit pomocí stereotypních patriarchálních principů; ženy samy by měly svojí situaci hodnotit svým způsobem a svým vlastním jazykem. Považuje to však za obtížné, neboť, jak uvádí, „v pozadí o ženě jako umělkyni nacházíme mýtus o Velkém umělci – jedinečném, božském námětu stovky monografií -, jenž ve svém nitru už od narození nese záhadnou podstatu podobnou zrnku ryzího zlata zvanou Talent či Genialita, která stejně jako vražda vždy vyjde najevo bez ohledu na to, jak nepříznivé či málo slibné jsou k tomu podmínky.“⁹⁶ Nochlinová tedy tvrdí, že malý počet ženských umělkyň naprosto nesouvisí s nedostatkem talentu nebo geniality, ale se společenskými

⁹² NAGL-DOCEKAL, Herta. Op. cit. s. 102.

⁹³ Ibid., s. 103.

⁹⁴ NOCHLIN, Linda. Op. cit. s. 41.

⁹⁵ Ibid., s. 30.

⁹⁶ Ibid., s. 35 – 36.

institucemi. Vztah mezi společenským postavením a genderem je jeden z aspektů určující postavení žen a jejich situaci ve světě. Skrze umění, tedy skrze neverbální, vizuální jazyk, který je méně zatížený patriarchální symbolikou než jazyk verbální, je možné pomoci osvětlit vztah mezi společností a genderem.

Nochlinová také tvrdí, že rozdíly ve zkušenosti žen a zkušenosti mužů jsou v umění dále prohlubovány. Ženy bývají často zobrazovány při tradičně „ženských“ pracích a v soukromí, což přispělo k udržování stereotypního ideálu ženy. Přestože tedy nemusí být ženské nebo mužské symboly zobrazeny přímo, i umělecká díla potvrzují společenskou nadřazenost mužů.

6.1. Feministická literární kritika

Feministická kritika zpochybňuje tradiční kánon vyplývající ze zažité představy, že významná díla tohoto kánonu obsahují nejdokonalejší *lidské* myšlenky a vyzdvihuje naprostou necitlivost autorů i literárních kritiků k otázkám genderu. Jak píše Morrisová, předpokládá se, že univerzální čtenář je muž, stejně jako autor. Z toho důvodu jsou i nabízené výklady textu mužské nebo dokonce misogynní. Morrisová společně s Mary Ellmanovou označuje takový druh kritiky dokonce jako „falický“. Tento druh potlačuje jakékoliv zpochybnění tradičního, tedy patriarchálního systému hodnot, které by v textu mohlo být skryto nebo naznačeno, a tím mu připisuje pouze jeden, samozřejmě „mužský“ pohled. Muži tedy ovládají kánon ve všech směrech literárních aktivit, tedy jak v tvorbě, tak i v kritikách, recenzích, výuce.

Muž představuje normu, a to jak jako hrdina, tak i jako spisovatel. Literatura je brána jako mužská záležitost a samy spisovatelky jsou mužskými kritiky považovány za výjimky, tedy tak, že jsou podle tvrzení Morrisové brány nejprve jako ženy, teprve potom jako spisovatelky. Jak Morrisová postoj kritiků zjednodušuje: „Literatura psaná ženami je pro ně vždy ‚ženskou literaturou‘, kterou je třeba chápat a hodnotit jako zvláštní případ projevu ženského pohlaví. Mužská literatura je prostě literatura.“⁹⁷

V této souvislosti Morrisová opět připomíná Simone de Beauvoirovou a její výrok „žena je to, co není muž“ a domnívá se, že se v literárních dílech stále objevují stereotypy,

⁹⁷ MORRIS, Pam. Op. cit. s. 59.

že jsou ženy „křehké, a ne silné; emocionální, ne racionální; povolné, a ne pevné; takže mužskost pak může být definována těmito kladnými vlastnostmi.“⁹⁸

Morrisová vidí ve zkreslení zobrazení žen prostředek k ospravedlnění jejich podřadného postavení. Píše, že „neadekvátní zobrazení žen muži je jedním z tradičních prostředků, jimiž muži ospravedlňují podřízenost žen. Záporná definice ženskosti jako protikladu mužskosti umožňuje mužům označit jakoukoliv vlastnost jako ‚ženskou‘. Do obrazu ‚ženy‘ promítají své sny i své obavy.“⁹⁹ Tyto mužské představy jakožto představy normalizovaného dominantního pohlaví jsou pak podle Morrisové pokládány za pravdivé a jsou stereotypně vnímány jako univerzální lidský pohled. Protože tedy mužská kulturní nadřazenost a interpretace představuje normu, chápou podle ní i ženy samy své ženství tak, jak je nazíráno a interpretováno muži a přijímají mužské představy ženskosti.

V literárních dílech, jak píše Pam Morrisová, kde je hlavní postavou muž, je příběh vystavěn tak, že hrdina aktivně vyhledává nějaké dobrodružství nebo alespoň vyvíjí nějakou činnost; oproti tomu v dílech, kde je hlavní postavou žena, je tato postava popisována v pasivní účasti v událostech. Aktivní, hodnotící vědomí tedy podle Morrisové ve většině literárních textů odráží názory a postoje mužů. Ženské vědomí je oproti tomu téměř vždy pasivním předmětem vypravěčova pohledu a je předurčeno k tomu, aby bylo nějakým způsobem hodnoceno. Morrisová tvrdí, že „struktura zápletky je odrazem vnímání reality. Tradiční struktury ukazují ženský osud jako pasivní přijetí omezeného výběru, stoicismus v utrpení a trest za zhřešení.“¹⁰⁰

V dílech mužů jsou obvykle ženské postavy ztvárněny pasivně, jako objekty mužského pohledu. Většinou je také takový pohled spojen s nějakým soudem, často pak se soudem ženské sexuality, kdy je sexualita žen brána jako neženská, hříšná a necudná. Nezřídka je ženská postava zprvu využita jako objekt erotického vzrušení a poté za uplatnění téhož nebezpečně svůdného půvabu potrestána. Takovýto pohled na sexualitu je podle Morrisové ukázkou, jak mužský pohled na dílo používá dvojí měřítko; mužská svoboda a nezodpovědnost vůči tradičnímu rodinnému řádu je v jejích intencích tolerována, zatímco podobný postoj žen je vnímán jako hrozba patriarchální společnosti.

Morrisová uvádí i několik příkladů, jak stereotypně jsou ženy v literárních dílech zobrazovány, a to jako svůdkyně, dokonalá žena, dračice a samozřejmě také jako „slabší pohlaví“. „Sexuální svůdkyně“ bývá tradiční záporná postava, kterou je nutné morálně

⁹⁸ Ibid., s. 27.

⁹⁹ Ibid., s. 48.

¹⁰⁰ Ibid., s. 48.

odsoudit. Podle Morrisové odráží „svůdkyně“ strach mužů ze ztráty moci a kontroly při sexuálním aktu. Podobně typizovaná bývá i postava „dračice“, tedy žena, která je považována za nepoddajnou, a proto i obávanou; „dračice“ je ženou, po které muži opravdu touží, a proto si taková žena zaslouží potrestání. Opakem „svůdkyně“ a „dračice“ je pak „dokonalá žena“. U této postavy však její dokonalost vychází pouze z její cudnosti a podřízenosti. Všechny tyto typy pak spojuje to, že jsou příslušnice „slabšího pohlaví“. Morrisová píše, že „na rozdíl od mužské role je ženská úloha při reprodukci prvořadá a nesporná, což je dalším zdrojem mužské úzkosti. Proto jsou tvořivost a vědění zobrazeny jako mužské a božské a proto muži trvají na závislosti žen na mužích.“¹⁰¹ Domnívá se, že literatura psaná ženami by mohla tento pohled zvrátit, třeba tím, že bude naopak sexualitu žen oslavovat, a tím se pokusí mimo jiné nastolit rovnováhu v nazírání na ženskou sexualitu.

Morrisová dále tvrdí, že to, že muži na ženy pohlížejí pouze v rámci určitých modelů, má za následek, že ženy nikdy nemohou skutečně poznat, a že právě z toho pramení jejich neustálá nejistota. Protože i pohled vypravěče bývá většinou mužský, stereotyp obsažený v textu přechází pomocí tohoto pohledu i na čtenáře, který je, jak Morrisová tvrdí, „interpelován“ k souhlasu s hodnotami a předpoklady textu. Proto je podle jejího názoru potřeba číst mužská díla a literaturu o ženách jinak a vytvořit způsob četby z pohledu ženy, což znamená „naučit se číst proti samé podstatě textu.“¹⁰²

Jak již bylo řečeno, mužská kritika literatury psanou ženami marginalizuje a dává ji do souvislosti s ženským pohlavím, zatímco za normu je považována literatura psaná muži, která funguje jako všeobecná „lidská“ norma. Morrisová sice apeluje na vytvoření alternativního ženského kánonu, ale sama upozorňuje, že v takovém případě existuje nebezpečí, že, pokud by se například ženská literatura vyučovala pouze v kurzech literatury psané ženami a kurzech ženských studií, nezbavila by se postavení série zvláštních případů a byla by nadále marginalizována.¹⁰³ Problematické je však podle Morrisové, i když je ženská literatura posuzována jako součást hlavního proudu literárních studií. V tom případě zase podle ní vzniká riziko jen symbolického zastoupení literatury psané ženami. Přesto má alespoň takovéto symbolické zastoupení ženské literární tradice pozitivní přínos, neboť

¹⁰¹ Ibid., s. 48.

¹⁰² Ibid., s. 48.

¹⁰³ Podle: Ibid., s. 68.

přibližuje ženskou zkušenost. Morrisová tvrdí, že „toto zpřístupnění ženské zkušenosti dává ženám možnost sebepoznání, uvědomění si společného hlasu a identity.“¹⁰⁴

I přesto se Morrisová ptá, zda jsou vlastnosti literatury psané ženami vlastnostmi „ženské estetiky“ nebo spíše „estetiky opozice“, a nakolik je vůbec ženský kánon reprezentativní. Píše, že se již objevily pokusy „vytvořit výlučně ženskou estetiku založenou na intimních, výlučně ženských zkušenostech a biologických pochodech, jako jsou například porod, kojení, menstruace, znásilnění a sexuální násilí.“¹⁰⁵ Takováto „ženská estetika“ je však podle ní zobrazována jako „estetika utrpení“¹⁰⁶ a je v ní kladen větší důraz na obsah než na formu a styl. Domnívá se tedy, že „potřeba vytvořit „strategickou“ teorii identity zůstává významným úkolem feministického programu. S tím souvisí i potřeba feministické estetiky, která by pojala všechny posilující podoby literatury psané ženami.“¹⁰⁷

Přestože je práce Pam Morrisové dosti radikální a v některých pasážích až tendenční, přináší některé cenné vhledy do problematiky feministické estetiky, především v oblasti literatury. Tyto její vyhrčené postoje souvisí s tím, že jde o autorku takzvané „druhé vlny“ feminismu, která byla oproti současným feministickým názorům poněkud extrémnější a někdy až nekompromisní. I ona sama si pak ve své práci shrnujícího charakteru vybírá spíše kontroverznější otázky, které jí umožňují zaujmout takto radikální pozici.

6.2 „Mužský pohled“

Dalším problematickým bodem, kterým se z různých úhlů pohledu feministická kritika zabývá, je takzvaný „mužský pohled“, „male gaze“. Při pohledu na veškeré druhy umění je určující to, že muž zaujímá aktivní nazírající roli, zatímco ženě je přisouzena pasivní role nazíraného objektu. Tento mužský pohled platí jak ve výtvarném umění, jak tvrdí Carolyn Korsmeyerová, tak ve filmu, jemuž se věnuje Laura Mulveyová a Ann Kaplanová¹⁰⁸. V širším smyslu je tento „mužský pohled“ patrný i na úrovni kulturních institucí, jak si všímá Carol Duncanová na konkrétním příkladu muzea výtvarných umění.

¹⁰⁴ Ibid., s. 102.

¹⁰⁵ Ibid., s. 100.

¹⁰⁶ Ibid., s. 100.

¹⁰⁷ Ibid., s. 207.

¹⁰⁸ Mimo jiné i postoje L. Mulveyové a Ann Kaplanové shrnuje ve své knize *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Petra Hanáková.

6.2.1. Teorie estetického postoje

Post-Kantovské přístupy, někdy souborně nazývány „teorie estetického postoje“, rozvinuly Kantovu tezi nezainteresovanosti a popsaly postoje, ze kterého se mají vnímat estetické kvality uměleckého díla. Teorie estetického postoje doporučují jako nejlepší způsob vnímání uměleckého díla nebo objektu zaujmout nezainteresovaný, kontemplativní přístup spojený s vyčištěním mysli od předsudků a vlastního očekávání a se zaměřením vnímání na estetické kvality. Zatímco obeznámenost s uměním poskytuje dostatek znalostí, které umožňují sofistikované zhodnocení, bezprostřední nezbytný předpoklad pro zhodnocení leží v distancovaném, reflektivním přístupu.

Artur Schopenhauer, kterého lze považovat za jakéhosi předchůdce zastánců teorie estetického postoje, viděl v estetické kontemplaci vzácný zdroj úlevy od tlaků individuální vůle. Ideální estetická zkušenost je podle něj taková, ve které vědomí individuální identity ustoupí v aktu estetické absorpce. Je zřejmé, že sexuální zájem patří mezi ty postoje, které narušují kontemplaci a tlačí vůli do zkušenosti. Proto je podle něj velký rozdíl mezi estetickou libostí a libostmi řízenými touhou.

Jerome Stolnitz definoval estetický postoj jako „disinterested and sympathetic attention to and the contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone“, a také tvrdil, že „perception is directed to the object in its own right and the spectator is not concerned to analyze it or ask questions about it“¹⁰⁹. Jak píše Korsmeyerová, je to právě ono odmítnutí pokládání otázek, kvůli kterému mnoho feministických kritiků a kritiček tyto teorie estetického postoje odmítají. Pokud má umělecké dílo sexuální náboj, jako příklad mohou sloužit samozřejmě akty, rozdělení mezi estetickými a neestetickými vlastnostmi potlačuje otázky o společenských rolích, síle a sexuální kontrole. Pokud tedy estetika používá takovéto, podle Korsmeyerové izolující termíny, ignoruje společenský význam umění a vede k tomu, že se ženy zobrazují jako poddané v souladu s tím, co Cornelia Klingerová nazývá „estetickou ideologií“, což je spojeno se sociální podřízeností a vykořisťováním žen. Podle Korsmeyerové je tedy součástí hodnocení uměleckého díla i posouzení jeho historických aspektů.

Nikde podle Korsmeyerové není tato „ideologie“ nezainteresovanosti více diskutabilní, než pokud je aplikována na ženské akty. Ty estetické teorie, které umění

¹⁰⁹ „Nezainteresovaný postoj a kontempace jakéhokoliv objektu pouze pro něj samý“ a „percepce je zaměřena pouze na objekt a divák se nesoustředí ani na jeho analýzu, ani se neptá na žádné otázky“ (překlad MŠ). Podle: STOLNITZ, Jerome. *The Aesthetic Attitude. Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. University of Orchester : 1960. s. 29-42.

vydělí z historických a společenských souvislostí, zastírají jeho schopnost popsat a utužit společenské síly. Korsmeyerová tvrdí, že historické a společenské souvislosti, stejně jako rozložení sil ve společnosti, jsou v umění neoddělitelně manifestovány: jak tím, že jsou v uměleckém díle zachyceny, tak tím, jak jsou vnímány.

Jako příklad uvádí Carolyn Korsmeyerová obraz Jean-Léona Gérômeho „A Roman Slave Market“. Obraz zachycuje mladou otrokyni před pozorně si jí prohlížející skupinou mužů, potenciálních kupců. Jak Korsmeyerová píše, reakce toho, kdo se na obraz dívá, mohou být různé, jako příklad uvádí zahanbenost, pobouření nebo podrážděnost, přesto v tu samou chvíli vnímají, že je obraz dobře nakreslen a proporcionálně vyvážen. Vlastní estetický postoj podle Stolnitze pak zavrhuje morální aspekty a díky němu se oceňují pouze formální kvality díla. Pokud tedy připustíme, aby distancované hodnocení díla potlačilo to, že v nás obraz vzbuzuje obavy z vykořisťování žen, potlačíme také posouzení genderu a eroticismu. Přestože tedy nezainteresovanost může podle Korsmeyerové potlačit předsudky vůči dílu, nemůže a především by nemělo způsobit, že přehlédneme, co je vlastně v díle zachyceno. Tento obraz podle Korsmeyerové zachycuje zjevnou nadvládu mužských diváků, jak zachycených na obraze, tak i recipientů tohoto díla, nad zranitelnou ženou. Korsmeyerová se ptá, jak tedy může být estetická zkušenost nezaujatá, když zobrazení nahé ženy budí sexuální touhu, která je zjevným zájmem. Podle ní se tedy zdá, jakoby doporučený nezainteresovaný postoj sloužil jako jakási „ochrana“ před potenciálně vzbuzenou touhou, většinou specificky heterosexuálně mužskou.

Tento způsob nahlížení na umělecká díla nazývá Korsmeyerová „the male gaze“¹¹⁰, tedy „mužský pohled“, a jeho analýza podle ní ukazuje, že schopnost takového pohledu je indikací sexuální a sociální síly. Tato teorie „mužského pohledu“ zdůrazňující převahu a kontrolu nad uměleckým dílem, odmítá oddělení touhy od libosti a znovu dosazuje erotický a žádostivý pohled při posuzování krásy. Zobrazení nahých žen je pak posuzováno z mužské heterosexuální pozice. Ženy jsou tedy zobrazovány jako pasivní objekt, náleží jim status „nechat se prohlížet“, zatímco muž je aktivní subjekt, který si prohlíží.

Teorie „mužského pohledu“ navíc odmítají domněnku, že modelový divák je univerzální, a upozorňují na možné problémy zhodnocení uměleckého díla, pokud se předepsaný „způsob“ vnímání neshoduje se subjektivní pozicí diváka. Tvrdit, že „imaginativní pozice“ je předepsána, znamená, že umělecké dílo jakýmsi způsobem navádí

¹¹⁰ Podle: KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 53.

diváka k nahlížení díla zvláštním způsobem, který privileguje diváka mužského pohlaví jako autoritu v posuzování kvalit a hodnot díla.

Přesto všechno ale Korsmeyerová netvrdí, že by se měly odmítnout všechny tradiční estetické teorie. Nezainteresovaný postoj má tedy podle ní fungovat jako ochrana před předčasným odmítnutím uměleckého díla kvůli jeho obsahu, ale nemělo by zcela zrušit možnou rozdílnost pohledů jednotlivých diváků. Měly by tedy existovat varianty perspektiv, které všechny jako nezainteresované potlačí praktickou stránku a morální hodnocení při oceňování kvalit a hodnot díla. To by podle Korsmeyerové pomohlo odmítnout předpoklad, že existuje pouze jeden správný pohled, a to ten mužský.

6.2.2. Film

Laura Mulveyová, filmařka a teoretička filmu a kultury, ve své stati „Vizuální slast a narativní film“ využívá psychoanalýzy a zabývá se způsobem, jakým film reflektuje stereotypy v odlišnosti pohlaví. Tvrdí, že díky psychoanalýze je možné objevit, jak „nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu.“¹¹¹ Připomíná a znovu interpretuje funkci ženy při formování patriarchálního nevědomí, kdy svou absencí penisu symbolizuje hrozbu kastrace. V patriarchální kultuře pak podle Mulveyové „žena vystupuje jako signifikant pro mužské jiné, je vázána symbolickým řádem, ve kterém muž může prožívat své fantazie a obsese prostřednictvím ovládnutí jazyka tak, že je autoritativně vkládá do němého obrazu ženy, i nadále upoutané v pozici nositelky významu a nikoliv jeho tvůrkyně.“¹¹²

V souvislosti s filmem Mulveyová upozorňuje na rozdělení požitku z dívání se na aktivní mužskou a pasivní ženskou pozici. Žena je stylizována tak, aby se do ní mohla promítat mužská určující fantazie, a sama o sobě nemá význam. Funguje tak vlastně jen jako erotický objekt, a to jak pro postavu v příběhu, tak i pro diváka; je oslnivá, sexualizovaná. Mužská postava oproti tomu nenesou sexuální zpředmětnění a nefunguje tedy jako sexuální objekt. Mulveyová tvrdí, že „oslnivost mužské filmové hvězdy tedy nevyhází z erotického zpředmětnění pro pohled, ale z dokonalejšího, úplnějšího a mocnějšího ideálního Já.“¹¹³ Mužská postava ve filmu ovládá děj i scénu, potažmo i svou

¹¹¹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. Přeložila Petra Hanáková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 115-132. ISBN 80-85850-67-2. s. 117.

¹¹² Ibid., s. 118.

¹¹³ Ibid., s. 125.

ženskou partnerku, a prostřednictvím identifikace s filmovým hrdinou ji podle Mulveyové může nepřímou, prostřednictvím účasti na jeho moci, vlastnit i divák.

Aktivní mužskou a pasivní ženskou roli ve filmu potvrzuje i E. Ann Kaplanová v článku *Is the Gaze Male?*. Dominantní filmovou produkci Kaplanová vnímá jako nevědomý, neuvědomělý patriarchát, ve kterém je děj filmu konstruován pomocí patriarchálního jazyka. Žena je pak zobrazována jako znak, který reprezentuje cosi z mužského nevědomí.

Kaplanová také rozebírá tři explicitně mužské pohledy ve filmu; pohled kamery, pohled spojený s dějem a pohled mužského diváka. Pohled kamery považuje za voyeurský a „mužský“ v tom smyslu, že je to kameraman – muž, který scénu snímá; pohled spojený s dějem je podle ní „mužský“ z toho důvodu, že děj je strukturován s ohledem na to, že objektem pohledu je žena. Film je tedy snímán muži pod mužským režijním vedením a podle mužem napsaného scénáře s cílem oslovit mužského diváka¹¹⁴.

6.2.3. Maskulinizace prostoru muzea

Jako další příklad dominantního mužského pohledu by mohl sloužit názor Carol Duncanové na prostory muzeí. Duncanová v článku z roku 1989 „MoMiny maminy“ o maskulinizaci muzeí na příkladu Muzea moderního umění (Museum of Modern Art – MoMA) v New Yorku. Duncanová píše, že zde ženy nejsou zastoupeny jako umělkyně a že se v tomto prostoru vyskytují jen jako návštěvnice a na obrazech. Podle ní tak celý zážitek přispívá k společenské nadřazenosti mužské identity nad ženskou a potvrzuje ji¹¹⁵; ženy fungují jako sexuální objekt, jsou redukovány na sexuálně dostupná těla. Muži jsou naopak prezentováni opačně, jako fyzicky a psychicky aktivní lidé, kteří přemýšlí, pracují, tvoří. Duncanová píše, že MoMA, stejně jako ostatní velká muzea, vysílá „komplexní ideologický signál“¹¹⁶ tím, že „tíše a pokradmu popisují muzejní rituál duchovního hledání jako hledání muže a větší část moderního umění označují za primárně mužskou záležitost“¹¹⁷.

¹¹⁴ Podle: KAPLAN, E. Ann. *Is the gaze male?*. In KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Aires of the Camera*. London: Methuen, 1983.

¹¹⁵ Podle: DUNCAN, Carol. *MoMiny maminy*. In PACHMANOVÁ, Martina. *Nevíditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 25-66. ISBN 80-86356-16-7. s. 115.

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 119.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 120.

6.3. Feministické umění

Podobně jako termín „feminismus“ neoznačuje jednotný úhel pohledu na roli ženy ve společnosti, také termín „feministické umění“ neoznačuje jen jeden typ umění, dokonce ani třídu uměleckých děl, které mají podobné téma nebo perspektivu. Jak tvrdí kritička Lucy Lippardová, feministické umění není ani umělecký styl, ani žádné hnutí, ale skládá se z mnoha stylů a jednotlivých uměleckých vyjádření, zabývá se všemi druhy umění, jaké známe, a největší úspěch má ovšem v obcházení starých systémů.¹¹⁸

Jak píše Carolyn Korsmeyerová, to, co všechny feministické umělkyně sdílí, je historicky společenská podřízenost žen a vědomí, jak je tato podřízenost ztvárněna v uměleckých dílech ze všech historických období. Obecně se podřízenost žen uměleckým způsobem projevovala ignorováním ženských uměleckých děl, objektivizací ženských těl v malbě a filmu, romanizací sexuálního vykořisťování a útlaku v literatuře, vytvářením speciálních kritérií pro ženskou kreativitu nebo dlouhodobým trváním symbolického systému, kde je femininní vnímáno jako horší opak maskulinního.

S tímto vědomím pak podle Korsmeyerové feministické a post-feministické umělkyně tvoří, a tím odmítají a ruší patriarchální tradice. Toto odmítnutí je podle ní ještě zdůrazněno tak, že ke svému uměleckému dílu umělkyně přidávají vysvětlující teoretické komentáře. Korsmeyerová tvrdí, že existují dva umělecké trendy, kterými se feministky odmítající tradiční umělecké kánony zabývají, a to použití nestandardních materiálů a prezentace těla jako součásti uměleckého díla.

Korsmeyerová ovšem upozorňuje, že použití vlastního těla nenaznačuje a neznamena vždy tu samou věc; musíme tedy zvážit kulturní a politický kontext významů ženské tělesnosti. Jednotlivé příklady pak podle ní ukáží různorodost typů eroticismu, genderových významů a společenských výzev, které mohou být prezentací vlastního těla symbolizovány. Je nutné taky upozornit, jak Korsmeyerová připomíná, že využívání vlastního těla není záležitostí jen ženských umělkyní; i mužští umělci používají své tělo, zobrazené nebo jinak prezentované, ke zdůraznění uvědomování si pohlaví, genderu, eroticismu a identity.

Použití vlastního těla a zobrazení tělesnosti se také stalo hlavním rysem performativního umění, nové formy, které se ženské umělkyně od počátku účastní. Takové použití těla vede podle Korsmeyerové k odmítnutí tradičního rozlišení mezi uměním a

¹¹⁸ Podle: KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 118.

realitou; má dramatický efekt na vymazání neobvyklého odstupu mezi uměním a skutečným životem a, v souvislosti s výzvou předloženou konceptům umění, má tento zjevný ontologický úbytek, toto vymazání tradičního rozlišení mezi uměním a realitou, ohromující dopad.

V souvislosti s feministickým uměním však vyvstává nový problém. Díky této nové kategorii umění a umělkyň se umělecký svět stává imunním vůči snahám změnit stávající umělecký kánon.

6.4. Základy feministické estetiky Herty Nagl-Docekalové

Specifický přínos do feministické estetiky vnesla Herta Nagl-Docekalová. Přestože se také nevyhýbá kritice jednotlivých estetických pojmů a teorií, jejím hlavním záměrem je vybudovat základy komplexní feministické filosofie a estetiky. V tomto oddílu tedy představují její pohled na to, jaké základní prvky by měla feministická estetika zahrnovat.

Argumenty z motivů klasické estetiky znějí, že v umění jde o nárok na pravdu, osvobozenou od omezení, ať historicko-kulturních, tak i přirozené povahy, tedy i osvobození od omezení genderem. Rozhodnutí stát se umělkyní pak podle Herty Nagl-Docekalové znamená emancipovat se, dobýt to, co je mužům přiřazováno jako samozřejmost. Aby tedy žena mohla být umělkyní, musí se distancovat od své genderové identity, což jí umožní utvářet svou vlastní identitu, a tím i vytvořit předpoklad pro rozvoj estetických kritérií. V souvislosti s tím se projekt ženského umění nahrazuje uměním, které tvoří ženy jako individua. Nagl-Docekalová připomíná, že podle Adorna se umění i teorie umění moderny orientuje na „utopii zvláštního“, tedy že se již necharakterizuje tradičním uspořádáním do jednotlivých druhů, ale vyznačuje se extrémní individualizací. Prostřednictvím této „utopie zvláštního“ je umění paradigmatickým společenským vývojem.

Diametrálně odlišná pozice, podle které umění souvisí s genderem, byla zformulována ve více variantách, které se vyostřily do dvou alternativ. První prezentuje analogickou situaci pro muže a ženy – daná příslušnost k rodu určuje také úhel pohledu při vnímání skutečnosti. Druhá forma spojení umění a genderu naproti tomu nevychází ze symetrického uspořádání rodů. Hlavní linie argumentace spočívá v tom, že východisko tvoří popis vývoje v raném dětství, ve kterém se první fáze charakterizuje přirozenou symbiózou matky a dítěte a kde se osvojení jazyka a začátek uvědomování si vlastního já interpretuje jako oddělení od matky, čímž vzniká a ustanovuje se logocentrická říše otce.

Z tohoto předpokladu se celý symbolický řád zdá jako falicky určený a ženy, které se vyjadřují běžným, tradičním jazykem, tedy běžnými prostředky, samy přebírají falický charakter. To, co je přirozeně ženské, se zde vidí v přírodě, respektive ve smyslovém. Z toho vyplývá typologie genderových charakterů, které dále pokračují ve všech dichotomiích, které se dávno před vznikem psychoanalýzy staly společenskými stereotypy. Mužskému se přiřadila racionalita, řád a aktivita, ženskému naopak citovost, nehomogenost a pasivita. To ženské, které z perspektivy etablovaného symbolického řádu může být jen něčím vytěsněným, má podle Herty Nagl-Docekalové rozvinout svůj vlastní jazyk, který se vzepře spoutání pravidly, a první oblastí této, jak říká, „revoluce“, je umění.

Otázka vztahu umění a genderu se podle Herty Nagl-Docekalové nedá zodpovědět redukcí na genderové charaktery, které se vnímají jako něco stabilního. V souladu s tím se ani vztah umění a žen nemůže vysvětlovat prostřednictvím jakéhosi konceptu ženskosti, ale musí se tematizovat jako problémová oblast, u níž je potřeba vytyčit její rozsah. Proto je také podle ní vhodnější používat namísto označení „ženská estetika“ spíše pojem „feministická estetika“.

Celková problematika feministické estetiky zahrnuje velké množství otázek. I sama Herta Nagl-Docekalová tvrdí, že není možné obsáhnout a reflektovat vše, co by se mohlo týkat tématu žena a umění. Ve svém pojednání tedy uvádí hlavní body feministické estetiky¹¹⁹.

Nejprve je podle Nagl-Docekalové potřeba ukázat, do jaké míry je umění, které tvoří muži, určované mužským úhlem pohledu ve smyslu příslušné historicky podmíněné genderové identity. To však není možné zaměňovat za dogmatickou tezi, že všechno umění vytvořené muži má patriarchální charakter. Měla by se stále klást otázka, zda se v umění manifestuje genderově podmíněné vnímání, respektive v jaké formě se manifestuje.¹²⁰

Nagl-Docekalová dále tvrdí, že se ukazuje, že jinému pohledu žen se musí poskytnout stejná šance pro vyjádření, aby se korigovala jednostrannost pohledu. Ani mužský, ani ženský gender nemůže sám otvírat a vymezovat prostor fantazii. Nagl-Docekalová píše, že by si naopak obě pohlaví, respektive oba gendery měly „navzájem uvolňovat místa“¹²¹. To, co mají říkat ženy, mohou zjistit jen ony samy. Tam, kde si ženy však toto místo již vydobyly, artikulují podle Nagl-Docekalové nejprve negací a

¹¹⁹ Podle: NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. Ženská estetika alebo „utópia zvláštneho?“. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Přeložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 25-41. s. 34.

¹²⁰ Podle: Ibid., s. 35.

¹²¹ Ibid., s. 35.

zpochybňují předem dané obrazy ženy, respektive vztah genderů. Perspektiva alterity není jedinou legitimní možností. Z toho vyplývá, že tradované genderové typologie jako takové je potřeba také zpochybnit. Přitom je ovšem nutné si uvědomit, že tradiční obraz ženy i tam, kde se hodnotí vysoko a oceňuje, předurčuje vyloučení ženy z veřejnosti, a tak směřuje k diskriminaci. Proto se podle Nagl-Docekalové nemohou ženy omezit jen na diskurs jinakosti.

K prvkům feministické estetiky patří proto i rozbití „mýtu ženy“. V důsledku takového odstupu od bipolárních modelů genderové identity by se podle Nagl-Docekalové mohla opět realizovat dávná tradice androgynních koncepcí. Myšlenku, že všichni lidé jsou zpočátku bisexuální a až v kulturním kontextu jsou donuceni vytvářet diferenci, nelze podle ní bezdůvodně odmítnout. Takzvaný „estetický androgynismus“ se zaměřuje na to, aby vedl muže k uvědomění si svých potlačených komponentů femininity a aby analogicky umožnil ženám emancipaci jejich vlastní maskulinity.¹²²

Herta Nagl-Docekalová dále uvádí, že koncepce komplementárních genderových charakterů je problematická i proto, protože nevyhnutelně vede k heteronomii: jednotlivci se vždy měří podle zadaného ideálního typu ženy, respektive muže. V tomto bodě ústí feministická estetika do diskursu o individualitě. Relevantní je přitom úvaha, že jedinečnost individuality se buduje tím, že se přirozené a historické danosti zvláštním způsobem mění a přeformovávají. Tuto úvahu však, jak Nagl-Docekalová upozorňuje, není možné brát doslova. Její ohraničení tvoří poznatek zprostředkovaný hermeneutickou tradicí, že dějinné předpoklady nelze nikdy úplně dostihnout. Ani to však nemění nic na zásadě, že individualita vzniká pouze tam, kde se reflektuje tento náskok. Pokud tedy vyjdeme z těchto myšlenek, je možné určit genderovou identitu tak, že už jednotlivcům nebude přiřknuta společnost, ale že se ponechá jako téma sebeinterpretace. V tomto kontextu se ukazuje i teze, že žena je ve všeobecnosti určovaná svým genderem, jako neplatná. Status genderu také patří do možností individuálního utváření. Důsledkem těchto úvah je, že se jako neopodstatněný předsudek projevuje rozšířené očekávání, podle kterého umění, které je tvořeno ženami, sice nemusí být v užším smyslu ženské, ale přece jen se nějakým způsobem musí k ženskosti vztahovat. Feministická estetika poskytuje prostor pro ženské umění v odstupu od genderu. Pouze takovým způsobem může estetická teorie korespondovat s faktickým sebehodnocením a intencemi umělkyň. Feministická estetika, jak píše Nagl-Docekalová, iniciuje myšlení a jednání a zaměřuje se na vytvoření rámce, ve

¹²² Podle: Ibid., 35-36.

kterém mohou jednotlivci rozvíjet svou individualitu. Podle ní pak feministická estetika tímto způsobem načrtává „utopii zvláštního“, kde místem této utopie je v současnosti umění, které je tvořeno ženami.¹²³

¹²³ Podle: Ibid., s. 38.

ZÁVĚR:

Veškerá umělecká tvorba a teorie, které ji reflektují, jsou stereotypně a tradičně provázány s měšťáckým ideálem maskulinity, nebo, jak říká Linda Nochlinová, s nadvládou bohatého bílého muže¹²⁴. Jak již bylo řečeno, v estetických teoriích je stále skryt „mýtus“, že muž je ‚creative‘, zatímco žena je ‚procreative‘. Silné propojení ženy s přírodou jako opak mužského spojování s kulturou, které se promítá do dichotomie ‚rozum – emoce‘, ‚duše – tělo‘ nebo do rozdělení smyslů na ‚vyšší‘ maskulinní a ‚nižší‘ femininní, se promítalo i do estetických a filosofických teorií.

Stejně genderově podmíněná je i role ženy v umění, kdy žena bývá redukována na objekt nápodoby a objekt touhy, tedy na roli pasivní. To, co ovlivňuje způsoby zobrazování, jsou převážně maskulinní imaginace, které jsou vztažené k vzorcům myšlení a ne k biologickému determinismu. Ideální proporce a ideální krása jsou diktovány společenskými konvencemi, které ovšem z větší části stále určují muži. Množství ženských aktů podle Míry Schorové dokazuje, že sexuální politika existuje odjakživa, výsadu prožít sexuální rozměr malířství ale měli obvykle jen muži; genderová jednostrannost v umění je tedy vytvářena i mužským ‚univerzálním hlasem‘.

Přestože v dějinách filosofie obvykle nacházíme člověka jako genderově neutrální bytost, jedná se o neutralitu zdánlivou. Podrobnější zkoumání jednotlivých teorií a pojmů ukazuje, že se hovoří jen o muži, o mužské zkušenosti a mužském způsobu vnímání světa. Muž tedy slouží jako norma, pojem ‚mužské‘ je zaměňováno za univerzální, respektive univerzální je chápáno jako mužské; ‚ženské‘ pak v dějinách bráno jako ‚jiné‘ nebo ‚druhé‘ a bylo vždy marginalizované a mělo negativní konotace. Zdeňka Kalnická k tomu poznamenává: ‚Novověká evropská filosofie totiž údajně univerzální lidský rozum jako jediný nástroj filosofického uvažování explicitně či implicitně ztotožňuje s mužem (respektive mužskostí či maskulinitou).‘¹²⁵

Historické vnímání diference mezi duší a tělem bylo narušeno rozvojem vědy, především poznatků o fungování mozku a nervových spojení, neurovědy, tedy kombinací klinické neurologie a psychiatrie, celosvětovým odklonem od náboženství a filosofickým skepticismem. Role fyzična, tedy mozku, nervových spojení a chemických procesů, v diskuzích o interakci těla, duše, myšlení a jednání stále roste, stejně jako role celého těla,

¹²⁴ Podle: NOCHLIN, Linda. Op. cit.

¹²⁵ KALNICKÁ, Zdeňka: *Třetí oko: filozofie, umění, feminizmus*. 1.vyd. : Olomouc : Votobia, 2005. 165 s. ISBN 80-7220-242-1. s. 38.

včetně sexuality. Na rozdíl od minulosti, kdy rozdělení duše a těla odsunulo v analýzách osobnosti sexualitu do marginální role, v současnosti má právě sexuální chování člověka stále větší vliv na teorie subjektivity, identity a osobnosti. Korsmeyerová však tvrdí, že přestože tedy věda a filosofie jako takové už klasickou dualitu „duše – tělo“ odmítly, ve filosofických a estetických teoriích tyto genderově podmíněné aspekty stále přetrvávají.¹²⁶

Vysvětlení je možné hledat v tezi, kterou předkládá feministická naratoložka Mieke Balová, a sice, že interdisciplinarita v humanitních vědách, která je nezbytná, musí hledat svou heuristickou a metodologickou bázi spíše v konceptech, pojmech než v metodách. Pojmy, se kterými filosofie a estetika pracuje, nejsou uskupeny v systematickou teorii, ze které by byly vyjímány a používány. Mieke Balová se však domnívá, že vytvoření takovéto systematické teorie pojmů by nemělo být odmítnuto nebo opomíjeno. Přesto se tak však podle ní děje, a podobně se opomíjí i historie pojmu a jeho filosofický nebo teoretický vývoj. „Kontext“ pojmu, který má podle ní status textu a který také potřebuje analýzu, je ignorován. Jako analogii pojmu totiž Mieke Balová vnímá kulturní text, který konstituuje objekt analýzy. Pojmy podle ní nejsou pevně ustanovené termíny, ale jsou naopak dynamické a vyvíjejí se. Přestože jsou často považovány za reprezentaci nějakého objektu, spíše než by ho jednoduše definovaly, tak ho podle Mieke Balové deformují, rozpouští a odchyľují se od něj. Pojmy nejsou běžná slova ani označení (labels), a pokud se takto používají, ztrácí pojmy svou sílu a jsou vyprázdněné.

Pojmy tedy spíše mohou sloužit jako zkrácené teorie, což má podle ní i další následky. Pokud nám chybí historický kontext, nevšímáme si historických a kulturních rozdílností, a tedy ani genderové zatíženosti jednotlivých pojmů. Koncepty podle Mieke Balové „cestují“ mezi disciplínami, mezi historickými obdobími i mezi geografickými oblastmi používání. Pokud tedy „nerozklíčujeme“ období vzniku pojmu se všemi konotacemi, které se na pojem navázaly v tomto období, hrozí, že pojem používáme prázdně, nebo že do současnosti přenášíme i takové jeho významy, které v něm byly v té době ukryty a které jsme používat nechtěli. Genderová zatíženost pojmů je pak přesnou ukázkou, jak toto přenášení funguje.

Jako příklad takového přenášení mohou sloužit Aristotelovy myšlenky, ve kterých se objevuje dualita „duše – tělo“. Pro Aristotela je duše principem života, dává životu smysl, zatímco tělo je látkou a duše mu vtiskává tvar; tělo je tedy nástrojem duše.

¹²⁶ KORSMEYER, Carolyn. Op. cit. s. 133.

Aristoteles se ve svém díle *Historia Animalium*¹²⁷ věnuje kromě jiných živočišných druhů i mužům a ženám a tvrdí, že ženy mají oproti mužům větší soucit a jsou milostivější, snadněji se rozpláčou, jsou žárlivější, hádavější, náchylnější k tomu někoho hubovat¹²⁸, mají větší sklony k melancholii, ke sklíčenosti, nemají v sobě tolik naděje, ale zároveň ani tolik studu ani sebejistoty a sebeúcty jako muži; v rozpravách více lžou, jsou záludné, dále mají horší paměť, jsou bojácnější a je obtížnější je motivovat a vyvolat u nich nějaký čin.¹²⁹

Podobné výroky na adresu žen můžeme najít mimo jiné u Tomáše Akvinského, který se Aristotelovými názory inspiroval a který řekl, že „jakožto individuum je žena bytost bídná a nedokonalá“ nebo „žena je rychle bujícím býlím, je to nedokonalý člověk, protože je méněcennější a poněvadž se s ní příroda zabývala méně“.

Návaznost a odkazy na peripatetickou školu se ve filosofii a estetice objevují dodnes. Vzhledem k tomu, že tělo je od pradávna spojováno s ženou a femininitou a duše naopak s maskulinitou, nese v sobě i Aristotelovská dualita „duše – tělo“ tyto genderové konotace. Podle jeho názorů na ženy obecně je pak zřejmé, že mají tyto konotace velmi negativní charakter. Pokud se tedy estetické teorie vrací k Aristotelovým názorům a navazují na ně, přenášejí se do současnosti i negativní genderové stereotypy, které jsou s nimi spjaty.

Podobně se dá uvažovat i o rozdělení estetických responsí na krásno a vznešeno podle Edmunda Burkeho a Immanuela Kanta. Tyto estetické kategorie jsou stále platné a v současných estetických teoriích se objevují v téměř nezměněné podobě. Femininní konotace krásna a spojení vznešena s maskulinitou se tak přenesly do současnosti také. Zatímco Burke popisuje „femininní“ krásno spíše v souvislosti s ženským tělem, Kant rozdílnost těchto kategorií uvádí na odlišnosti charakterů a typických rysů mužského a ženského pohlaví. V tomto kontextu se pak do současných teorií dostává mimo jiné i stereotyp, že ženy nejsou dost ctnostné a nemají dostatečnou morálku.

V souvislosti s psychoanalýzou se dále rozšířily i dva další stereotypy. Sigmund Freud připsal ženám pasivní sexualitu, ze které podle něj vyplývá i pasivita v kulturní oblasti. Kate Millettová v této souvislosti napsala, že patriarchální moc je udržována a uskutečňována prostřednictvím mužské dominance v sexuálních vztazích. Potřeba mužů udržet si svou sexuální dominanci vysvětluje, proč se v literárních dílech neustále opakují

¹²⁷ ARISTOTELES. *Historia Animalium*. Zde využíván anglický překlad: ARISTOTELES. *History of Animals* [online]. [cit. 2009-02-15]. English. Dostupný z WWW: <http://classics.mit.edu/Aristotle/history_anim.9.ix.html>.

¹²⁸ V anglickém překladu je použit výraz „scold“. Jeden z významů výrazu je doslova „štěkný“.

¹²⁹ Podle: ARISTOTELES. Op. cit.

misogynní zobrazení žen jako běhen anebo panen, frigidních žen anebo nymfomanek, či cudných anebo prostopášných žen. Millettová naznačuje, že cílem takovýchto představ je ospravedlnit dominantní postavení muže v sexuální oblasti a nátlak sloužící k jeho udržení.¹³⁰ Tento stereotyp mužské aktivní sexuality a strach z její ztráty se pak promítá i do výtvarného umění. Jako příklad může sloužit opakující se motiv „vaginy dentaty“, nebezpečné, všepohlcující, doslova „ozubené“ vagíny. Carol Duncanová tvrdí, že tento motiv ve výtvarném díle odráží individuální strach konkrétního umělce z ženy. Protože je však sdílen v obrazech a mýtech, stává se postupně jakousi „univerzální pravdou“ a potvrzuje tak i jiné, navazující stereotypy, a tím tak vlastně potvrzuje i tezi Mieke Balové o „cestování“ pojmů jakožto „zkrácených“ teorií.

I v případě, že budeme pojmy vnímat samostatně, jako jednotlivé výrazy a označení, se ukáže nerovnováha spjatá s pohlavím a genderem. Zajímavý pohled, který se dá aplikovat na problematiku genderových stereotypů, předkládá lingvistka Světlá Čmejrková. V článku *Jak rozumíme kategorii gramatického rodu? Kdy je Češka Čech?* tvrdí, že počet maskulinních pojmů, respektive počet mužských pojmenování je v českém textu mnohonásobně vyšší než počet přechýlených femininních pojmenování. Podle korpusových nálezů je tento nepoměr stonásobný až tisícinásobný. Přestože je tedy ve srovnání s ostatními jazyky, jak slovanskými tak neslovanskými, počet ženských pojmenování v češtině velmi široký, jeho zastoupení v textech je nižší než pojmenování mužské. Přestože lze femininum vytvořit téměř od každého maskulina a přestože je pro český jazyk typické, že tíhne k symetrii a vyváženosti tvarově odlišených mužských a ženských pojmenování, užití maskulinních tvarů v řeči i v textech významně převažuje. Čmejrková píše, že je to v souvislosti se vztahem jazyka a identit důležité zjištění. „Genderová lingvistika se totiž zaměřuje právě na to, jak je formulován vztah mezi jazykem a přirozeným rodem, jaká síť diferencí se v jednotlivých jazykových systémech historicky vytvořila a jak se s ní v řeči zachází; klade si otázku, zda znaky, které máme v jazykovém systému k dispozici a v řeči s nimi běžně operujeme, nevytvářejí tlak na naše vnímání skutečnosti – a její rodové povahy; zda nezpůsobují, že tuto skutečnost a její rodovou identitu vnímáme způsobem, který nám nabízejí právě jazykové znaky (...). Uvažujeme-li poststrukturalisticky, můžeme vlastně předem na dané otázky také

¹³⁰ Podle: MORRIS, Pam. Op. cit. s. 28.

odpovědět: ano, jazykový znak námi může manipulovat, neboť našemu vědomí diktuje, vnukává, navrhuje, nabízí, nebo alespoň poskytuje klíč, jak skutečnost členit.¹³¹

Tato skutečnost, tedy používání generického maskulina při pojmenování zástupců obou pohlaví, pak může podporovat stereotypy, podle kterých jsou například určitá povolání a s tím samozřejmě i určité schopnosti, které se k nim vztahují, jen čistě mužskou záležitostí. Čmejrková tvrdí, že pokud chceme zdůraznit, že do nějaké skupiny zahrnujeme i ženy, používáme jak maskulinum, tak femininum, a tím význam feminina reinterpreтуjeme jako maskulinní. Pokud tedy použijeme femininum, provádíme výběr z množiny podle rodového kritéria a tedy určitou specifikaci. Jako příklad může sloužit rozdíl mezi „umělcem“ a „umělkyní“, kdy se v případě umělkyně přidává adjektivum „ženská“. V takovémto spojení „ženská umělkyně“ je obsaženo upozornění, že ten, kdo vytvořil nějaké umělecké dílo, je ženského pohlaví, čímž je podpořen stereotyp toho, že žena - umělkyně je jen výjimkou mezi umělci – muži. Čmejrková k tomu poznamenává: „Je tedy patrné, jak s patriarchální strukturou jazyka zacházíme: k zdůrazňujícímu užití feminin vedle (nebo místo) maskulin, většinou opatřenému nějakým komentářem, se uchylujeme tehdy, když chceme podtrhnout, že téma, jež pojednáváme, má nějakou rodovou specifickou. (...) Užití feminin vedle maskulin zpětně spouští rodově specifické čtení maskulin.“¹³²

Případem, kdy femininum nejenže není používáno, ale dokonce v českém jazyce neexistuje, jsou slova „génies“ nebo „talent“. Misogynní interpretace této absence femininního pojmenování vlastně potvrzuje dojem, že takové pojmenování není nutné, neboť žena génieem či výjimečným talentem být nemůže.

Genderové stereotypy jsou tedy podporovány užitím generického maskulina nebo absencí feminina pro konkrétní pojmenování a současně genderově negativně zatíženým kontextem z doby svého vzniku. Jako příklad takového spojení mohou sloužit úvodní slova Denise Diderota ve stati *O géniovi*: „Geniální lidé – básníci, filosofové, malíři, skladatelé – mají jakousi neobyčejnou, tajemnou a nedefinovatelnou vlastnost, bez níž člověk nevykoná nic mimořádně významného či krásného.“¹³³

Tím, že jsou geniální lidé specifikováni generickým maskulinem, tedy jako básníci, filosofové, malíři a skladatelé, navozuje Diderotova myšlenka dojem podporující stereotyp,

¹³¹ ČMEJRKOVÁ, Světa. Jak rozumíme kategorii gramatického rodu? Kdy je Češka Čech? *SLAVIA: Časopis pro slovanskou filologii*. 2008. č. 1-3. s. 41-54. s. 42.

¹³² *Ibid.*, s. 49.

¹³³ DIDEROT, Denis. O géniovi. In DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. v tomto uspoř. a překladu. Praha : Odeon, 1983. s. 29.

že genialita je výsostně mužskou záležitostí. Tento dojem navíc zesílí, pokud myšlenku zařadíme do kontextu doby jejího vzniku. Diderotovy výroky o ženách, stejně jako výroky ostatních představitelů francouzského osvícenství dokazují, že v té době žena zdaleka neměla rovnoprávné postavení a že byla vnímána jako horší opak muže. Pokud tedy nyní čteme takováto vyjádření bez uvědomění si a upozornění, že v sobě nesou genderové stereotypy negativně zaměřené proti ženám, přenášíme tyto stereotypy do současnosti a dále je tak podporujeme. Tím tedy tiše souhlasíme s hluboce zakořeněnými a dlouhou dobu funkčními mýtickými představami, že žena může být v umění zastoupena jen jako inspirátorka, tedy Múza, a jako pasivní objekt nápodoby, a že její plodnost se spíše než v umělecké tvorbě projevuje biologicky.

Jak teorie o „cestujících“ pojmech, kterou předkládá Mieke Balová, tak i analýzy fungování generického maskulina tedy dokládají, že genderová univerzalita a neutralita v estetických a filosofických teoriích je jen zdánlivá. Umělecká tvorba, stejně jako veškerá kulturní produkce a její analýzy a kritické reflexe ukazují na uspořádání mocenských vztahů ve společnosti. Jakékoliv umělecké dílo či estetickou nebo filosofickou teorii lze pak vnímat „symptomaticky“, a odhalovat tak patriarchální ideologie, jejichž jsou výsledkem, a tím pomoci odkrýt mechanismy fungování moci.

SEZNAM CITOVANÉ A POUŽITÉ LITERATURY:

Primární literatura:

ARISTOTELES. *History of Animals* [online]. [cit. 2009-02-15]. English. Dostupný z WWW: <http://classics.mit.edu/Aristotle/history_anim.9.ix.html>.

BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto : University of Toronto Press, 2002.

BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius.: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989.

BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. Přeložili Josef Kostohryz a dr. Hana Uhlířová. 1. vyd. Praha : Orbis, 1966. 415 s. ISBN 11-071-66.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom : filozofické skúmanie o povode našich ideí vznešeného a krásneho*. Přeložila Mária Wiegelová-Molnárová. 1. vyd. : Bratislava : Tatran, 1981. 165 s.

BUTLER, Judith. *Desire*. 1995. [online]. [cit. 2009-02-15]. English. Dostupný z WWW: <http://gender.ff.cuni.cz>.

CIXOUS, Hélène. Smích Medúzy. Přeložila H. Hájková. *Aspekt III*, č. 2-3, 1995. s. 12-19.

ČMEJRKOVÁ, Světlá. Jak rozumíme kategorii gramatického rodu? Kdy je Češka Čech? *SLAVIA: Časopis pro slovanskou filologii*. 2008. č. 1-3. s. 41-54.

DIDEROT, Denis. Génus. In DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. v tomto uspoř. a překladu. Praha : Odeon, 1983. s. 30-33..

DIDEROT, Denis. List slečně *****. In DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. v tomto uspoř. a překladu. Praha : Odeon, 1983. s. 250-255.

DIDEROT, Denis. O géniovi. In DIDEROT, Denis. *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. v tomto uspoř. a překladu. Praha : Odeon, 1983. s. 29.

DUNCAN, Carol. MoMiny maminy. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 25-66. ISBN 80-86356-16-7.

ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložili Gabriela Chalupská et al. 1. vyd. : Praha : Argo, 2005. 439 s. ISBN 80-7203-677-7.

FREEMAN, Barbara. „Feminine Sublime“. In KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics*. New York : Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-511307-1. s. 332.

FREUD, Sigmund. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Přeložili Eugen Wiškovský a Jiří Pechar. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1997. 157 s. ISBN 80-86123-00-6.

IRAGARAY, Luce. „Pohlavie, ktoré nie je jedno“. *Aspekt*. 1994, č. 2.

JONES, Amelia. Nepřítomné tělo/Přelud zobrazení. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 317-346. ISBN 80-86356-16-7.

KALNICKÁ, Zdeňka: *Třetí oko: filozofie, umění, feminizmus*. 1.vyd. : Olomouc : Votobia, 2005. 165 s. ISBN 80-7220-242-1.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. 1. vyd. : Praha : Odeon, 1975. 271 s.

KANT, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. [online] University of California Press, 1960. [cit. 2008-12-11]. English. Dostupný z WWW: <http://www.questia.com>.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male?. In KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Aires of the Camera*. London: Methuen, 1983.

KAVKA, Mischa. Introduction. In BRONFEN, Elizabeth, KAVKA, Misha (ed). *Feminist Consequences (Theory For The New Century)*. New York: Columbia University Press, 2000. s. 9 – 26.

KICZKOVÁ, Zuzana. Jej inakosť, jej identita?. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Preložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 7-24.

KORSMEYER, Carolyn. *Gender and Aesthetics : An Introduction*. 1st edition. New York : Routledge, 2004. 195 s. ISBN 0-415-26658-0.

KORSMEYER, Carolyn. *Stanford Encyclopedia Of Philosophy : Feminism Aesthetics* [online]. 2004. Stanford : Metaphysics Research Lab, CSLI, Stanford University, 2004 [cit. 2007-06-17]. English. Dostupný z WWW: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/>>. ISSN 1095-5054.

KREISLOVÁ, Antonie. Obraz žen intelektuálek v literatuře. In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 244-248. ISBN 80-7044-147-X.

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky : eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Přeložil Josef Fulka. 1.. vyd. : Praha : One Woman Press, 2004. 249 s. ISBN 80-86356-38-8.

MILLETT, Kate. Sexuální politika. Přeložila Pavla Slabá. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 69-88. ISBN 80-85850-67-2.

MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Přeložili Renata Kamenická a Marian Siedloczek. 1. vyd. : Brno : Host, 2000. 232 s. ISBN 80-86055-90-6.

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. Přeložila Petra Hanáková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 115-132. ISBN 80-85850-67-2.

NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filosofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Přeložila Hana Havelková. 1. vyd. [s.l.] : Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 316 s. ISBN 978-80-86429-68-7.

NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. Ženská estetika alebo „utópia zvláštneho?“. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Přeložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 25-41.

NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 25-65. ISBN 80-86356-16-7.

ORTNER, Sherry. Má se ženy k muži jako příroda ke kultuře? Přeložila Hana Hájková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 89-114. ISBN 80-85850-67-2.

PLATÓN. *Symposion*. Přeložil František Novotný. 6. opr. Vyd. : Praha : OIKOYMENH, 2005. 85 s. ISBN 80-7298-139-0.

RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Přeložili Lukáš Gjurič et al. 1. vyd. : Praha : Karolinum, 2003. 642 s. ISBN 80-246-0525-2

SHOWALTER, Elaine. Pokus o feministickou poetiku. Přeložila Libora Oates-Indruchová. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 209-234. ISBN 80-85850-67-2.

SCHOR, Mira. Otcovská žíla dějin. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 173-202. ISBN 80-86356-16-7.

SPENDER, Dáše. Jazyk z dílny mužů. Přeložila Renata Kamenická. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 235-258. ISBN 80-85850-67-2.

STOLNITZ, Jerome. The Aesthetic Attitude. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. University of Orchester : 1960. s. 29-42.

TUCKER, Marcia. Zlobivé holky. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 279-316. ISBN 80-86356-16-7.

WOOLF, Virginia. *Tři guineje ; Vlastní pokoj*. Přeložili Stanislava Pošustová a Martin Pokorný. One Woman Press, 2000. 321 s. ISBN 80-86356-02-7.

WOLLSTONECRAFT, Mary. Obhajoba ženských práv. Přeložila Kateřina Hilská. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 19-26. ISBN 80-85850-67-2.

Sekundární literatura:

ACKER, Kathy. Vidět gender, spatřit rod. *Analogon*. 2005. č. 43.

BEAUVOIR de, Simone: Monolog. In BEAUVOIR de, Simone: *Zlomená žena*. Přeložily Eva Janovcová a Eva Pilařová. 1. vyd. : Praha : Svoboda, 1970. 178 s.

BEAUVOIR de, Simone: Věk odříkání. In BEAUVOIR de, Simone: *Zlomená žena*. Přeložily Eva Janovcová a Eva Pilařová. 1. vyd. : Praha : Svoboda, 1970. 178 s.

BEAUVOIR de, Simone: Zlomená žena. In BEAUVOIR de, Simone: *Zlomená žena*. Přeložily Eva Janovcová a Eva Pilařová. 1. vyd. : Praha : Svoboda, 1970. 178 s.

BIRKHOVÁ, Ingvild. „Som zázračné dieťa“, alebo A-logos a metamorfózy identity. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre,*

filme a literatúre. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 18-37. ISBN 80-223-1429-3.

BRAIDTOVÁ, Andrea. Feministická filmová tvorba medzi dekonštrukciou a utópiou: Anti-kinematografia, ženská estetika a „nový“ Hollywood. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 106- 114. ISBN 80-223-1429-3.

BROWNMILLER, Susan. Proti naší vůli: Muži, ženy a znásilnění. Přeložila Soňa Nováková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 133-166. ISBN 80-85850-67-2.

CODEOVÁ, Lorraine: Poznanie a subjektivita. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Přeložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 112-136.

DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Přeložil Martin Kanovský. Bratislava : Archa, 1999. 314 s. ISBN 80-7115-138-6.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Přeložil Miroslav Petříček. Bratislava : Archa, 1993. 336 s.

FARKAŠOVÁ, Etela. Historické premeny obrazov ženy v slovenskej literatúre. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 141-160. ISBN 80-223-1429-3.

FARKAŠOVÁ, Etela: Jej svet, jej teória?. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Přeložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 57-74.

FARKAŠOVÁ, Etela. *Na ceste k "vlastnej izbe" : postavy/podoby/problémy feministickej filozofie*. 1. vyd. : Bratislava : Iris, 2006. 191 s. ISBN 80-89256-00-7.

FOX-KELLEROVÁ, Evelyn. Dynamická autonómia: objekty ako subjekty. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Preložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 75-96.

FOX-KELLEROVÁ, Evelyn. Dynamická objektivita: láska, moc a poznanie. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Preložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 97-111.

FOX-KELLER, Evelyn. Feminismus a přírodní vědy. Přeložila Soňa Nováková. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 259-277. ISBN 80-85850-67-2.

FRIEDAN, Betty. Ženská mystika. Přeložila Kateřina Hilská. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 57-68. ISBN 80-85850-67-2.

GILBERTOVÁ, Katharine Everest, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Přeložili Pavel a Heda Kovályovi. 1. vyd. : Praha : SNKLU, 1965. 502 s.

GUTHOVÁ, Doris. Organizačný princíp sexuality. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 11-17. ISBN 80-223-1429-3.

HAMAN, Aleš. Několik postřehů k esteticky funkčnímu obrazu ženy v literatuře minulého století. In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 37-40. ISBN 80-7044-147-X.

HAMMER-TUGENHADTOVÁ, Daniela. Ideál a vylúčenie. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 55-71. ISBN 80-223-1429-3.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. 1. vyd. [s.l.] : Academia, 2007. 141 s. ISBN 978-80-200-1551-8.

HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád. *Estetický slovník*. Přeložil Dušan Prokop. 1. vyd. : Praha : Svoboda, 1995. 229 s. ISBN 80-205-0478-8.

CHMELÍKOVÁ, Věra. Ženské pohadkove bytosti. In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. zarı 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 96-98. ISBN 80-7044-147-X.

ISAAK, Jo Anna. Revoluční síla ženského smíchu. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 241-278. ISBN 80-86356-16-7.

JELıNEK, Milan. Existuje obecný styl ženský a mužský? In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. zarı 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 297-302. ISBN 80-7044-147-X.

KALNICKÁ, Zdeňka. Obraz vody a ženy. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 38-54. ISBN 80-223-1429-3.

KAMPEN, Natalie Boymel. Spoleenky status a gender v rımskem umění: Pııpad prodavačky. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 66-90. ISBN 80-86356-16-7.

KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of aesthetics*. New York : Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-511307-1.

KELLY-GADOL, Joan. Měly ženy nějakou renesancí? Přeložila Kateřina Hilská. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dıvcı válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVı, 1998. s. 167-196. ISBN 80-85850-67-2.

KICZKOVÁ, Zuzana. Rodová identita jako konštrukcia. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 5-10. ISBN 80-223-1429-3.

KICZKOVÁ, Zuzana. Subjekt – Moc – Rod. Kritické inšpirácie Judith Butler. In HECZKOVÁ, Libuše (ed.). *Vzťahy – jazyky – těla : texty z 1. konferencie českých a slovenských feministických štúdií*. Praha : FHS UK, 2007. ISBN 978-80-903086-6-4.

KICZKOVÁ, Zuzana, SZAPUOVÁ, Marianna. Žena, matka, dcéra: Medzi realitou a imagináciou. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 115-140. ISBN 80-223-1429-3.

MATONOHA, Jan. Ženské psaní jako inscenace limit textu. *Česká literatura*. 2008, č. 2, s. 201-226.

MITÁŠOVÁ, Monika. Tvoj otec. Tvoje sestra. Tvoj dom. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 72-97. ISBN 80-223-1429-3.

MITCHELL, Juliet. Úvod I ke knize „Ženská sexualita: Jacques Lacan a Freudova škola“. Přeložil Jiří Kubička. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 277- 304. ISBN 80-85850-67-2.

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová. 1.vyd. : Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4

PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2001. s. 237. ISBN 80-86356-10-8.

PETŘÍČEK, Miroslav. Ženské psaní – pragmatický rozpor. In KALIVODOVÁ, Eva, KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka. *Ponořena do Léthé : sborník věnovaný cyklu*

přednášek Metafora ženy 2000-2001. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2003. 147 s. ISBN 80-7308-053-2.

ROSLER, Martha. Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 138-172. ISBN 80-86356-16-7.

SILVERMAN, Kaja. Práh viditelného světa: Tělesné Já. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 347-393. ISBN 80-86356-16-7.

SULEIMAN, Susan Rubin. Feminismus a postfeminismus: Namísto konce. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 203-240. ISBN 80-86356-16-7.

STAËL, Anne Louise Germaine. *Corinne, or Italy* [online]. 2005 [cit. 2009-01-22]. English. Dostupný z WWW: <<http://www.gutenberg.org/etext/16896>>.

URBANOVÁ, Svatava. Postava žen v kouzelných pohádkách aneb Od víl k čarodějnicím. In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 90-95. ISBN 80-7044-147-X.

VĚŠÍNOVÁ, Eva. Ženy v literatuře – komparativní téma. In MOLDANOVÁ, Doubrava et al. *Žena - jazyk - literatura : sborník z mezinárodní konference, Ústí nad Labem 3. až 5. září 1996*. 1. vyd. : Ústí nad Labem : Univerzita J.E. Purkyně, 1996. s. 208-248. ISBN 80-7044-147-X.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky : od antiky k počátku XX. století*. 1. vyd.. : Praha : Panton, 1969. 268 s.

WEINWURM, Eduard. Priestory hranice – Sféry v kontexte feministické architektúry. In KICZKOVÁ, Zuzana (ed.): *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2000. s. 98- 105. ISBN 80-223-1429-3.

WEISSHAUPTOVÁ, Brigitte. Eros a logos: Ich nezohľadnená dialektika a vylúčenie ženskosti logizáciou lásky. In NAGL-DOCEKALOVÁ, Herta. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Preložily Etela Farkašová, Zdeňka Kalnická, Zuzana Kiczková. Bratislava : Archa, 1994. s. 42-56.

WILLIAMSON, Judith. Jak dešifrovat reklamu: Ideologie a význam v reklamě. Preložila Libora Oates-Indruchová. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ, 1998. s. 197-208. ISBN 80-85850-67-2.

WOLFF, Janet. Neviditelná flaneuse: Ženy a literatura moderny. In PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* . 1. vyd. [s.l.] : One Woman Press, 2002. s. 91-114. ISBN 80-86356-16-7.

WOOLFOVÁ, Virginia. *K majáku*. Preložila Kateřina Hilská. 1. vyd. : Praha : Odeon, 1999. 274 s. ISBN 80-207-0565-1.

WOOLFOVÁ, Virginia. *Smyčcový kvartet*. Preložila Zuzana Mayerová. 1. vyd. : Praha : Odeon, 1982. 162 s.

WORREL, Judith (ed.). *Encyclopedia of women and gender : sex similarities and differences and the impact of society on gender*. London : Academic Press, 2001. ISBN 0-12-227245-5.

WRIGHTOVÁ, Elizabeth. *Lacan a postfeminismus*. Preložila Eva Vacková]. 1. vyd. : Praha : Triton, 2003. 78 s. ISBN 80-7254-369-5.

