

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2011

Veronika Čotková

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Autor: Veronika Čotková

Performance a sexualita v prózách Jakuby Katalpy

Performance and Sexuality at fictions by Jakuba Katalpa

Praha, 2011

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

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D. vedoucí mé bakalářské práce, za vedení, zájem, připomínky a čas, který mi věnovala. Mé poděkování patří též mé rodině a blízkým přátelům za pomoc a podporu během studia.

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

V Praze, 21. 05. 2011

Podpis:

Anotace

Předmětem této bakalářské práce bude nalezení a zhodnocení performativních aktů postav v prózách Jakuby Katalpy. Jelikož je nemožné na tak krátké ploše zachytit performativní akty všech sociálních diskurzů, zaměříme se pouze na diskurz genderovosti. A to především proto, že se Jakuba Katalpa svým způsobem zobrazování světa dotkla i otázky genderu a feminismu. Hlavním předmětem našeho zájmu bude performativní aktérství postav a vypravěčky v prózách *Hořké moře* a *Je hlína k snědku?*. Nejprve definujeme základní pojmy, jakými jsou gender, identita, a performance a nastíníme si základní teorie, o které se budeme opírat. Pokusíme se stanovit, jakým způsobem je v uvedených prózách předváděna identita, za pomoci kterých aktů se postavy identifikují s genderovými modely, či jak se od nich liší. Výsledkem práce by mělo být nalezení a zhodnocení spojujícího principu aktérství postav a jeho potenciál měnit zaběhnuté stereotypy.

Klíčová slova: Performance, feminismus, gender.

Annotation

The subject of this thesis is to find and evaluate performative acts of the characters at proses written by Jakuba Katalpa. Since it is impossible to capture performative acts of all social discourses, we will focus only on the discourse of gender. Especially, because Jakuba Katalpa sees the world in a way that rise the question of a gender and feminism. Mainly we will focus on performative acts of characters and of a narrator at Katalpa's proses *Mrtvé moře* and *Je hlína k snědku?* Firstly, we attempt to define basic concepts such as a gender, an identity, and a performance and we will try to outline the basic theory on which we rely. We will also try to determine how, at these proses, is an identity unregistered, how and by using which acts are characters identified with gender models, and how they differ from them. The result of the work would be to find and evaluate common principle of performance and its potential to change traditional stereotypes.

Key words: Performance, feminism, gender.

Obsah:

1. Úvod	7
2. Performativní teorie a gender	8
2.1. Základní pojmy	8
2.2. Performativní teorie Judith Butler	9
3. Sexualita a performance v prózách Jakuby Katalpy	11
3.1. Performance ženství	13
3. 2. Žena v literatuře	13
3.3. Ženské stereotypy	15
3.3.1. Stereotyp milenky a manželky	15
3.3.2. Aktivní versus pasivní ženy	18
3.3.3 Performance ženství	23
3.3.4. Žena - voda	33
3.3.5. Tělo a tělesnost	37
3.3.6. Žena - matka	39
4. Závěr	43
5. Bibliografie	45

1. Úvod

Předmětem této bakalářské práce bude analýza nejmladších románových próz Jakuby Katalpy¹ v kontextu genderové problematiky. Prózy Jakuby Katalpy se staly předmětem početných diskusí na jednu stranu proto, že se v nich objevují tabuizovaná témata, na druhou stranu díky porušování tradičního modelu genderu. Jakuba Katalpa se svým způsobem zobrazování světa dotkla i otázky feministické a spousta literárních kritiků i feministických představitelk ji považuje za feministickou autorku. Ani pouhý feminismus ovšem nebude předmětem našeho zájmu. Bude jím performativní aktérství postav a vypravěčky v prózách *Hořké moře* a *Je hlína k snědku?* Performativní aktérství ve smyslu, ve kterém ho pojímá Judith Butler. Nejprve si definujeme základní pojmy, jakými jsou gender, identita, performance a nastíníme si hlavní teorie, o které se budeme opírat. Pokusíme se stanovit, jakým způsobem je v těchto prózách předváděna identita, za pomoci kterých aktů se postavy identifikují s generovými modely a jak se s nimi vyrovnávají.

¹ Jakuba Katalpa, vlastním jménem Tereza Jandová, vystudovala bohemistiku, mediální studia a psychologii. V r. 2005 se umístila na 2. místě v rámci soutěže Literární Šumava (kategorie poezie nad 25 let). Románový debut *Je hlína k snědku?* byl v r. 2007 nominován na cenu Magnesia Litera v kategorii objev roku a *Hořké moře* získalo v r. 2009 nominaci na Cenu Jiřího Ortena.

2. Performativní teorie a gender

2.1. Základní pojmy

Gender, sexualita a performance jsou pojmy, které jsou často citovány v post-strukturálních teoriích v souvislosti s genderovou problematikou. Všechny tyto koncepce souvisí s pojmem identity. Nejdříve si tedy vymezíme pojem identity tak, jak jej chápou post-strukturální teorie, k nimž se autorka této práce názorově přiklání. Budeme se zabývat identitou genderovou, sexuální a pohlavní. Pohlaví, sexuální a genderová identita referují k různým aspektům osobnosti.

Podle moderní psychologie je pojem identity vystavěn na specifickém ztotožnění se jedince se svobodným „jástvím“, které existuje nezávisle na okolním světě. Identita je popisována jako proces, který je založený na opakovaném oddělování se od druhých.² Člověk je tedy v podstatě závislý na tom, čím není. Aby se člověk mohl socializovat, musí se identifikovat s jedním z modelů genderovosti. Musí se identifikovat buď jako žena nebo jako muž. To znamená, že napodobuje jeden standardní model a od druhého se snaží odlišit. Odlišování a napodobování se opakuje a tímto opakováním si jedinec svou identitu vytváří. Tyto modely jsou víceméně normativní, určené společností. Jedinec má k dispozici různé genderové modely, které stojí ve vzájemných opozicích, např. racionalita x emocionalita, řád x chaos, síla x slabost, moc x bezmoc, agresivita x jemnost, spolehlivost x lehkomyšlnost, odvaha x bojácnost. Každému genderu je pak přiřazen jeden ze členů opozice, např. žena je vnímána jako emocionální a jemná, muž jako racionální a odvážný apod.

² NAKONEČNÝ, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia, 1995. 624 s. ISBN 80-200-1086-6.

2.2. Performativní teorie Judith Butler

Judith Butler je americká post-strukturalistická filozofka, která významně přispěla k otázce feminizmu, politické filozofie a etiky. Jádrem její teorie je zdánlivá soudržnost kategorií pohlaví a sexuality. Je také jednou z představitelk Queer teorie³, která radikálně mění přijaté povědomí o tom, co je považováno za přirozené a normální. Butler se dívá na gender jako na „role, které hrajeme“ podle určitých scénářů a s pomocí různých pomůcek a rekvizit tak, jak konkrétní situace vyžadují. Zda nás společnost vnímá jako ženu či muže, a hlavně za *jakou* ženu či *jakého* muže nás považuje, závisí na konkrétních kontextech, ve kterých své mužství či ženství předvádíme – a jakými způsoby tak činíme.⁴

Pro Judith Butler je gender spíše něčím, co děláme, než něco, čím jsme. Gender je tedy kategorií, která je vytvářena performativitou v diskurzu. Diskurzem zde je společnost. Podle Butler, oznámení: „Je to dívka!“ samo o sobě vede k tomu, že jedinec, zde dívka, bude milovat

³ Queer Theory je myšlenkový proud, který vychází z postmoderního feminizmu. Představitelé Queer Theory vycházejí z představy, že mezi mužským a ženským způsobem myšlení je zásadní rozdíl, jenž není dán biologicky, ale tím, jak na nás působí společensko-kulturní vlivy.

Stejně jako postmoderní feminizmus, Queer Theory zpochybňuje existenci pouze dvou pohlaví a genderů a klade důraz na osobní performanci identity. Základním východiskem je zpochybňování stálosti kategorií jako např. biologické pohlaví, binární gender mužství a ženství a pevná sexuální identita. Queer teorie analyzuje heterosexuality jako konstrukci a poukazuje na tlak, který společnost vyvíjí na ustanovení povinné heterosexuality. Rozkrývá a analyzuje tak způsoby, jimiž různí jedinci zpochybňují a parodují údajnou danost a stabilitu genderových a sexuálních kategorií. Queer Theory ukazuje, že genderová identita je individuální záležitostí, ale získává důležité politické významy v souvislosti s kontextem, ve kterém se objevuje.

⁴ BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, 1990. 171 p.

květiny, panenky, bude mít dlouhé vlasy, bude něžná a bude nosit sukně. Bude tedy dělat to, co společnost očekává.

Teorie performativity, kterou jsme výše nastínili, bude hlavním úhlem pohledu na postavy v románech Jakuby Katalpy *Hořké moře* a *Je hlína k snědku*? Pokusíme se zjistit, jakým způsobem, za pomoci jakých aktů, se postavy identifikují jako ženy, které role přijímají za své a jak se s touto identifikací vyrovnávají.

3. Sexualita a performance v prózách Jakuby Katalpy

Novelu *Je hlína k snědku?* bychom mohli nazvat textem o hledání identity. Jedná se o prózu, která po svém vydání vyvolala spoustu odmítavých i nadšených recenzí⁵ a to především díky množství erotických obrazů s otevřeným popisem sexuálního života hrdinky. Text stojí žánrově někde na pomezí zповědi, deníku a povídky. Je tvořen sto padesáti krátkými kapitolami, které na sebe kauzálně ani časově přímo nenavazují a jejichž souvislost se vyjeví až po složení celku.

Kniha je uvedena mikro-příběhem z jiného času a prostoru. Setkáváme se v něm s dívkou Ninou, jejíž život zásadně ovlivní erotická situace prožitá s jejím domácím učitelem Animem Animusem. Učitel zdobí Ninino nahé dětské tělo jahodami a šlehačkou a následně je z jejího těla konzumuje. Tento zážitek vnímá Nina jako silně erotický a celý život se pak snaží dosáhnout tohoto momentu dětské čistoty. Hrdinkou hlavního příběhu je asi třicetiletá vypravěčka, též Nina. Tato druhá Nina má něco z té první. Může být jejím pokračováním, o sto let mladší pravnučkou. Obě mají tradiční manželský vztah, mají sexualitu spojenou s chutěmi a obě vnímají své tělo velmi intenzivním způsobem. První Nina má však paralelu i v další postavě knihy, v milence Blance, stejně jako ona umírá na rakovinu. Všechny tři ženy touží po návratu k sobě samým, ke své podstatě. První Nina touží po návratu ke svému dětskému tělu, k tomu jí pomáhá rakovina, která její tělo „požírá“. I Blanka v sobě nechává růst nádor, aniž by se léčila, dobrovolně se odevzdává rakovině. Druhá Nina se snaží zbavit svých životních zkušeností a zážitků, doslova je „vyzvrací“.

Nina se jako vypravěčka vrací k různorodým vzpomínkám, které spolu na první pohled nesouvisejí, spojuje je jen postava Niny. Katalpa črtá portréty lidí, kteří vstoupili do Ninina života. Setkáváme se s Nininým manželem, babičkou, několika milenci a milenkou Blankou. Postavy ani vztah k nim se nijak nevyvíjí. Často jsou němé a velmi se podobají standardním

⁵ Jakub Grombíř označil ve své stati v Tvaru Jakuba Katalpa: *Je hlína k snědku?* (2007) Katalpin text za vulgární. Naopak Šofar vidí autorku jako: „... jeden z největších talentů za posledních 15 let v téhle kotlince.“

(ŠOFAR, Jakub. 2007 „Třikrát o Katalpě“ in: *Dobrá adresa* č. 7, 5.)

stereotypům. Manžel ztělesňuje soudobý symbol perfektního partnera. Romský milenec je typickým romantickým hrdinou. Druhý milenec, profesor, je tradičním zosobněním moudrosti stáří. Milenka Blanka by mohla být holkou z ulice z naturalistických románů. Mohli bychom tak očekávat romantický příběh u romantické postavy, naturalistické ztvárnění Blanky, realismus v příběhu manželského páru, apod. Kniha však není stylovým mišmašem. Katalpa uchopuje své postavy drsným a přesto poetickým jazykem, tradiční stereotypy nabourává a otevírá nové možnosti pro ztvárňování světa.

Ani druhá próza, *Hořké moře*, není postavena na tradičním příběhu, který se postupně rozvíjí. Kompozice připomíná techniku pásma složeného z více témat a několikere perspektivy. Polytematičnost je však zdánlivá. Hořké moře má tři hlavní hrdinky, z nichž každá je vypravěčkou jednoho ze tří oddílů knihy. Marie, neuroložka, se vyrovnává s rodinnou historií, kterou ztělesňuje starý dům. Léviovi, vyvolený rod mezi vyvoleným národem, paradoxně trpí tím, že se jim vyhnuly všechny pohromy seslané na ostatní Židy, neznají bolest a touží po ní. Aniela, taktéž židovského původu, má tři děti, muže a pracuje jako psychiatrička. Mezi její pacientky patří po nějakou dobu i Marie. Prostřednictvím své dcery se Aniela seznámí se svou budoucí milenkou, Jakubou. Anielino vyprávění připomíná více sen, než skutečnost. Aniela žije minulostí a svými mrtvými. Anielu a Marii spojují hluboké tělesné prožitky, téma židovství, vyrovnávání se s minulostí a společný milostný zájem, jejich vzpomínkami se znovu probouzí dávná minulost.

Postavy Marie a Aniela se spolu setkávají především prostřednictvím Jakuby, která trpí neobvyklou nemocí, nedokáže rozeznávat lidské obličej. Možná proto se do ní obě zamilují, Jakuba lidi nevnímá za pomocí tradičních smyslů, ale jakýmsi vnitřním citem. Společně vytvářejí zvláštní citový milostný trojúhelník. Jakuba je opakem Aniely i Marie, je vyrovnanější, nezatížená tvářemi svých předků. Mohla by být čistým papírem, na který mohou obě ženy znovu psát.

Všechny ženské postavy jsou originální a zároveň mají něco společného. Jedná se v podstatě o alter – ega. Postavy se na sebe vrství,

prolínají se, zmnožují, čímž Katalpa poukazuje na různou performativitu stereotypů: stereotyp ženy – milenky, matky, židovské dcery, manželky. Každá z postav performuje jinak a všechny to dělají opačně, než bychom očekávali. Román je třeba vnímat především jako podobenství archetypu ženy.

3.1. Performance ženství

Identifikace s některým z genderů je pro jedince nezbytná. Za hlavní kritérium genderových rozdílů je považován vztah k reprodukčnímu procesu: muži oplodňují, ženy rodí. Některé vlastnosti jsou připisovány ženám, jiné mužům. Muž se potom identifikuje pomocí opozitních vlastností nebo negací ženských vlastností a vice versa. Podle Judith Butler jsou vlastnosti, které jsou společností připisovány mužům a ženám, uměle vytvořené kategorie, a jelikož jsou vytvořeny uměle, dají se reinterpretovat. Naším úkolem bude ukázat si, jak je žena tradičně vnímána a zobrazována a jakým způsobem postavy v textech Jakuby Katalpy narušují tyto předem ustanovené kategorie a zda jejich narušením a přehodnocením mohou vzniknout kategorie nové, které si mohou nárokovat svou existenci a být považovány za „normální.“ Důležitou otázkou bude též zjištění, zda jsou společností ustanovené kategorie dostačující pro identifikaci jedince (v našem případě pro hrdinky obou textů).

3. 2. Žena v literatuře

Žena je jedním z nejčastějších témat umělecké tvorby. Objevuje se ve všech druzích umění, v každém ztvárněna odlišně, ale téměř vždy metaforicky. Ať metafory ženu zatracují, nebo oslavují, velmi často ji uchopují jako symbol, představu a ne jako skutečnou ženu. Muži spisovatelé byli zaujatí vyobrazováním ženy jako symbolu sexuality, jako svůdkyně, ďábla apod., jen zřídka ji zobrazovali jako člověka. „Ženino bytí je ovšem vnímáno převážně ve vztahu k muži – funguje jako tropus svazující tělesnost i jako představa úniku z této tělesnosti, figuruje

v mužových nejkrásnějších i nejhrůznějších fantaziích o životě, smrti a procesu tvoření.“⁶

Literatura psaná ženami je pro mužské kritiky nejčastěji „ženskou literaturou," kterou je třeba chápat a hodnotit jako zvláštní případ projevu ženského pohlaví. Tak byla vnímána literatura, kterou psali autorky v 19. století. Dominantními postavami byli muži – kritici, recenzenti, nakladatelé atd. To je jedna z příčin, proč převažuje mužská tvorba ve světě literatury. Na to se snaží poukázat feministická literární kritika, která požaduje hodnocení literárního díla na základě literárních kvalit, ne na základě genderových rozdílů autorů. Ve 20. století se už autorky mohou opřít o své předchůdkyně. Mají literární tradici, na kterou je možné navázat. Ta se vytvářela zejména v průběhu 19. století, kdy se autorky vyhýbají svazujícím konvencím, běžnému domácímu prostředí, útlaku a využívají vlastní zkušenosti v dílech. Často se také odklání od reality, využívají exotického prostředí, fantasy, science fiction. Spisovatelky formují vnitřní život postav, podrobně popisují morální a psychický vývoj. Autorky mají též podporu poststrukturalistických teorií a feministické literární kritiky⁷. Poststrukturalistická realistická kritika pohlíží na texty jako na různé cesty mnohých významů a záměrů. Takovými texty, plnými mnohých významů a záměru, jsou i prózy Jakuby Katalpy. Ani sama

⁶ KALNICKÁ, Zdeňka. Žena, voda, svádění a smrt. In: Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek *Metafora ženy 2000 - 2001*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2003, s. 78

⁷ „Feministická literární věda se začala prosazovat koncem sedmdesátých let. Vychází z ženské zkušenosti, zhodnocuje ji a současně odmítá mužský symbolický řád. Obrací se proti fallocentrickému a logocentrickému způsobu myšlení západní filozofie. Zabývá se pojmy mužské a ženské psaní, mužské a ženské čtení; usiluje o odbourání mužských stereotypů v přirozených jazycích a tvoření sexuálně neutrálních variant.“

(ADÁMKOVÁ, Šárka. Feministická literatura na přelomu tisíciletí. *Knihovnický zpravodaj Vysočina* [online]. 2007, 7, [cit. 2010-11-21]. Dostupný z WWW: <<http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=368&key=%C5%A1%C3%A1rka>>.)

vypravěčka ani její postavy nejsou typickými představitelkami tzv. ženské literatury.

Nejčastěji je žena společností vnímána jako matka či milenka. Žena obecně je především symbolem plodnosti a sexuální touhy, ale též nenávisti.⁸ S každou z těchto rolí, které jsou společností přijímané jako pro ženu primární, se postavy v Katalpíných románech nějakým způsobem identifikují. Tyto role však nejsou nahlíženy tradičním pohledem muže nebo společnosti. Jsou viděny z pohledu ženy oproštěné od společenských konvencí. Fiktivní světy obou románů představují svobodný prostor, ve kterém můžeme pohlížet na ženu zcela nově, bez omezení společenskými dogmaty.

3.3. Ženské stereotypy

3.3.1. Stereotyp milenky a manželky

Podle Simone de Beauvoir⁹ zobrazuje literatura ženu jako bytost mytizovanou. Žena se obecně stává tím druhým pohlavím, protože sama o sobě není subjektem, ale je objektem, který jen potvrzuje mužský subjekt. Existuje pouze ve vztahu k muži jako jeho vtělení. Toto pojetí ženy potvrzují také mýty o stvoření. Biblický výklad mýtu ženy je podán v 1. knize Mojžíšově (*Genesis*) ve dvou verzích: podle první stvořil Bůh Adama a Evu současně, oba "k obrazu svému". Podle druhé stvořil Bůh nejprve Adama "z prachu země" a poté z jeho žebra stvořil ženu (Evu), která tak měla být navždy podřízena muži, měla být jeho pomocnicí a žít pro jeho potěšení. Eva však neuposlechla Hospodina, svedla Adama, čímž mu v podstatě přivodila smrt. Na základě tohoto mýtu pak vzniká dvojí pohled

⁸ KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. Praha: One Woman Press, 2004. 250 s. ISBN 80-86356-38-8

⁹ Simone de Beauvoir byla francouzská spisovatelka a představitelka existencialismu. Měla velký vliv na rozšíření emancipačního hnutí žen především svou knihou esejí *Le deuxième sexe*, v němž mluví o ženách jako o „druhém pohlaví“.

na ženu a to jako na bytost božskou a bytost ďábelskou. Žena jako andělská bytost je charakterizována svou nadzemskou krásou, pasivitou, oddaností a asexuálností.

Žena ďábelská je naopak kreativní, má vlastní vůli a touží po autoritě. Má vlastnosti, které jsou všeobecně společensky přijímané jako maskulinní. Biblická Eva se od oné andělské bytosti liší pouze tím, že je sexuální, čili ohrožující nesmrtelnost. Současně ale existují ještě jiné mýty o stvoření, např. mýtus o Lilith, která je v pozdější mystické verzi chápána jako první žena biblického Adama, personifikace země a plodnosti.¹⁰ Lilith představuje pro muže Adama pravou hrozbu. Jelikož byla stvořena z téže hmoty jako on, nárokuje si Lilith rovnoprávné postavení. Nechce se muži podřídit, je ambiciózní, sebestředná a troufalá. Bůh ji však za toto nepřiměřené chování potrestá.¹¹ Simone de Beauvoir považuje Lilith za předobraz onoho démona – ženy v literatuře i ve společnosti.

Katalpino pojetí ženy částečně odkazuje k pohanské i křesťanské mytologii. Postavy v prózách *Hořké moře* a *Je hlína k snědku?* se více než Evě podobají Lilith, a přesto nejsou démonickými příšerami. Sexuální projevy postav nejsou zobrazovány negativně, naopak, jsou psány poetickým jazykem. Hrdinky svou sexualitou a lesbickými sklony nijak

¹⁰ Lilith neboli Černá Luna byla služkou sumerské bohyně nebes Inanny. Prvně se o ní zmiňuje sumerská a mezopotámská mytologie v 5. tisíciletí př. n. l., ovšem ani Sumerové se na přesném zrodu a životu Lilith nemohou shodnout. Zajímavé je, že v některých judaistických pramenech je Lilith ta, jež obývala zahradu Eden ještě před zrozením Adama a následně ta, která stvořila Adamova ducha, čímž se jí Adam stal rovným. Později díky spojení Adama a Evy, které ji rozhněvalo, opustila Ráj. Než se tak ale stalo, změnila své tělo v hada či se s ním spářila, aby sehrála roli pokušitele (ďábla). Lilith se v židovské démonologii označuje jako zlý duch. Díky zájmu o kabalou v renesanci se obnovil zájem i o Lilith. V evropské literatuře nosila překrásné šaty, kterými sváděla muže.

¹¹ Lilith. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2000 [cit. 2011-01-24]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Lilith>>.

netrpí, považují je za normální. Netrpí svou odlišností, protože si odlišné nepřípadají. Literárně mytizovaný obraz ženy – d'ábla se problematizuje a charakteristiky s ním spojené se významově proměňují.

Tuto reinterpetaci mytického modelu a dvojího pojetí ženy si můžeme ukázat na postavě Niny, hlavní hrdinky novely *Je hlína k snědku?* Žena Nina představuje zemský živel, tedy ten, který je v opozici k nadzemské ženě – oddané muži. Nina je tou, která určuje pravidla, muž se podřizuje. Nejvýrazněji je tento prvek vidět v pasáži, kde Nina oznamuje oběma svým milencům, že je chce mít oba, nechce se dělit:

„Chci žít s tebou i s Mišem, řekla jsem. Chci vás oba. Není to proto, že bych se nemohla rozhodnout.“ Podřízenou reakci spatřujeme naopak u muže, je patrná z Mišovy odpovědi: „Ty se neptáš, ty mi to oznamuješ.“ „Asi můžeš milovat nás oba.“ O něco dále: „Dvě prsa. Položil mi hlavu mezi ně a rozplakal se. Dvě prsa, pro každého jedno. Sere mě to! Řekl a znovu stiskl mezi rty svůj podíl.“

(Katalpa 2006: 47)

Volba milostného trojúhelníku připadá Nině správná, přirozená a potvrzená samotnou přírodou:

„Připadala jsem si široká jako krajina a bylo mi jedno, kolik ze mě trčí stožárů. Byla jsem napnutá jako hedvábné vlákno mezi dvěma stromy, pukala jsem láskou.“

(Katalpa 2006: 47)

Milostný trojúhelník, který v literatuře často vytváří konfliktní situace, zde naopak představuje možnost dokonalého spojení. Ženský živel nestojí v opozici k mužskému subjektu, naopak, mužský živel onu subjektivitu potvrzuje a ve spojení s ním dochází k dokonalosti. Obě pohlaví jsou si rovnocenná a spolu dospívají krásy, která je umocněna počtem osob, jež ji vytvářejí. Nina, Mišo a Profesor k sobě patří, jen spolu jsou dokonalí.

„Byli jsme dokonalá Boží Trojice. Mišo se zarýval do krajiny, hluboko a bolestivě. Profesor trčel něžně do oblak jako hedvábný ocas nesmělého pejska. A já jsem byla země.“

(Katalpa 2006: 47)

Ninina láska k dvěma mužům je zobrazena jako posvátná, vyvěrající z nejčistší přirozenosti a paradoxně zaštitěna křesťanským mýtem. Stereotyp ženy – milenky je zde rozbitý. Nina je promiskuitní nevěrnice a přesto si nárokuje status světice. S touto ambivalencí se setkáváme i v případě Niny – manželky. Nina žije se svým mužem v „dokonalém“ světě. Její muž je zajištěný, chodí do práce, je jí pravděpodobně věrný. Tento svět vnímá Nina jako sterilní, chladný a nemůže v něm tvořit, ztrácí schopnost malovat. Bezpečí a luxus jsou pro manželský vztah i pro ni samotnou umrtvující.

3.1.2.2. Aktivní versus pasivní ženy

V klasické literatuře se setkáváme s hierarchií postav, která je vystavěna na rodovém rozdílu.¹² Aktivní jedinec byl na vyšším stupni, než jedinec pasivní. U Katalpy můžeme takovou hierarchizaci najít také, je zde

¹² Podle Platona tím, co tvoří tělo genderovým je touha. Není to tak, že by touha vycházela z těla, ale naopak, tělo vychází z touhy. Tato touha se projektuje do určité vizuální formy, do svého ideálu. Touha tedy pro Platona znamená tvorbu, čili plození a to ve dvou významech: 1. Plození z hlediska tělesného, plození dětí a plození jako tvorba a to tvorba krásy. Toto plození vzniká ze spojení muže a ženy, ale objektem touhy není žena, ale krása a krása sama znamená tvoření. Aristoteles potom vymezuje touhu, která je ovládána racionálně, jako aktivní a touhu, která je iracionální, jako pasivní. Tato aktivní touha je pak připisována muži a pasivní touha je připisována ženě. Odtud přetrvávající metafory pro ideální ženu a ideálního muže.

John Winkler jde ovšem ve svém pojetí dále a hledá, jak určit, zda je touha ve vztahu k tělesnu, nebo k duševnu a dospívá k názoru, že determinanty touhy nejsou jen psychické nebo fyzické, ale jsou též záležitostí konvence. Tato konvence má poté tendenci tvářit se jako přirozenost. A jelikož jazyk má moc normalizovat konvenci, je třeba kategorie muž a žena, normální a nenormální přehodnocovat na základě jazykového materiálu, který jediný dává možnost své vlastní reinterpretace.

však rozdíl. V řecké a římské kultuře onu aktivitu či pasivitu určovalo sociální postavení, na jehož vrcholu stál dospělý muž, poté chlapec, následně žena, nakonec dívka. Jedinec s neprivilegovanějším postavením byl díky svému postavení neaktivnější a vice versa. Muži byli aktivnější, protože díky svému postavení mohli takovými být. Z jejich společenského statusu vyplývala jejich aktivita.

U Katalpy je kauzalita opačná, z aktivity postav plyne jejich hodnocení. Nejvyššího postavení získává jedinec, který je neaktivnější, nejživočišnější, nejvíce spojený s přírodou. Ninin manžel, zdravý, zajištěný muž, je pro svou pasivitu hodnocen níže než vulgární milenka Blanka pracující kdesi v hospodě. Narušení antického, i dnešního, schématu můžeme pozorovat též v příběhu o Romech. Romové se tradičně umisťují na nižším žebříčku sociálního postavení a chování, které je s nimi spojováno a je hodnoceno negativně. Jedná se především o údajné pojídání psů, promiskuitu, drsné způsoby, hedonistický způsob života věnovaný především zábavě, jídlu a plození dětí.

Všechny tyto atributy Katalpini Romové mají. Nejsou však hodnoceni negativně, ale naopak pozitivně, jako bližší přírodě a tím přirozenější, nekonzumní, nezkažení civilizací. Zpočátku se zdá, že nás autorka přivádí do pohádkového prostředí, nebýt drsných situací, kterých si Nina všímá, a které jsou nahlíženy dost netradičně. Katalpa např. popisuje romské rituály, včetně pohřbu, a i přes veškerou drsnost, kterou obsahují, jim připisuje určité kouzlo. Např. stahování psa z kůže je zobrazeno velice poeticky:

„Lupalo to a praskalo, a jak se oddělovala pevná kůže od masa, v růžových bublinkách se objevovaly svaly, pletence žil a nažloutlé sádlo; tělo psa se rodilo jako Venuše na Tizianově obraze, přesně v těch samých barvách a za zvuků, které mohlo vydávat jenom jemné rozlupování mušle.“

(Katalpa 2006: 58)

Pro popis naturalisticky drsné situace volí Katalpa poetické prvky. Ať se to zdá jakkoliv nepatřičné, Katalpin popis nepůsobí odpudivě, naopak,

naznačuje jiné možnosti pro vnímání navenek odpudivé situace. Zabití psa vidí Nina jako zrození něčeho nového, nové, dosud neviděné krásy.

Cikáni¹³, kteří žijí plným, velmi aktivním životem, spjatým s přírodou, téměř jako zvířata, jsou vypravěčkou hodnoceni nejvýše. Cikánům, i těm mladým, je připisována jistá moudrost, životní poznání, kterou obvykle v literatuře shledáváme u starců, šamanů, věštců apod. Tuto moudrost Katalpa vkládá do úst jednoho ze svých milenců. Poněkud rušivě působí pronášení moudrých slov nespisovným jazykem.

„Tvoje síla je v tom, že můžeš pořád jít, řekl mi cikán, který se se mnou miloval. Po každý cestě, kterou si vybereš. Můžeš za sebou nechat všechno, co už jsi měla a co už nechceš.“

(Katalpa 2006: 59)

Při pronášení životních mouder bychom nejspíše očekávali více patosu i přesto, že se jedná o cikána. Tento cikán má však silné zastoupení v romantické literatuře a proto dopředu očekáváme „romantický“ jazyk. Katalpa naše očekávání nenaplní, její jazyk je performativní sám od sebe, je velmi tělesný.¹⁴

Zatímco v novele *Je hlína k snědku?* se objevují aktivní jak ženy, tak muži, v *Hořkém moři* se aktivní muž téměř vytrácí. Místy se zdá, že se muž vytrácí úplně. K mužské neaktivitě odkazují už názvy kapitol. Kapitoly, které se týkají žen, mají v podnázvech nejčastěji vodu, např.: *prameny*, *vlnolam*, *moře*, apod. Kapitoly, v nichž je jedním z aktérů muž, jsou nazvány jako souš, s výjimkou kapitol, které se týkají Josefa Holmana, o němž se zmíníme později. Celkově je v románu jen několik málo mužů.

¹³ Výraz cikáni nepoužívám jako hanlivé pojmenování Romů, ale jako pojmenování typu romantické postavy.

¹⁴ Koncept performativity a tělesnosti se objevuje poprvé u Bachtina. Souvisí s konceptem tzv. Abjektu o němž mluví Julia Kristeva. Kristeva vidí problém konstrukce ženské identity jako specifické sebevylučování na jedné straně a na druhé straně využívá tento nástroj k popisu performativity modernistického jazyka.

V příběhu Marie se objevuje postava jejího otce a přítele Davida. Žádná z těchto mužských postav však nemluví. Mariin otec je zmiňován pouze v souvislosti s plozením dětí, jako jeden z účastníků plození. Je tím, kdo pojmenovává děti a tím, jehož semeno se spojí s matčíným vajíčkem. Jinou funkci v Mariině světě nemá.

Milenec David je ještě méně aktivní než její otec. Jediná akce, na kterou se David zmůže, je nošení květin, jinak o ženu nebojuje, neloví ji, je loven. I při milování je pasivní a přecitlivělý, potřebuje něhu a útěchu:

„Pro něj to není poprvé, přesto se v jejím těle ztratí. Bledne. Marie chvíli odpočívá, než ho začne utěšovat. Říká mu něžnými jmény.“

(Katalpa 2008: 28)

„Visí jí na rtech, čeká.“ „ Přinesl květiny. Po cizí svatební hostině zůstaly v restauraci růže zbavené trnů.“

(Katalpa 2008: 89)

David mnohem více než Marie připomíná „něžné pohlaví“. Přestože se Marie miluje poprvé, je zkušenější než on. Je to „muž s květinami“, oddaný, bojácný, stále čekající a prázdný. Pro Marii milování s Davidem postrádá vášeň, protože je bezpečné, stejně jako *růže zbavené trnů*.

Spojení muže a květin se objeví i u další postavy. Anielin budoucí manžel Josef Holman je zprvu vnímán jako ten, který nosí květiny. Stejně jako David získává ženu pouze květinami, jakoby nic jiného nenabízel. I Holmanův dům je květinový. Za květinami se však skrývá špína:

„Protějšší okno s květinovým vzorkem, úzké a pootevřené. Světlík. Podívala se na jeho dno, kámen a holuby, vlhký papír. Okno protějššího bytu, opět květy ve skle, škráloup zamžený špínou.“

(Katalpa 2008: 151)

Květiny zakrývají nudu Holmanova domu a života. Jsou jeho jedinou charakteristikou, neznáme jeho tvář, gesta ani názory. O jeho vlastnostech se mnoho nedozvíme, je člověkem, který se nejvíce zajímá o práci, téměř

nemluví, žije minulostí. Je mužem, který udržuje heterosexuální vztahy, ale opravdové lásky je schopen pravděpodobně pouze k muži, k Anielinu otci. Tak to vnímá Aniela. Dokonce i při milování myslí její muž na Anielina otce. Aniela ho dokonce ani jako žena nijak nevzrušuje, žije s ní jen proto, že mu připomíná minulost.

„Dvaapadesát, řekne, když uléhá vedle Aniely. Myslel na to už dávno, nebo to počítal celý den? Rázem je mezi nimi i její otec. On pro něj pláče víc, než ona.“ „Když se setkal s Anielou, vyděsil se. Nerozuměl jejímu tělu, a proto ho překvapilo, když mu vlezla do postele. V duchu počítal, kolik je jí let.“

(Katalpa 2008: 192)

Stejně jako David nerozumí Anielinu tělu, má z její tělesnosti strach. Aktivně se Josef Holman projevuje pouze při plození dětí a ve společnosti Anielina otce. Při plození chlapců dokonce nad Anielou „vítězí“. To jsou situace, kdy je pro Anielu rovnocenným partnerem, nebo soupeřem. Oplodní ji dětmi, které Aniela nechce. Mužovo semeno je zde vnímáno dokonce jako jed, kterým muž záměrně otráví ženu:

„Má sestra mi pověděla toto, Když muž nechce, sází jedovaté stromy“

(Katalpa 2008: 228).

V *Hořkém moři* jsou jednoznačně aktivnější ženy, díky čemuž jsou výše ceněny. Muži jsou pojímáni především jako doplněk ženy, ale mohou se ženě vyrovnat ve chvílích, kdy se spojí, nebo kdy využívají aktivně svou fyzickou sílu, jako např. při plození dětí. To však neznamená, že hrdinky nemají s muži silné vztahy. Nejde však o tradiční spojení muže a ženy, o ideál souznění. Muži jsou zde postaveni do opozice k ženám, jako jejich nezbytné statické protějšky.

3.3.3. Performance ženství

Jelikož je identita jedince založena nejen na exluzi, ale také na identifikaci, naše hrdinky jsou nuceny identifikovat se s některým s genderů. Podle pohlaví se všechny řadí k ženám. Očekává se od nich, že budou naplňovat femininí chování. Žena je tradičně charakterizována (nejen) svým oblečením, erotickou přitažlivostí, sváděním a především mateřstvím. Postupně si tyto nástroje performance probereme.

- **Oblékání**

Motivy oblečení se v *Hořkém moři* často opakují. Jsou to rekvizity, které jsou nezbytné pro to, aby nás ostatní generově zařadili.

Ženy jsou identifikovány za pomoci spodního prádla, šatů a bot. Oblečení má moc identitu měnit. Aby Anielka mohla svést muže, musí se správně obléknout. Musí se stát přitažlivou ženou. Mariina matka se obléká do dívčích šatů, aby se mohla navrátit k mládí. Marie se díky šatům dokáže z vlčice proměnit v ženu. Jedna z postav Anielina příběhu, která je nazývána Matkou, je posedlá svým svými šaty a když jí je vezmou, zblázní se. Stejně závislá na šatech je další postava Anielina příběhu, Alma. Alma je židovka, která se za války ukrývala a udržovala tajný poměr se svým bývalým zaměstnavatelem. Uprostřed války měla jednou za čas možnost zmizet ze svého sklepa a žít „normální“ život nežidovky. Tuto možnost jí dávalo právě oblečení, které jí její milenec nakoupil. Oblečení znamená masku. Židovka se promění v manželku Němce. Alma se nechce vzdát svého kufru s oblečením ani po válce. Znamenalo by to pro ni ztrátu identity, všechno co ji spojovalo s jediným životem, který milovala, by bylo ztraceno:

„Kdyby prodaly jen polovinu věcí, z utržených peněz by mohly žít nejméně půl roku. Alma se však odmítala obsahu kufru vzdát, obcházela ho po špičkách a jen v nejlepší náladě se uvolila jednotlivé kousky rozbalit.“

(Katalpa 2008: 124)

Marie touží zbavit se oblečení a osvobodit se tak od spojení s jinými ženami, individualizovat se. Oblečení zde tedy signalizuje vazbu k minulosti a stereotypu a nesvobodu v identifikaci.

- **Svádění**

Oblečení je spojeno především s aktem svádění. Samotný akt svádění je založeno na tajemství, na skrývání. Co je skryté, působí eroticky. Roland Barthes mluví o svádění jako o kontradikci. Ve své stati *Striptýz* v uvádí, že:

„Striptýz desexualizuje ženu právě v tom okamžiku, kdy se obnažuje.“

(Barthes 2004: 83)

Barthes dále upozorňuje, že toto obnažování je v podstatě pouze hrou na obnažování. Ve skutečnosti jde o akt zahalení. Jakmile je tělo nahé, postrádá svou erotičnost. Z tohoto poznatku můžeme vyjít při pohledu na svádění v našich zkoumaných textech.

Ani v jednom z textů, se nám nepodařilo najít typickou situaci svádění a odhalování. Naopak, Katalpiny hrdinky jsou primárně nahé a oblečení používají ke své socializaci. Nina se nikde v textu nesvléká za účelem svedení. Do pasáží, ve kterých se Nina miluje, vstupuje čtenář až v okamžiku, když už je svlečená. Výjimku představují pouze situace, kdy se Nina miluje na veřejném místě a oděv neodkládá vůbec a také její první erotická zkušenost, kdy k sexuálnímu styku vůbec nedošlo.

Svého prvního milence, Miša, potkává Nina nejprve svlečeného. Poprvé se spolu setkají na výstavě, kde Mišo pózuje jako model. Princip zahalení zde zdánlivě nefunguje. Mišo stojí naprosto nahý a jeho tělo vzbudí Nininu touhu. Ovšem pokud vezmeme v úvahu, že Mišo stojí sice nahý, ale zároveň na sebe bere „masku“ sochy, můžeme brát i tento moment jako moment zahalení. Mišo pro Ninu nedotknutelný, nedosažitelný, paradoxně právě proto, že je úplně obnažený na veřejnosti. Tady je vidět jistý posun

v pohledu na zahalování a hru při svádění. Touha se posunuje z povrchu těla do hloubky, tajemství je ukryto mnohem hlouběji, než kůže schovaná pod šaty.

Jedna z kapitol v *Hořkém moři* nese název *Touha*. V této kapitole se na první pohled nic neděje. Aniela a Marie spolu sedí v pokoji. Marie si přála, aby se na ni Aniela při terapii nedívala. Marie je tak pro Anielu více nedosažitelná a Aniela se snaží ukrást alespoň kousek její podoby tím, že na protější polici postaví malé zrcátko, pomocí něhož Marii tajně sleduje, všímá si jejího oblečení a pohybů.

„Má tmavé šaty, stažené páskem. Sahají jí do půli lýtek, a když se posadí, obnaží kolena v lesklých punčochách. Jednu ruku položila na opěradlo, dlaní si zakrývá tvář, druhá ruka jí spočívá v klíně. Poslouchá Marii. Protože ji vidí jen nedokonale, opře před každým setkáním o stěnu zrcátko, ve kterém ji může pozorovat dosytnosti.“

(Katalpa 2008: 107)

Aniela touží po Marii nejsilněji v momentu, kdy je Marie nejvíce skryta: je mimo Anielin zorný úhel, je oblečená a zároveň nese status pacientky, což její nedosažitelnost ještě umocňuje. Aniela vidí Marii zprostředkovaně, pomocí zrcátka, vidí jen statický obraz ženy oblečené do šatů a zaujímající určitou pozici. Ve chvíli, kdy se na Marii podívá zpřímá, vidí něco jiného, pravou Marii, podobnou vlčici.

„Marie obnaží zuby. V pootevřených ústech, v uzlu jazyka, vidí Aniela svou tvář. V Mariině vlhkém koutku zahlédne ještě něco jiného, nakloní se a nedůvěřivým pohledem luští potůček slin. Tam, pod bledým klenutím, se dávno mrtvá Aniela dává do pohybu, uhlazuje si hvězdu na prsou a rovná kamaše. Netuší, že je pozorována, a vystupuje na chodník, prochází místem, které poznačil Magdalénin prst a zhluboka dýchá.“

(Katalpa 2008: 218)

V tomto momentu prozření vidí Aniela nejen pravou tvář Marie, nezatíženou oblečením a lidským tělem, ale i samu sebe. V intimní chvíli, kdy se obě ženy políbí, vidí dál, za zrcadlo a uvědomí si, že žila ve snu, v minulosti. Začne se proměňovat, odhodí starý svět a rodí se do nového světa, mladá a opravdová, rodí se v Marii, osvobozena od zrcadel. Marie je Anielino alter – ego. Část jí samé, na kterou se obávala pohlédnout zpříma. Obě ženy se na sebe musely podívat zvnitřku, aby viděly svou pravou podstatu, odhodily konvence, stereotypy a splynuly samy se sebou, přijaly své druhé já. Zrcadlo, které můžeme vnímat jako symbol stereotypů, je věznilo. Jedinou svobodnou byla Jakuba. Zrcadlům nevěřila:

„Zrcadlo. Jakubina noční můra.“ (...) „Slyšela, že zrcadlo ukazuje, jaká ve skutečnosti je. Nevěřila tomu ani jako dítě, protože pokaždé, když zvedla pravou ruku, zrcadlo zvedlo ruku opačnou.“

(Katalpa 2008: 243)

Možná pro svou nedůvěru k zrcadlům je Jakuba tím nejlepším prostředníkem pro setkání obou žen. Jako jediná není schopná žít mezi zrcadly, vidí jinak než ostatní a to je cesta vysvobození. Vidět a vnímat jinak.

Muži jsou těmi, kteří spatřují svět přes zrcadlo. Vidí ženy oblečené, namalované, pojmenované, tělesné, statické. O svých bývalých milencích se Aniela jen letmo zmíní a jediným mužem, o kterého projeví zájem, je její budoucí manžel Josef Holman. Aniela ale netouží po laskání jeho těla, Josef pro ni není svůdným, představuje jen spojení s Anielinou rodinou a minulostí. Její rozhodnutí svést ho vzniká jako jakási osudová nezbytnost. Nikde v textu se nedočteme, že Aniela po své muži romanticky touží. Aniela však v sobě nese archetyp ženy – lovkyně, jejímž úkolem je mimo jiné svést muže. Muž je schopen poznat ženu pouze v případě, že na to ona žena upozorní rekvizitami, které jí pomohou k genderové identifikaci. Aniela se tedy doslova musí obléct do role ženy:

„On mě nechce, řekla. Žena po jejím boku se překvapeně zastavila. Pojd', řekla, a sevřela Anielu v náručí. Odvedla ji do prádelny a chvíli se probírala kopičkou vypraného prádla. Potom vytáhla košilku, kalhotky a podvazky, kurví majetek, lehký jako sen. [...] Vyzbrojila ji jako rytíře. [...] byla přesvědčena, že kousek hedvábí srazí Josefa Holmana na kolena.“

(Katalpa 2008: 172)

I v době, kdy už je Josef Holman jejím manželem, Aniela se před sexuálním stykem obléká. Takto počnou své první dítě, Aniela je oblečena do jezdeckého obleku:

„Do korzetu ji zašněroval sám; opíral se o ni nohou, když ji zbavoval ňader. Vystoupila prdel a boky. O to mu šlo. V jezdeckém obleku jsem se změnila v kentaura. Odřízl mi bradavky.“

(Katalpa 2008: 185-6)

Milování s mužem není popsáno něžnými slovy a metaforami přírody tak, jako milování se ženou. Vyvolává spíše představu násilí i přesto, že je dobrovolné. Je zde také patrné, že žena – Aniela, na sebe musí brát další role, vyzbrojovat se rekvizitami, aby byla pro muže přitažlivá. Musí se proměnit v kentaura, aby ji muž poznal, nemůže zůstat ženou. Aniela a její muž vnímají ženství odlišně, on zvnějšku, ona vnitřně, proto se obraz liší. Toto však podstupovat nemusí, pokud chce být přitažlivá pro ženu, pro Marii, pro Jakubu.

- **Sexualita**

Sexuální identita se vztahuje k tomu, jak o sobě jedinec přemýšlí v termínech sexuální nebo romantické přitažlivosti, zejména zda jej přitahuje jedinec stejného, či opačného pohlaví. Sexuální identita souvisí s genderovou identitou, předpokládá se tedy, že jedinec určitého genderu bude přitahován k jedinci genderu opačného. Navíc, genderová identita souvisí s pohlavím, kdy se předpokládá, že jedinec mužského pohlaví je

genderově maskulinní a jedinec ženského pohlaví je genderově femininní. Standardním modelem je tedy jedinec mužského pohlaví, genderově maskulinní heterosexuál a osoba ženského pohlaví, genderově femininní heterosexuálka. Co se ovšem stane s oněmi kategoriemi, pokud se například jedinec mužského pohlaví identifikuje genderově jako žena, nebo je přitahován osobami stejného pohlaví? Přitažlivost ke stejnému pohlaví je velmi často nazírána jako „ne-normální“ Ovšem je zde otázka, zda by se nemělo jednat spíše o přitažlivost k opačnému genderu, než o přitažlivost k opačnému pohlaví. Často se objevuje názor, že v homosexuálních párech, se jeden z partnerů „chová“ jako žena a druhý jako muž. Všechny hlavní hrdinky analyzovaných děl se identifikují jako ženy a všechny jsou přitahovány jak k ženám, tak k mužům, v některých případech se můžeme domnívat, že tíhnou spíše k ženám, především v *Hořkém moři* se s touhou po muži setkáváme pouze v jednom případě. Pokusíme se stanovit, jací jedinci naše postavy přitahují a zda je možné na základě této přitažlivosti zařadit je do nějaké „čisté“ genderové či sexuální kategorie.

Nina se vidí jako žena, mluví o sobě jako o ženě, identifikuje se se svou babičkou, často se zabývá svým pohlavím, které vnímá jako jednu komponentu, která vytváří její identitu, hodnotově staví své pohlaví na roveň srdci. Nina udržuje sexuální styk převážně s muži, ale zažije také homosexuální vztah s milenkou Blankou. Její milenci se v mnohém liší, ale jsou si také v mnohém podobní. Se všemi se Nina často a ráda miluje, pomocí těla je poznává, hovoří s nimi. Výjimku představuje pouze její manžel. Víme, že se Ninin muž rád miluje, ale nevíme, zda po své ženě touží. Nikdy ji nesvádí a ona nesvádí jeho, můžeme pouze uhadovat, proč mezi nimi k sexuálnímu styku vůbec dochází. Nina nikdy nevypráví, co jejich milování předcházelo, mluví pouze o samotném, většinou nezdařeném aktu, a o tom, co následovalo po něm. Milování s manželem pro ni není vzrušující proto, že manžel je muž, ale proto, že ji nedokáže vnímat:

„Nepoznal, že jsem omletá jinýma rukama, jinde vydaná z lásky, neoceníl moje hladké čelo a rozpuklé rty [...], neřekl: chtělo to ženskou ruku.“

(Katalpa 2006: 75)

Kdo jí však rozumí, je Ninina milenka Blanka. V případě Blanky a Niny se jedná o homosexuální vztah, který byl ještě donedávna považován za patologický a trestný. I přesto, že je ve většině států tolerovaný, stále je společností vnímán jako zvláštní a neodpovídající kritériím normálnosti. Na základě společenských konvencí je za normální považován intimní vztah s dospělým průměrně třicetiletým jedincem opačného pohlaví. Blanka poslední podmínku nesplňuje.

Blanka je Ninou identifikována jako žena a to proto, že má ženské jméno, sama se jako žena vnímá, má ženské pohlavní orgány a ženskou pracovní pozici i typicky ženskou nemoc – pravděpodobně rakovinu prsu. Na základě ostatních charakteristik by však Blanka mohla zastupovat mužskou povahu. Blanka o sebe nedbá, chová se drsně, „nežensky“:

„Rozčilovalo mě, že Blanka nebyla ochotná postarat se o své zdraví. [...] to už jsme spolu přestaly jezdit ven neznámými vlaky a chodily jsme spolu po hospodách, výčepech a lokálech, kromě toho jediného, kde Blanka pracovala, tam jsme nikdy nešly, a Blanka si pokaždé dávala maso se zelím a knedlíkem a zapíjela to pivem a jídlo jí klouzalo do hubeného břicha pod černým trikem a venku nebo na záchodě jsme se líbaly a Blančina pusa byla mastná a dobrá.“

(Katalpa 2006: 80)

Blanka rozhodně nepřipomíná „femme fatale“, která jen smočí rty ve víně, ze zdvořilosti si dlouhými nehty uždíbne kousek sýra a hned po večeři se dojde přepudrovat. Rozhodně není ani něžnou milenkou, která slibuje nebeské slasti. Se svou partnerkou se miluje velmi živočišně, téměř bezcítěně.

„Jednou jsme se milovaly jako dvě feny, já s nohama u sebe, jak jsem to dělávala od Mišovi smrti, a Blanka otevřená jako vstup do tunelu, a já jsem zjistila, že jí nestačím. [...] Postavila se na všechny čtyři, vystrčila na mě zadek. Vyliž mě! Řekla.“

(Katalpa 2006: 78)

Přestože je popis sexuálního aktu drsný a nepoetický, Nině vyhovuje. Blanka je oproti jejímu manželovi mnohem aktivnější, nesterilní a nebezpečná, proto přitažlivá. Nina o éterické krásky nestojí a způsob milování s Blankou jí připadá ženský, Blanka představuje onu „ženskou ruku“, kterou manžel postrádá. Lesbický vztah je pro obě postavy naprosto přirozený.

Další postavou, která „nesplňuje normy“, je Ninin profesor. V textu se dozvídáme, že je mu kolem 70 - ti let. Dalo by se předpokládat, že Ninu bude přitahovat svou moudrostí. Navíc láska k učiteli není v literatuře ničím výjimečným. V případě profesora a Niny se ale o typickou lásku nejedná. Udrží spolu přátelský vztah, který občas zpestří sexem. Pro Ninu je profesorovo starší tělo přitažlivé. Mnozí by to mohli považovat za úchylku, ale Nina nám ukazuje profesora vlastníma očima, dává nám jinou možnost pohledu na staré tělo.

„Profesor voněl jako staré plátno. Ztmavými, dávnými barvami a rozesychnajícím se dřevem. [...] Měl křehké ruce, s hebkou tmavou kůží a tenkými prsty, s bílými kulatými nehty, které svítily ve tmě. Všichni staří lidé, s nimiž jsem se setkala, voněli. Viděla jsem profesorovo krásné tělo, ve slabém světle, přicházejícím zvenku, zbarvené do kávova. Přejížděla jsem prsty po jeho kůži, napjaté na kostech jako pergamen ve staré knize, brala jsem do dlaní jeho tuhé, šlachovité maso a tiskla se k němu.“

(Katalpa 2006: 36)

Profesorovo tělo je barevné, Nina je vnímá jako umělecké dílo. Navíc skrývá tajemství. Nina chce číst v profesorově těle jako v prastaré knize, jeho kůže je pro ni „pergamenem“, na kterém jsou napsány příběhy profesorova života. Oproti tomuto pestrému tělu je tělo Ninina muže nudné a nezajímavé:

„Můj muž chodí do hotelu Green Garden, kde si nechává pečovat o nohy. Má je potom hedvábné a lesklé, nehty jako růžové lupínky, patičku

dokonalou a hladkou jako cibuli. To je vada. Jeho chodidla nejdou dlažbou těla, ale jsou hebké jako vepřové kolínko, takže se do nich nedokážou zachytávat vůně a barvy; neproklouzne tam ani stéblo, ani zblo, ani kapka bahna, ze kterého by se dalo něco postavit, nic.“

(Katalpa 2006: 98)

Manželovo dokonalé tělo Ninu nepřitahuje. Vnímá je jako naleštěný povrch, který je uvnitř prázdný. Z takového pohledu je už snazší chápat Ninino okouzlení starším mužem. Nina zde sice překračuje jakousi normu běžného sexuálního toužení, ale způsob, jakým své vnímání ztvárňuje, představuje potenciál na změnu této normy.

V *Hořkém moři* se ocitáme téměř výhradně ve světě žen. Objevuje se zde nenaplněný milostný trojúhelník, který je složen ze tří žen. Marie i Aniela touží po Jakubě i po sobě navzájem. Zároveň však ve své minulosti měly milostné vztahy jak s muži, tak se ženami. Milostné vztahy s muži se pro obě hrdinky jeví jako nedůležité a fungují primárně jako jistá nutnost pro zplození dětí.

Marie se v mnohé podobá Nině. Udržuje převážně heterosexuální vztahy, je sexuálně velmi aktivní a sex k životu potřebuje. Stejně jako Nina vnímá svět skrze své tělo. Sex představuje pro Marii způsob naplnění v mnoha smyslech toho slova. Toto naplňování je zobrazeno jak přímo, tak pomocí metafor odkazujících k jídlu a požívání. Stejně jako v první novele najdeme i zde motiv ryby ve spojení s muži. Způsob, jakým muži konzumují ryby, vypovídá o jejich povaze. Marie vnímá muže skrze chuťové smysly podobně jako Nina.

Když si Marie vzpomene na milování s mužem, myslí při tom na jídlo, touží po smyslovém naplnění. Spojení muže a konzumace odpovídají i interiéry, ve kterých k milování dochází. S mužem Davidem se Marie miluje ve sladu koření.

„Když je to na koření, je to vždycky ve spěchu [...] Co je to, kari? Bazalka, má milá, odpoví. A šalvěj. Copak to necítíš? Koleno láme květy. Když ze mě vystoupí, ucítím pepř.“

(Katalpa 2008: 27)

Tyto metaforicky ztvárněné situace lze vnímat jako hyperbolu tužeb postav. Hrdinky touží po hlubokých smyslových vjemech, chtějí být jimi pohlceny.

I druhá hrdinka románu, Aniel, hledá u muže naplnění. Jedná se ovšem o naplnění ve smyslu početí. Nevíme, zda touží být matkou, ale když se tak stane, bere to jako samozřejmou věc, danost. Muže vnímá jako ty, jejichž hlavní funkcí je oplodnit ženu. Toto pojetí odkazuje do světa přírody, pokud budeme předpokládat, že zvířata spolu obcují pouze za účelem plození. Do světa přírody odkazují i metafory, které Katalpa při popisu soulože s mužem používá. Časté jsou popisy připomínající naprosto neromantické, čistě fyzické rozmnožování zvířat. Tímto živočišným způsobem je počata Anielina dcera Anna.

„V zetlených hadrech jsme si vydupaly skrýš. Ubrusy a prostěradla jsme zalili pryskyřicí. Pokoj jsme proměnili v kovárnu, hedvábí v podestýlku. Rozhodil kameny proti mému štítu. Tak byla počata Anna, tedy jako hříbě.“

(Katalpa 2008: 186)

Také Nina, hrdinka druhé prózy, se miluje velmi živočišným způsobem. V příběhu, kde se Nina dostává mezi skupinu Romů, se popis milování dostává do těsné blízkosti popisu pojídání psa. Obě pasáže jsou líčeny velmi syrově. Pasáž o pojídání psa podporuje líčení sexuálního aktu jako aktu zvířecky živelného a naopak, popis sexuálního aktu podporu zobrazení konzumace jídla erotickým způsobem:

„V den, kdy jsem ochutnala psí maso, jsem se milovala s jedním z mužů. Nejdřív mi z toho bylo zle, ale pak jsem se pustila do gulášku s cibulí a jemným tmavohnědým masíčkem, až jsem se olizovala a zoubky mi cvakaly.“ „Odhalil mi kundu, která se stihla zalesknout ve světle hvězd, a

zabořil se do ní zuby, ježíšku na křížku, zuby; zaklonila jsem hlavu a zavřela oči a v tu chvíli jsem viděla toho psa, jak visí za přední tlapy na žebříku a můj milý ho obratně stahuje z kůže.“

(Katalpa 2006: 56)

Motivy milování a konzumace se dostávají do bezprostřední blízkosti. Nina své milence doslova „pojídá“, pohlcuje, stejně jako moře – žena pohlcuje souš – muže a přináší život. Toto pohlcování, požívání, může být tedy plodné. Zde opět můžeme vidět kontrast k tradičnímu pojetí plození, kdy muž naplňuje ženu. Existuje i interpretace kdy žena při sexuálním aktu pohlcuje muže, ale tato interpretace je vnímána negativně už díky slovnímu spojení. Slovo naplňuje vyvolává příjemné pocity, kdežto slovo *pohlcuje* vyvolává spíše úzkost.

Všimněme si, jak zde pracuje Katalpa s romantickým stereotypem cikánů. Ninin milenec je pravým literárně romantickým hrdinou, má tmavou pleť, vášnivou povahu, je nositelem přírodních vlastností. Také prostory, do kterých je vyprávění umístěnou odpovídají romantickému ideálu. Katalpini cikáni jsou též lidé žijící v blízkosti s přírodou, jsou moudří a opravdoví, ale romantický hrdina touží po lásce a současně ví, že skutečnou lásku nenajde. Může milovat jen nešťastně, protože miluje vysněný ideál, nikoli skutečnou ženu. Takového hrdinu však u Katalpy nepotkáme. Katalpa umisťuje do romantické kulisy živočišnou ženu, ne-cikánku, dává jí prožít smyslný sex a ochutnat psa. Naturalistická situace, ve které je pojídán pes, umístěná do romantické kulisy a vyprávěná lyrizovaným jazykem působí jako oxymóron.

3.3.4. Žena – voda

O obrazu ženy a vody¹⁵ jsme se už zmínili. Voda, stejně jako žena, vyvolává pocit tajemství. Její hladina může být klidná, nebo rozbouřená a

¹⁵ Tématu ženy, vody a svádění je věnována studie Zdeňky Kalnické. *Žena, voda, svádění a smrt*. Kalnická píše, že žena a voda mají společné tyto znaky: „Neurčitost, ambiguita, netransparentnost, neuchopitelnost, rozmývání hranic mezi povrchem a

stejně jako Anieliny a Mariiny vztahy k ženám se mění. Voda i žena, plodí život, může přinášet i smrt, ale především něco skrývá. V *Hořkém moři* představují ženy jiný druh naplnění než muži. Už podle názvu se dozvídáme, že ženy, se kterými se hrdinky stýkají, jsou vodou, která je naplňuje. Mariina matka i celá její minulost způsobuje mořské bouře. Moře je metaforou Mariina světa. Je příliš široké a přeplněné mnoha různými vodami. Toto moře se potřebuje od starých vod očistit, aby se stalo samo sebou, aby mohlo přijímat jiné, čerstvé prameny.

V jedné snové pasáži se Marie vydává k moři, které je mrtvé, vyschlé:

„Jedla jsem rybu, jejíž maso sotva drželo na kostech, chutnala po broskvích a po smetaně. Shnilotinu jsem jedla. [...] Ráno jsem pokračovala v cestě. Sedm dní na mořském dně, v písku a soli.“ [...] „Ležela jsem dlouho, prázdná larva bez užitku. Pak jsem zaslechla pláč. [...] Za mými zády seděla stařena, celá v černém. [...] Se sténáním rodila vodu. Uchopila jsem do dvou prstů závoj špíny, jímž halila tvář. Odkryla jsem její nahotu, otevřela jsem ji světu. [...] Dotkla jsem se její brady a zranila jsem vlastní čelo. Pochopila jsem. Já jsem to, řekla jsem.“

(Katalpa 2008: 80-81)

Marie se cítí sama a prázdná, slyší samu sebe plakat. Vnímá se jako stařena. Posléze se však stařena začne proměňovat, mládne, rodí se sama ze sebe. Nejdříve se musí zbavit všech nečistot, odhalit se a teprve poté je připravena ke znovuzrození:

„Ze svých útrob vydala moře, vláhu vydala, sůl a písek, rozradostnělé korály, perly a sépiové kosti, na hladinu vyslala lodě [...]. Pak se položila na břeh, unavená a klidná, s očima upřenými k obzoru. Marie, hvězda moří,

hloubkou, mezi skutečností a fikcí, mezi přírodním faktem a kulturním artefaktem. Ke svádění totiž nedojde, pokud se ve hře objeví transparentní znaky. Naopak, to, oč při svádění jde, je vždy reverzibilní hrou netransparentních znaků, které nemohou být „reprezentovány“, ale pouze tajně sdíleny těmi, kteří se hry svádění zúčastní. [...] A to, co nás svádí nejvíce, jsou představy naší vlastní obrazotvornosti ...“

(Kalnická 2003: 71)

královna hladiny slunce hydrologických pojednání, Marie, jedinečná a nepřekonatelně živá.

(Katalpa 2008: 82)

Z úryvku je patrné, že souš je metaforou smrti, stáří. Jakmile se však naplní vodami, znovu ožije. Marie je obklopena souší a mrtvými rybami, část souše je i v ní, ale je v ní i moře. Pouští a rybami jsou také muži. K moři patří, ale nedávají život. Kdo jsou ale ony vody, kterými souš ožívá? Odpověď nalezneme jak v názvech kapitol, tak uvnitř textu. Moře je vodami naplňováno, Katalpiny hrdinky jsou takto naplňovány ostatními ženami. Moře rodí vodu, ženy rodí děti a naplňují se vzájemně. Marie je ve své matce a její matka je v ní. Aniela hledá naplnění v jiných ženách, její život je silně ovlivněn její první milenkou Magdalénou.

„Otěhotněla jsem Magdaléniným modrým prstem. Nedělí nás od sebe ani to, že je mrtvá. Je mojí liškou, konipasem, nemožností splynout. Tiskly jsme se k sobě ústy. V její přítomnosti jsem se stávala rosným bodem času, jediným výdechem jsem mazala minulost i budoucnost.“

(Katalpa 2008: 105)

Magdaléna se postupně stává symbolem čisté lásky, spíše duševní, než sexuální, ale také smrti. Je jedinou, ke které Aniela cítí hlubokou lásku, je jediná, která ji dokázala naplnit, která se stala její součástí, i když je mrtvá. Zároveň s Magdalénou odchází i něco z Aniely. Od té doby, co Magdaléna zemřela, Aniela si hledá její náhradnici. Postupně se v textu objevují Magdaléniny transformace. Nejprve je to Mirjamka, jakási fiktivní přítelkyně, která se objevuje v okamžicích, kdy je Aniela ohrožena na životě. Mirjamka naplňuje Anielu, roste v ní:

„Stvořila jsem jí ruce, nohy a ústa. Rostla ve mně a nakonec nabyla tak, že jsem musela dávat pozor, aby ze mě nevyklouzla. Nikdy jsem ji neztratila, a přestože se po příjezdu nových vlaků některé ženy nebo děti za Mirjamku vydávaly, nenechala jsem se zmást.“

(Katalpa 2008: 103)

Mirjamka je andělem strážným, chrání ji před smrtí. Časem se však onen anděl proměňuje ve smrt. Smrt, která si bere ty ostatní, aby Aniela mohla žít.:

„Mirjam se objevila společně se světlem. [...] Chvilku jsem ji viděla jako modrý plamen na hlavní nejbližší zbraně. V místech, kde jsme stály, mohla být vším. [...] Brala si ženy, muže i děti; živila se strachem i nadějí.”

(Katalpa 2008: 214)

Mirjamka Anielu ochraňuje, ale zároveň ji drží v minulosti. Je všudy přítomná a stejně jako Anielina mrtvá sestra jí nedovolí probudit se ze snů. Stále se proměňuje, je Magdalénou, Mirjamkou, Marií – Anielinou sestrou, modrým plamínkem a Anielou samotnou.

Pasáže, ve kterých Aniela vzpomíná na své milenky, jsou poetické a plné metafor odkazujících k přírodě, k zemi a k mýtu. Jsou zároveň snové, neskutečné. Aniela vnímá své ženy stejně, jako Nina vnímá profesora: jako umělecké dílo. Vidí v nich příběhy všech žen i svůj vlastní.

„Pamatuji si první dotyk cizího klína. Byl pro mě nachystaný, jeskyně plná překvapení. [...] Byla jsem tou, která vede. Žena pode mnou nedočkavě vzdychla, vnořila jsem do ní obličej, a pak, když jsem se přesunula k ústům, se naše pohlaví setkala, dvě prázdná údolí, narazily jsme na sebe chlupatými čely. [...] Vidím před sebou ženy tak, jak je přinesla voda. Vidím ženy vyvržené z hrobů, ani země je v sobě neudržela. Kousky jejich těl jsou k zulíbání, mají sivou barvu hlíny, kosti dýmají z těl s tichou netrpělivostí.“

(Katalpa 2008: 113)

V úryvku vidíme, že žena obsahuje jak vodní, tak zemský živel. Zemský živel odkazuje k mýtu o Evě, družce Adamově, symbolu živočišnosti a mateřství. Voda odkazuje k Lilith, přináší tajemství, erotickou přitažlivost,

individualitu a naplnění. V každé ženě je kus mýtu, všechny ženy v Aniele zanechaly obraz Evy. Ale Aniela touží po té, která ji naplní, která nebude jen zemí a „první ženou“ ale i vodou. Touží po Marii a po Jakubě. Po Marii, protože se dokáže proměnit ve vlčici, být sama sebou a po Jakubě, protože ji dokáže vnímat bez zrcadel.

3.3.5. Tělo a tělesnost

V souvislosti s dílem Jakuby Katalpy se často vyskytují charakteristiky jako např. porno, erotická literatura apod. pravděpodobně proto, že se v autorčiných textech často objevuje nahé tělo a sex. Všímněme si tohoto tématu blíže. Funkcí erotické literatury je vyvolat pocit vzrušení a touhy, v mnoha případech uspokojení. Erotická literatura je založena na propagaci svůdných obrazů a vzrušujících situací. Svádění, vyvolání vzrušení a uspokojení touhy má v podstatě kanonizovaný průběh. Vezmeme se za příklad typickou erotickou situací z literatury pro muže, jelikož ta poskytuje více materiálu ke srovnání a generalizaci postupů.¹⁶ Objektem touhy je žena, muž je tím, kdo je sváděn. Ať už se jedná o ženu aktivní – lovkyni, nebo pasivní – dobývaný nebo uzurpovaný objekt, vždy je objektem touhy ona, ne muž. Žena je pro muže, ne muž pro ženu. Situace se obvykle odvíjí takto: žena muže nějakým způsobem svádí a to nejčastěji odkrýváním oblečení, odhalováním těla, používáním slov, která navozují erotickou atmosféru, dvojsmyslnými narážkami, které cílí k sexuálnímu aktu. Následují dotyky, odkrývání zakrytých částí těla nakonec samotný pohlavní styk, po němž následuje stručné ukončení příběhu se záběrem na šťastný pár.¹⁷

Tělo se u Katalpy objevuje velmi často, není však pouhou jen erotickou rekvizitou, která slouží ke svádění. Nina vnímá samu sebe i svět okolo ní především za pomoci svých zostřených smyslových vjemů, skrze své tělo.

¹⁶ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. Praha: Dokořán, 2004. 172 s.

ISBN 80-86569-73-X.

¹⁷ Lesbian literature. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2008 [cit. 2011-01-22].

Tomu odpovídá jak volba jejího povolání, Nina je malířkou, ale také časté popisování barev a tvarů, pachů, chutí, zvuků, a především orgastických prožitků. Své prožitky Nina projektuje na úroveň těla.

Podobně dochází i ke zhmotnění, ke ztělesnění interních pocitů i u dalších postav. Marie si svůj dosavadní život zhmotnila v domě. Symbolem Alminých vzpomínek se stává cestovní kufr, symbolem Matčina života je skříň plná oblečení. Oblečení, módní doplňky, rekvizity, boty, domy a pokoje jsou signály, podle kterých nás společnost vnímá jako jedince určitého pohlaví, podle kterých nás poznává, ale existuje ještě jedna vrstva naší osobnosti, která nemá společenský status a nemá ani tělo. Marie i Aniela se dokážou svého těla vzdát a odkrýt tuto vrstvu. Marie se promění ve vlčici a své tělo i se jménem a věcmi opouští a takto osvobozená se vydává zničit dům, pouto, které ji spojuje s ostatními ženami a brání tak její jedinečnosti. Aniela ze svého těla vystoupí a nechá je na ulici.

Tělo je v *Hořkém moři* nádobou vzpomínek, rozkoší i břemenem. Ve druhé próze je tělo radostí, je vyjádřením čisté ženskosti, není spoutané sociálními stereotypy, je hmatatelným, syrovým důkazem *Já* a jako s takovým s ním Katalpa zachází. Nezahaluje erotické motivy a intimní části těla do metafor, ale ukazuje je brutálně realisticky, místy až naturalisticky. Nevybírání si něžná, „ženská“ pojmenování.

„Když zůstaneme v tichu, s tmou, vnímám své tělo. Pořád stejné, z větší části organické a spolehlivé, s trojúhelníkem potřísněných chlupů. Jsem to pořád já, říkám si. Neměním se. Mišo to jednou namaloval. Tma a v ní dvě oči. Velepíča.“

(Katalpa 2006: 21).

Tělo je potvrzením Nininy existence, odpovědí na to, kým je. Nijak si jej neidealizuje, nepřizdobuje.

Nina se nevydává na průzkum svou duší, nezabývá se filozofickými úvahami, ale hledá svou identitu ve svém těle. Tělo je její jedinou jistotou a pokladem.

Postavy v *Mrtvém moři* své tělo „svlékají“ a dotýkají se samy sebe zevnitř, hledají se. Tento vnitřní dotyk je silně hyperbolizován v příběhu o Matce¹⁸. Matka potřebuje ženskou pomoc a v Aniele vidí šanci na uzdravení:

„Když jsem ji umývala, vzala mou ruku, prst a vložila ho do sebe. Zadržela jsem dech. Tohle jsem chtěla? Nezaváhala. A potom náraz, uzel tvrdé tkáně. Dítě trilobit, kost namísto masa, dobře opevněné město. Majitel tvídového obleku se činil.“

(Katalpa 2008: 170)

Tato pasáž je obrazným vyjádřením, hyperbolou ženské bolesti způsobené mužem. Zraněná žena je uvnitř prázdná, zkamenělá. Jedinou účinnou léčbou je pro Matku pochopení jiné ženy, její dotyk a nejintimnější pohlazení.

3.3.6. Žena - matka

Snad nejznámější matkou na světě, byť se jedná o paradox, je Panna Maria. Panna Maria je matkou ryze duchovní, je symbolem. V příběhu Aniely je jméno Marie užito v několika variantách a rolích. Marie jako matka Aniely, Marie jako její sestra, Marie jako přítelkyně a milenka v podobě Mirjamky. Tyto tři Marie velice dobře upomínají na tři biblické Marie: Marie Salome byla setrou Ježíše, Panna Marie byla jeho matkou a Marie Magdaléna byla údajně jeho milenkou.

Všechny tyto Marie splývají, všechny jsou zároveň matkami, sestrami i milenkami. Aniela oslovuje Mirjam, která má nejblíže k roli milenky, ale na mysli má sestru Marii, jež zemřela v táboře a zároveň svým obrazem ukazuje k Panně Marii:

¹⁸ Aniela pracuje v ženském blázinci, kde se setkává s pacientkou, které se přezdívá Matka. Svou přezdívku má proto, že má nadmuté břicho, uvnitř je však jen vzduch. Matka trpí hysterií a fobií ze svého muže. K Aniele se upne jako k možnosti svého uzdravení.

„Opouštíš mě ve chvíli, Mirjam, kdy přicházejí nové časy.“ „...měníš se v hromádku suchých kostí, a proto jsem Nanebevzatou já, ačkoliv NeMarie.“

(Katalpa 2008: 115)

U Katalpy je mytická Marie jakoby převrácena naruby. Zatímco křesťanský mýtus rozvíjí představu o neposkvrněném početí a oplodnění bez sexuálního aktu, Katalpiny hrdinky počínají své děti velmi živočišným způsobem, Katalpa se soustředí právě na tělesné a sexuální a tělesné aspekty početí. Oproti tělesné matce-Marii je tu netělesná milenka a sestra. Obě jsou více snem, než skutečností.

Žena jako matka je jedním z hlavních témat románu *Hořké moře*. Nejprve ji vidíme očima hrdinky Marie. V tomto příběhu Katalpa metaforizuje archetyp ženy - matky. Žena je udržovatelkou rodu, přenáší rodinné geny z generace na generaci v podstatě nezměněná. Každá z dcer je pokračováním své matky a jejím úkolem je rodit děti, pokračovat ve svých dětech. Toto si Marie uvědomuje:

„Nedaleko ní se s vlahým těstem mazlila její matka, a tak to šlo pořád dál, matka předcházela dceru a dcera následovala matku ...“ „A já jsem prořezávala čas a vcházela do břicha předešlých žen, řetěz nebyl nikde přerušen, kyčel se napojovala na kyčel a struktura těl i vlasů zůstávala stejná.“

(Katalpa 2008: 29)

Matka touží stále žít ve své dceři, být nesmrtelnou a Aniela si přeje, aby její dcera byla pokračováním jí samé. Marie vnímá toto spojení s matkou jako neúnosné a snaží se osvobodit, být jedinečnou, nebýt jen jednou z moře žen. Marie je spojena se všemi matkami svého rodu. Od Evy po sebe samu. Katalpa pracuje s kulturní pamětí lidstva. Tento jejich vztah je metaforicky zobrazen v podobě domu, který představuje život všech Léviových žen. Tyto ženy – o mužích se autorka nezmiňuje, proto budeme předpokládat, že šlo pouze o ženy – mají společné nejen fyzické aspekty, všechny jsou si podobné ve tvářích i v postavě, jsou velmi plodné. Všechny

zmíněné ženy měly několik dětí, ale také jednu velmi zvláštní schopnost a tou je, že necítí fyzickou bolest. Zároveň jsou bolestí fascinovány a po večerech si vyprávějí příběhy o fyzickém utrpení:

„Léviové se ještě nezačali scházet. Čekají, až tma zhoustne. Jsem složena z jejich kostí, patřím do slov, která si vyměňují. Jednoho dne budu s napětím hltat vyprávění toho, kdo usedne v jejich středu. Se zvědavýma očima se posadím do přední řady a přivlastním si cizí bolest. Jsem Léviová. Netrpím.“

(Katalpa 2008: 59)

Léviovské ženy odlišuje už fakt, že jsou židovkami. K tematice židovství se váží mnohé stereotypy. Být židovkou v první polovině dvacátého století znamená příznak odlišnosti, stejně jako být cikánem, nebo být ženou. Židé patřili k těm „druhým“, byli na rozdíl od Němců nevyvoleným národem, stejně jako ženy byly tím „druhým“ pohlavím. Společnost jim našla místo na okraji společnosti, označila je za odlišné, nerovnoprávné. Katalpini židé jsou též jiní, i ženy jsou jiné, ale naprosto jinak, než by se dalo očekávat. U zobrazovaných židů schází teologický statut, s židy je též často spojovaný stereotyp peněz, i ten zde chybí. Postavy jsou spíše projektovány jako křesťané. Identifikovat je jako židy můžeme na základě jejich jmen a žluté hvězdy, samy postavy o svém židovství nemluví, pouze je konstatují, považují se za výjimečné, jiné, ale v pozitivním slova smyslu. Židovské ženy jsou výjimečné svou vnitřní silou, necítí bolest a dokážou od bolesti uchránit ty druhé. Léviovské ženy netrpí.

Přesto se Marie snaží tyto kořeny zpřetrhat: musí tedy zničit dům – symbol Léviových žen a jejího života. Aby toho mohla dosáhnout, musí odhodit nebo svléct svou dosavadní identitu.

„Začala jsem se měnit. Když myslím na útěk, drkotám zuby. Ztrácím se sobě, Jak dlouho budu ještě Marií?“

(Katalpa 2008: 64)

Marie odhazuje všechny rekvizity, podle nichž by mohla být rozpoznána jako žena, matka: odhazuje oblečení a boty, šminky, spí na zemi a mění své chování. Něžnost, slušnost a pasivita, která se očekává od ženy, je zapomenuta.

„Naježím patro, z koutku upustím slinu a hop hop hop z postele do koupelny, kde očichám krémy, lahvičky a kartáče. Odvážím se ven? Pokud ano, budu si muset vzpomenout na pravidla. Posadím se na zem a přemýšlím, z vlasů si přitom vyčesávám vlhkost. Jsem hladová, proto po chvíli vstanu a začnu slídit. Občas narazím na stopy té, která tu žila přede mnou: jsou to zbytečné a neužitečné předměty, které se mi pletou pod rukou...“ „Brzy zjistím, že chci-li vyjít ven, budu je potřebovat a jen neochotně musím přiznat, že jsou to mé věci, žádné dlouho mrtvé totemy, ale prosté všednodenní pasti, kulma na vlasy a nůžky, nepřátelské smotky bavlny mající za úkol každý měsíc střežit jednu z mých bran, a nože, nablýskaná ostří, srsti smrt, odvlhčovače.“

(Katalpa 2008: 83-84)

Toto svlékání oblečení můžeme chápat jako svlékání sociálních rolí. Marie se mění, proměňuje se ve vlčici, nejen vzhledově, ale i chováním, cítěním. Nelze zde nevidět podobnost s Kafkovou Proměnou. Řehoř Samsa si však podobu brouka nevybírám a svou jinakostí trpí. Jeho vlastní rodina se ho štítí. Marie se však proměnit chce, jako vlčice si připadá přirozenější. Marii „se šminkami“ vnímá jako tu druhou, ne-normální. Pouze v takovémto stavu, na první pohled nelidském, je Marie schopna zpřetrhat své kořeny - zničit dům. Teprve, když se Marie zbaví svého těla, zbaví se své matky a může být sama sebou, ženou. Performuje zcela opačně svou ženskost a lidskost.

4. Závěr

Katalpiny prózy vyvolaly četné diskuse. Často se hodnotí z hlediska jejich tematiky, autorčina slovníku, „ženského psaní“ apod. Můžeme je číst v případě *Hlíny* jako zpověď, nebo v případě *Moře* jako rodovou kroniku, kde se proplétají osudy a příběhy žen toužících po návratu k sobě samým, ke své podstatě. Nebo je můžeme číst jako jeden příběh, příběh Ženy v mnoha polohách, archetypy matek, žen bojovnic a strážkyň ohně, milenek a nositelek bolesti i slasti.

Zásadní princip, který Katalpino psaní formuje, je ambivalence. Katalpa pracuje s mnoha stereotypy, které přetváří. Postavy se identifikují jako ženy za pomoci svého těla, odvrací se od genderových modelů matek a milenek a tímto odvrácením, opačnou identifikací, potvrzují svou genderovost. Za použití tradičních prerekvizit, oblečení, make-upu, manželství se postavy prezentují jako ženy „povrchově.“ Oblékají se, malují a vdávají bez vlastního přesvědčení a potřeby, ale pouze pro potřeby společnosti. Dělají něco, co se sluší. Tato povrchová performance je však nedostatečná. Skutečná identifikace probíhá „pod oblečením“, pod sociální maskou, kterou na sebe berou. Performance probíhá opačně, než bychom očekávali. Hrdinky se zbavují své lidskosti a ženskosti aby ji v sobě mohly nalézt. Proměňují se ve zvířata, zbavují se svého těla a ztrácejí všechny smysly. Jejich sexualita je projektována na úrovni těla a jazyka, je velmi hmatatelná, stejně jako jejich pocity. Pocity postav se zhmotňují a ztělesňují, naopak tělo je popisováno poeticky, v metaforách a snových představách. Ambivalenci spatřujeme i u literárních stereotypů. Židovství znamená nezranitelnost, naturalistické situace jsou popsány poeticky a romantické kulisy jsou naplňovány otevřenými, drsnými sexuálními situacemi.

Katalpiny hrdinky jsou literárními konstrukty, jsou hyperbolou ženského způsobu vnímání a myšlení, performují směrem ke čtenáři. Je to autorka, Jakuba Katalpa, která promlouvá ke čtenáři skrze své postavy, nebojí se nově pojmenovat ženu a ukazuje cestu k novému vnímání ženství. Je to cesta dekonstrukce a ambivalence, je potřeba zničit staré stereotypy, převrátit je na ruby a vystavět nový svět, svět, ve kterém bude žena

vnímána tak, jak doposud vnímána nebyla – z pohledu sebe samé, ze své vnitřní podstaty.

5. Bibliografie

- **Prameny**

KATALPA, Jakuba. *Hořké moře*. 1. Praha: Paseka, 2008. 288 s.
ISBN 978-80-7185-938-3.

KATALPA, Jakuba. *Je hlína k snědku?* 1. Praha: Paseka, 2006. 112 s.
ISBN 80-7185-816-1.

- **Literatura**

AUSTIN, J. L.: *Jak udělat něco slovy*. 2. Praha: Filosofia, 2000. 172 s.
ISBN 80-7007-133-8.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. Praha: Dokořán, 2004. 172 s.
ISBN 80-86569-73-X.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace* (k modernímu prozaickému textu). 1. Teoretická knihovna. Brno: Host, 2003. 360 s.
ISBN 80-7294-080-5.

BOLECHOVÁ, Kateřina. 2007 „Jak jsem jedla hlínu“ in: *Dobrá adresa* č. 7, 49., http://www.dobraadresa.cz/2007/DA10_07.pdf
[přístup 05. 09. 2010]

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge 1990. 173 p. ISBN: 0415900433

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*
New York: Routledge, 2000. 304 p. ISBN: 0415903661

BUTLER, Judith. "Desire" in: Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin (Editors). *Critical Terms for Literary Study*. University of Chicago Press, 1995. 496 p., ISBN: 0226472035

FELLUGA, Dino. "Modules on Kristeva: On the Abject." *Introductory Guide to Critical Theory*. 2002 [cit. 2011-02-11]. <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>>

Feminism. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2007 [cit. 2011-02-11]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism>>.

GALLOP, Jane 1982. *The Daughter's Seduction*. Feminism and Psychoanalysis. Ithaca, New York: Cornell University Press. Sarup, Madan 1993.

Jakuba Katalpa. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, [cit. 2011-02-11]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Jakuba_Katalpa>.

Judith Butler. In: *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2010 [cit. 2011-01-21]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler>.

KALNICKÁ, Zdeňka. Žena, voda, svádění a smrt. In: *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000 - 2001*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2003, s. 74 – 83. ISBN 80-738-053-2

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. Praha: One Woman Press, 2004. 250 s. ISBN 80-86356-38-8

Lesbian literature. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2008 [cit. 2011-05-22]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_literature>.

Lilith. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2000 [cit. 2011-05-24]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Lilith>>.

NAKONEČNÝ, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia, 1995. 624 s. ISBN 80-200-1086-6.

Queer theory. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2004 [cit. 2011-01-22]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_theory>.

Sexuality and gender identity-based subcultures. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2004 [cit. 2011-05-22]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sexuality_and_gender_identitybased_subcultures>.

Simone de Beauvoir. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 2003 [cit. 2011-02-11]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir>.

SOKOLOVÁ, Věra. "Současné trendy feministického myšlení." In: *ABC feminizmu*. Lenka Formánková a Kristýna Rytířová, eds. (Brno: Nesehnutí, 2004), 199-212

ŠOFAR, Jakub. 2007 „Třikrát o Katalpě“ in: *Dobrá adresa* č. 7, 5., http://www.dobraadresa.cz/2007/DA10_07.pdf [přístup 05. 09. 2010]

TUREK, Kazimír. 2009 „Katalpa: stále stejné pocity“, *A2*, č. 9, <http://www.advojka.cz/archiv/2009/9/katalpa-stale-stejnepocity.html> [přístup 30. 09. 2010]

