

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Genderových studií

Bc. Tereza Lavičková

**Literární analýza děl Michala Viewegha:
Román pro ženy a Román pro muže z genderové
perspektivy**

Diplomová práce

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

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. května 2016

Bc. Tereza Lavičková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Blance Knotkové-Čapkové, Ph.D. za metodickou pomoc, cenné rady a dobře zvolená slova, která mě dovedla až na konec této diplomové práce.

Obsah:

Abstrakt	1
1. ÚVOD	3
2. TEORETICKO – METODOLOGICKÁ ČÁST	5
2. 1. Fenomén Viewegh: mezi náročnou literaturou a populární četbou	5
2. 2. Literatura a feminismus	10
2. 2. 1. Problematika literárního kánonu	11
2. 2. 2. Metoda vzdorného čtení	13
2. 2. 3. Ženy a populární literatura	17
2. 3. Gender jako nástroj k produkci genderových stereotypů	20
2. 3. 1. Gender	20
2. 3. 2. Genderové stereotypy	21
2. 3. 2. 1. Femininita: koncept ženství a mýtus krásy	25
2. 3. 2. 2. Mužská nadvláda a fungování konceptu moci	29
2. 3. 2. 3. Maskulinita: koncept hegemonického mužství	33
3. ANALYTICKÁ ČÁST	36
3. 1. Recenze děl Román pro ženy a Román pro muže	36
3. 2. Román pro ženy	39
3. 2. 1. Laura: moderní žena či princezna?	40
3. 2. 2. Jana: kosmopolitní žena s odporem k Čechům	46
3. 2. 3. Oliver nebo Pažout?	53
3. 3. Román pro muže	57
3. 3. 1. Cyril: obraz dnešní společnosti?	58
3. 3. 2. Bruno: tichý hrdina na své poslední cestě	62
3. 3. 3. Aneta: dobrovolná oběť Cyrilovy nadvlády toužící po obyčejném štěstí	66
4. ZÁVĚR	72
5. BIBLIOGRAFIE	75

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá feministickou literární analýzou děl spisovatele Michala Viewegha, konkrétně pak dvěma jeho prozaickými romány *Román pro ženy* a *Román pro muže*, které za použití metody tzv. *vzdorného čtení* podrobují kritické genderové analýze a následné závěrečné komparaci.

Práce se skládá ze dvou částí, a to z části teoreticko-metodologické, kde jsou nastíněna teoretická východiska pro následující druhou, analytickou část. Stěžejními koncepty jsou v první části nejprve rešerše literárních kritiků a kritiček na Michala Viewegha, teorie Judith Fetterley, Elaine Showalter a Janice A. Radway. Dále pak teoretická východiska problematiky genderu, a to jakým způsobem jsou konstruovány genderové stereotypy. V této části je čerpáno zejména z teoretiček Blanky Knotkové-Čapkové, Annis Pratt, Claire M. Renzetti s Daniel J. Curran a zakladatele analytické psychologie Carla Gustava Junga. Při popisování femininity a maskulinity jsou stěžejní linií teorie Naomi Wolf, Simone de Beauvoir a Pierra Bourdieho, Michaela Kimmela či Roberta Blyho. Analytická část slouží ke kritickému rozkrývání genderových stereotypů amocenského diskursu *Románu pro ženy* a *Románu pro muže*. V závěru práce je provedena finální kritická komparace obou románů.

Klíčová slova: vzdorné čtení, literární kánon, genderové stereotypy, maskulinita, femininita, mýtus krásy, mužská nadvláda, moc

Abstract

This master thesis deals with feminist literary analysis of the works of writer Michal Viewegh, specifically his two prose novels *Román pro ženy* and *Román pro muže* using a method called *resistant reading* with a critical gender analysis and subsequent final comparison.

This thesis consists of two parts, from the theoretical - methodological, which outlines the theoretical basis for the next analytical part. The key concepts are in the first part the researches of literary critics on Michal Viewegh, theories of Judith Fetterley, Elaine Showalter and Janice A. Radway. Furthermore, there are the theoretical basis of gender, and how gender stereotypes are constructed. This section is mainly based on the theorists Blanka Knotková – Čapková, Annis Pratt, Claire M. Renzetti and Daniel J. Curran and founder of analytical psychology Carl Gustav Jung. In describing femininity and masculinity are central lines theories of Naomi Wolf, Simone de Beauvoir and Pierre Bourdieu, Michael Kimmel and Robert Bly. The analytical part is the critical uncovering of gender stereotypes and power discourse. The conclusion is made by the final critical comparison of both novels.

Key words: resistant reading, literary canon, gender stereotypes, masculinity, femininity, beauty myth, male domination, power

1. ÚVOD

Ve své diplomové práci se zabývám feministickou literární analýzou děl Michala Viewegha, konkrétně pak dvěma jeho prozaickými romány *Román pro ženy* a *Román pro muže*, které podrobují kritické genderové analýze a následně závěrečné komparaci.

Zvolení tohoto tématu pro mě bylo celkem jasnou záležitostí. Literatura je pro mě velkým koníčkem a vášní. Když jsem se rozhodovala, jakému literárnímu dílu či spisovateli se budu ve své závěrečné práci věnovat, Michal Viewegh mě napadl jako první. Na českém literárním poli je nejčtenějším a nejvydávanějším autorem, ovšem také velice kontroverzním. Můžeme o něm říci, že prakticky každý rok přichází s novou knihou, novým příběhem, který se okamžitě, ač se to někomu líbí či ne, stává bestsellerem. Jeho romány se překládají do zahraničí, v hojném počtu jsou také zfilmovány, což je ostatně případ jak *Románu pro ženy*, tak *Románu pro muže*. Některá jeho díla můžeme také zaznamenat na prknech, co znamenají svět, tedy prknech divadelních. Oblíbili si ho totiž taktéž divadelní dramatici.

O Vieweghovi můžeme hovořit jako o dobrém, minimálně co se počtu prodaných titulů týče, autorovi středního proudu. Sám se nepovažuje za žádného Thomase Manna či F. M. Dostojevského (Viewegh 2009). Nicméně mám-li jeho styl psaní k nějakému autorovi připodobnit, napadá mě americký postmodernistický spisovatel John Irving. Při čtení jeho próz se na autora dozvídáme, a vlastně ani autor sám se netají tím, že jeho díla jsou z velké části ilustrací jeho života. V jeho prózách oceňuji, že autor píše s jistou mírou upřímnosti, s jistou mírou nasazení a mám pocit, že si autor potrpí na to, aby v jeho dílech byla cítit jistá autentičnost, dalo by se říci „autorova krev“. Ač je Michal Viewegh označován za povrchního humoristu, zdařile se mu daří dotýkat se společenských témat, která jsou každému čtenáři či čtenářce vlastní, v podstatě píše o životech nás všech.

Samozřejmě že na téma „Viewegh a literatura“ bylo napsáno již nespočet odborných prací, nicméně já se ve své diplomové práci snažím číst Vieweghovy dva romány genderově citlivým způsobem, které mě studium genderu naučilo. Stejně tak jako literatura reflektuje dění ve společnosti, také společnost má nebývalý vliv na to, jaké sociální vztahy a role jsou konstruovány. To vše se pak v literatuře odráží. Jak píše Pam Morris, díla fikce nejsou jen zrcadlem takzvané reality, nýbrž zpětně také ovlivňují společenský kontext, ve kterém vznikají. Vždyť už od dětských let jsme formovány pohádkami a záleží jen na nás, jak si je budeme dále interpretovat. Jistě, malé dětské hlavičky kritický přístup k princům a princeznám ani nenapadne, nicméně to, jakým způsobem je konstruován v literárních dílech gender a s ním spojené genderové stereotypy, má velký dopad

na vnímání a způsob života nás všech. Proto jsem při čtení Vieweghových próz *Román pro ženy* a *Román pro muže* volila metodu tzv. *vzdorného čtení*. Vzorné čtení chápu jako analytický nástroj, se kterým ve své práci pracuji, abych odhalila genderovou hierarchii a androcentrický diskurs. Považuji také za důležité zmínit, že analyzuji romány spisovatele - muže, takže samotná pozice autora je pro mou analýzu též stěžejní.

Má diplomová práce se skládá ze dvou částí, a to z části teoreticko-metodologické, kde nastiňuji teoretická východiska pro mou následující druhou, analytickou část. Stěžejními koncepty jsou pro mě v první části nejprve rešerše literárních kritiků a kritiček na Michala Viewegha, dále pak popisují problematiku literárního kánonu, kde, jak jsem zmínila výše, vycházím z toho, že autorem románu je spisovatel-muž, dále popisují metodu vzdorného čtení a také důvod, proč se ženy tak často uchylují k četbě populární literatury. Zde jsou pro mě stěžejní teorie Judith Fetterley, Elaine Showalter a Janice A. Radway. Plynule pak přecházím k teoretickým východiskům problematiky genderu- jak jsou konstruovány genderové stereotypy. V této části čerpám zejména z teoretiček Blanky Knotkové-Čapkové, Annis Pratt, Claire M. Renzetti s Daniel J. Curran a zakladatele analytické psychologie Carla Gustava Junga. Při popisování femininity a maskulinity pak pracuji zejména s teorií Naomi Wolf, Simone de Beauvoir a Pierra Bourdieho, Michaela Kimmela či Roberta Blyho. Analytická část slouží ke kritickému rozkrývání genderových stereotypů a mocenského diskursu *Románu pro ženy* a *Románu pro muže*. V závěru své práce provádím finální kritickou komparaci obou výše zmíněných Vieweghových románů.

2. TEORETICKO – METODOLOGICKÁ ČÁST

2. 1. Fenomén Viewegh: mezi náročnou literaturou a populární četbou

Abych mohla dva Vieweghovy romány, které ve své diplomové práci podrobují analýze, řádně prozkoumat, považuji za nezbytné zmínit v úvodní kapitole, co na jeho dvě díla, a to tedy *Román pro ženy* a *Román pro muže*, říkají ostatní literární kritici a kritičky. Samotný autor je totiž bezpochyby kontroverzní osobou nejen pro literární vědce, ale i pro širší veřejnost.

Jelena Kovtunová polemizuje nad tím, zdali je Vieweghova tvorba čistě literaturou uměleckou, nebo spíše populární. Ve svém článku na toto téma poukazuje na to, že ještě před zhruba deseti lety vypadala situace poměrně jednoduše: v takzvaných socialistických zemích měla krásná literatura sociální funkci a byla považována za jeden z nejdůležitějších nástrojů ideové výchovy příslušníka nové společnosti – cílevědomého budovatele komunismu. O literatuře se hovořilo na stranických sjezdech a umělecká próza musela vyhovovat určitým požadavkům ideologickým (stranická angažovanost) i formálním (socialistický realismus). Každé umělecké dílo bylo podrobeno přísné cenzuře a jeho „oficiální“ vydání mělo samo o sobě svědčit o „správnosti“ jeho obsahu, od čehož se odvozovala i jeho estetická hodnota. Proto také v zemích východního bloku vůbec neexistoval problém diferenciací mezi umělecky náročnou a populární literaturou. Ta druhá, jak to vyplývalo ze soudobých kritik, byla charakteristickým rysem vyhraněné kapitalistické společnosti. Jen v tamních podmínkách prý mohli chtít čtenáře pobavit (odvracejíce tím jeho pozornost od palčivých sociálních otázek a třídního boje) nesčetní „bulvární“ beletristé kriminálními romány, dobrodružnými nebo milostnými prózami. Situace se skoro ze dne na den změnila začátkem devadesátých let, kdy byl knižní trh bývalých zemí východního bloku doslova zaplaven proudem překladů západní beletrie. Brzy na to se dostavil i stejně bouřlivý proud obdobných domácích próz. V krátké době, zhruba před deseti lety, se česká literatura obohatila o všechny možné populární žánry, od milostného po dobrodružného, až po kriminální příběhy a fantasy. Tato změna měla za prvé za následek zvýšení pozornosti literárních vědců k těmto doposud prakticky neznámým oblastem kulturního dění, a za druhé prokázala nutnost vytvoření pokud možno přesných kritérií zařazení toho či onoho textu do okruhu literatury umělecké nebo komerční. Tento úkol se ukázal být opravdu těžký. Literární věda ani kritika totiž ani dodnes nenašla definitivní odpověď na základní otázky: zda je vždy trestuhodné, jestliže spisovatel využívá napohled banální milostnou či dobrodružnou zápletku, zda je v každém případě odsouzeníhodný zájem některých autorů o témata doslova šokující,

či zda má rozhodující roli pro označení literárního díla jako ryze komerčního důvod, že se líbí různým čtenářům bez ohledu na jejich věk, vzdělání a inteligenci (Kovtunová 2001: 801-802).

Nahlédneme-li do spisovatelova životopisu, zjistíme, že Michal Viewegh vstoupil na pole české literatury v osmdesátých letech, kdy uveřejnil několik povídek ve víkendové příloze *Mladé fronty*. Po roce 1990 publikoval rovněž v časopisech *Playboy*, *Literární noviny* či *Tvar*. V téže době se objevilo první z jeho rozsáhlejších děl: próza s detektivní zápletkou *Názory na vraždu* (1990). Ovšem mnohem větší čtenářský i kritický ohlas získala jeho druhá kniha *Báječná léta pod psa* (1992), díky které byl Viewegh uznán za jednoho z nejlepších prozaiků mladší generace a právem tak o rok později, tedy v roce 1993, obdržel Cenu Jiřího Ortena. Kritika vysoce ocenila jeho schopnost vyprávět děj, snahu o propojení psychologické introspekce subjektivizovaného vyprávěče se sebereflexí vzniku a utváření literární výpovědi (Hemelíková 1998: 625). Od té doby však každá Vieweghova próza vzbuzovala v kruzích odborníků spíše zklamání, zatímco u veřejnosti měly jeho knihy trvalý úspěch. Proč tomu tak je? Sám Michal Viewegh v jednom z mnoha interview říká: „*Ten obrovský zmatek vlastního života je přirozeným základem pro psaní. Musím to nějak reflektovat. Této reflexi musím dát podobu románu, i vycházím vstříct nějakým čtenářským očekáváním.*“ (Hoffmann 1999: 100).

Uznávaný literární odborník Lubomír Machala zase přichází s názorem, že ve druhé polovině devadesátých let se objevuje něco, co on nazývá tzv. *vieweghovským fenoménem*. Projev tohoto fenoménu však Machala spatřuje především ve výrazném nárůstu takzvaného palimpsestového způsobu psaní: psaní á la určitý autor. Jeho knihy podle Lubomíra Machaly upozorňují, že na významu ztrácí slovo „literárně umělecké“, že se z knih vytrácí slovesné kultivování člověka i společnosti (Machala 2001: 30). K Michalovi Vieweghovi přirovnává i další z českých autorů, v tomto případě autorek. Mluví především o Barbaře Nesvadbové a Simoně Monyové.

Autorovo postavení v literatuře upevňují i další skutečnosti. Sám Viewegh se dobrovolně pasuje do role styčného důstojníka mezi vysokým uměním a kýčem. Bohemista Bohuslav Hoffmann vidí Viewegha takto: „*Vieweghova tvorba se pokoušela radikálně rozrušovat mýty, jež ulpěly na textech i kulturní paměti, i vize v polistopadové době právě probuzené a nedostatečně reflektované. Specifičnost žánrově a stylově ambivalentních postmoderních textů spočívá v tom, že mýty nové společnosti nejen boří, ale může je - u některých čtenářů – i naopak posilovat.*“ (Hoffmann 2000: 56). Michal Viewegh využívá ironii ve všech složkách výstavby textu. Specifičnost jeho psaní spočívá

v tom, že do epických textů vkládá ironické invektivy a příběh tak tříští na situační momentky. Právě proto podle Bohuslava Hoffmanna Vieweghových románům rozumějí zvláště čtenáři časopisů a magazínů, kteří jsou na podobné styly textů zvyklí. Sám Viewegh chápe své romány jako „meditaci o lidské situaci prostřednictvím imaginárních postav“ (Hoffmann 1999: 113).

Jan Jandourek ve svém textu „*Michal Viewegh jako sociolog?*“ hovoří o Michalu Vieweghovi jako o jakémisi sociálním fenoménu, kterým se autor stal díky tomu, jak jeho knihy odrážejí některé významné momenty polistopadové české společnosti. To, co o naší společnosti víme, a to, co o ní říkají společenské vědy, se tu objevuje v podání jazyka beletrie. Lze tedy říci, že Michal Viewegh je svého druhu laický sociolog, který literární formou podává výsledky svého zúčastněného pozorování¹ (Jandourek 2004). Viewegh svým psaním nepochybně rezonuje se zkušeností svých čtenářů. To lze považovat za jakousi formu testu. Kriticky se však podle Jandourka musíme zeptat, s čím vlastně rezonuje, neupevňuje pouze předsudečné názory svého publika? Viewegh sám prošel různými profesemi a prostředními, ale nikoliv v průběhu devadesátých let, tedy doby, ve které si počíná jako velmi pestrý pozorovatel. Tyto limity je třeba mít na zřeteli. Jan Jandourek ve své odborné stati analyzuje samotný vztah literatury a sociologie. Odkazuje na německého sociologa Wolfa Lepeniese a jeho práci *Tři kultury*, která ukazuje, jak sociologie od počátku hledala své místo mezi vědou a literaturou. V Lepeniesově pojetí se od poloviny devatenáctého století odehrává spoj mezi literáty a společenskými vědci o to, kdo poskytne základní orientaci moderní civilizaci. Francouzský spisovatel Honoré de Balzac chtěl v literatuře vytvořit jakousi obdobu toho, co dělala zoologie, totiž analyzovat sociální druhy, ze kterých se skládá francouzská společnost. Podobně i další francouzský prozaik Emil Zola. Zatímco tedy spisovatelé měli ambice sociologů, mnozí sociologové čerpali své vědění o společnosti z literatury (Jandourek 2004: 197). Americký sociolog Peter. L. Berger dokládá své teze o moderním „Já“ rozbořením díla Roberta Musila *Muž bez vlastností*. Říká, že lze celkem bezpečně tvrdit, že nejlepší vodítko pro vymezení moderního západního individualismu nám pomůže poskytnout literatura, a především pak její specifická moderní forma – řeč je o románu (Berger

¹ **Zúčastněné pozorování** definujeme jako techniku sběru informací a dat zaměřenou na systematické a organizované sledování aspektů a fenoménů, které jsou předmětem zkoumání. Jedná se o jednu ze všeobecně akceptovatelných vědeckých metod, která hraje velmi významnou roli v rámci kvalitativního a kvantitativního výzkumu (Metodologické přístupy v genderových studiích 2013: Vlastní výpisky z přednášek).

1997: 91). Taktéž i u nás. Pro Tomáše Garrigue Masaryka znamenala beletrie sociologický pramen. Existuje dokonce i žánr, kterému se přímo říká *sociologický román*. Za ten lze považovat každé dílo, které přesune svou pozornost od komplikovaného dění uvnitř lidské duše k více či méně komplikovaným dějům v lidské společnosti. Pro literární analytiku je tu vděčným polem zkoumání literatura středního proudu. Ta si ze své podstaty nemůže dovolit ani přílišnou komplikovanost a sofistikované psychologizování, ani zcela banální zjednodušení a klišé braku. Paradoxně je střední proud v něčem realističtější než vysoké umění. Dle Jandourkových slov však všichni víme, že většina našich současníků ničím nepřipomíná metafyzické rozervance z Dostojevského románů. Česká společnost ničím nepřipomíná svět románů Topolových, Kratochvílových ani Urbanových. Naštěstí však ani ne svět pozdního Párala. Připomíná spíše právě romány Michala Viewegha. Není-li Viewegh přímo tvůrcem sociologického románu, má jeho psaní přinejmenším sociologické rysy. Jejich limity lze ale podle Jandourka konstatovat předem. Viewegh je autorem ze středních vrstev, o středních vrstvách a pro střední vrstvy. A protože samotný pojem *střední vrstvy* je problematický, dá se říct, že Viewegha zajímá jen výsek z této vrstvy, životní styl určitého segmentu lidí a ostatní životní stránky pomíjí. Stylem „poznámky pod čarou“ je sice konstatuje, aby bylo jasné, že ví o existenci smrti, stárnutí nebo nezaměstnanosti, ale netvoří těžiště jeho zájmu. Jako spisovatel se nevyhýbá sociálním temnotám, ale vybírá jen ty, které jsou „fotogenické“ (Jandourek 2004: 197- 198).

Viewegh bývá mnohými považován za autora podbízejícího se publiku. Udržuje čtenáře v jejich stereotypech a ukazuje jim takový obraz světa, který vidět chtějí a čtenáři tak mají radost, že čtou o tom, co znají. Walter Nutz používá termín *konformní literatura*, čímž myslí typ knih určený předem přesně známému a dobře otestovanému okruhu čtenářů. Nakladatel podle Nutze sleduje představy a fantazie čtenářek a přesně se jim přizpůsobuje. Čtenářky jsou hlavním měřítkem, podle kterého autor knihu jakožto produkt konstruuje. Jaké jsou zákonitosti tohoto žánru?

1. Osoby, místa, jednání a způsob řeči se vyznačuje černo - bílým nazíráním světa. Zlo je stále zlem a dobro dobrem.
2. Osoby jsou vylíčené jako typy. Hrdinkou je žena (svobodná nebo bez vlastní viny žijící v nešťastném manželství). V životě smí milovat jen jednu a nic jiného než velká láska ji před oltář nepřivede. Prožije lásku, je zklamaná, obstojí v nebezpečnosti lásky a dospěje k happy endu. Její protihráčkou bývá žena- vamp s dlouhou cigaretovou špičkou. Hrdiny jsou zámečtí páni,

kapitáni průmyslu, lékaři, inženýři nebo chudí studenti. Konstelace milostného páru je zdrojem potřebného konfliktu (Nutz in Jandourek 2004: 199).

Podle Jana Jandourka na Viewegha platí tyto charakteristiky jen částečně. Mezi autorem a čtenářem tu jistě existuje pouto a Vieweghův čtenář skutečně mívá prožitek „to přece znám“. Nelze však doložit, že by fantazie čtenáře byla hlavním měřítkem. Problém je i v tom, jakého čtenáře, protože Michala Viewegha čtou i muži středního věku, nejen čtenářky jedné věkové skupiny. Spíše platí, že Viewegh vychází vstříc mnoha očekáváním jedné vrstvy, což je přeci jen složitější, než se přizpůsobit modelové čtenářce ženského románu. Černobílé nazírání světa je v jeho knihách k nalezení, ale není to vždy platné pravidlo. Tak například idealistický intelektuál zde bývá vždy směšný, ale o mnoho postavách nejsme schopni rozhodnout, zda je zařadit do kolonky dobro nebo zlo. Vieweghovské postavy jsou typy. To ovšem Jandourek označuje spíše za přednost, protože literatura bohemisty, a také čtenáře, zajímá jako koncentrovaná výpověď o době a místu. Romantická láska v pravém slova smyslu se zde nevyskytuje, proto tu také neexistují žádné dokonalé happy endy. A Vieweghovy popisy se nedrží žádné šablony, která by se podobala oněm Nutzem výše uvedeným, protože Viewegh popisuje jen prostředí, které zná. Příznačná je pro styl Vieweghova psaní také autorova záliba v citátech, na kterou literární kritici s nelibostí upozorňují. Mnozí sociální vědci by však ve vršení citátů spíše viděli určitou „postmoderní“ bezradnost člověka, který pochopil, že je již velmi obtížné přijít s něčím zcela novým. Citace, ironie, eklekticismus, relativismus, individualismus, neustálá sebereflexe autora- vypravěče- co postmodernějšího by ještě česká literatura mohla chtít? (Jandourek 2004: 199-200).

Několik let předtím, než u nás vyšel spis Davida Brookse o nové americké společenské vrstvě nazývané samotným autorem *bobos*², podařilo se Michalu Vieweghovi načrtnout poměrně přesný obraz této vznikající vrstvy v Česku. Vrstva charakteristická rostoucím blahobytem, vzděláním, kosmopolitismem, sebedůvěrou, hodnotovou tolerancí se sice u nás ještě nepodobá svému americkému protějšku, ale podobnosti nelze ani v české mutaci bobos přehlédnout (Jandourek 2004: 200). David Brooks popisuje bobos jako typologicky takového člověka, který umí proměnit nápady a emoce ve výrobky. Jedná se o vysoce vzdělaného člověka, který stojí jednou nohou v bohémském světě tvořivosti

² **Bobos** = buržoazní bohém. Termín, se kterým jako první přichází americký spisovatel David Brooks ve své knize *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*.

a druhou nohou v buržoazním světě ambicí a světového úspěchu. Členové této nové elity informačního věku jsou buržoazní bohémové (Brooks 2000). Viewegh je tedy s trochou nadsázky kronikářem této vrstvy, což se neodmyslitelně zrcadlí při charakterizování jeho hlavních románových postav. Sám autor nezasťává, že se při psaní knih nechává silně inspirovat svým vlastním životem. Přesto se brání ztotožňování svého civilního „Já“ s literárními postavami ve svých románech. Jeho díla nejsou výjimkou v odkazování na mimoliterární skutečnost, a vytváří tak jednu z vrstev autorovy komunikace se čtenářem. V jeho románech zaujímá hlavní postavení autobiografický vyprávěč, někdy to však bývá porušeno er - formou. Viewegh nerezignuje na tradiční vypravěčství, je pro něj důležitá svěžest podání, upřednostňuje především zábavnou funkci a pointy (Dohnalová 2013: 9). Nesnaží se texty přetěžovat složitými významy a symboly, jak tvrdí Machala (Machala 2001: 127). Čtenáři na jeho dílech oceňují humor, hravost, čtivost a možnost ztotožnění se s nekomplikovanými postavami. Samotný spisovatel pak na svých dílech oceňuje zejména ironii, příběh, postmoderní hru, aktuálnost a uvěřitelnost. Kritika mu sice vyčítá rutinérství, povrchnost a psaní cílené na masy, nicméně z pozice jednoho z nejčtenějších českých autorů ho zatím nikdo pořádně nesesadil (Dohnalová 2013: 9).

Již zmiňovaný bohemista Bohuslav Hoffmann uvádí dva typy čtenářů románů Michala Viewegha. Ty méně náročné, kteří především ocení poutavý děj, vtip a zajímavé postavy, a poté čtenáře - intelektuály, kteří ocení mimo jiné i četné aluze a narážky na jiná díla, ironické hry s citáty a mimotextové úvahy. V románech se často objevuje pluralita jak jazyková, tak i stylová. Pluralita je dána odlišností jednotlivých postav a situací v daných knihách. Michal Viewegh užívá při psaní prostředky spisovné i nespisovné, případně obecné, češtiny. Nespisovné češtiny bývá obvykle používáno k hodnocení charakteristice postav, prostředí a situace. Dále například k navození pocitu běžné komunikace a v citově vypjatých situacích (Hoffmann 1999: 109).

2. 2. Literatura a feminismus

V literatuře se odráží celý hodnotový systém společnosti a jejího chápání. Literární teorie a kritika tak byla jedním z prvních oborů, kde se feministické zkoumání rozvíjelo. Literární vědkyně Pam Morris upozorňuje na dva směry zkoumání, které stály u počátků feministických literárních teorií, a to *ženské čtení* a *ženské psaní*. Ve své knize *Literatura a feminismus* pak dále definuje feminismus jako politický pohled odrážející dva základní předpoklady:

1. Rozdílnost pohlaví je základem strukturálních nerovností mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám.

2. Nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími.

Tento pohled určuje dvojí program feminismu: pochopit sociální a psychické mechanismy, jež vytvářejí a upevňují nerovnost mezi pohlavími, a následně je změnit.

Předpokladem feministického přístupu je jasná definice pojmů *ženský* a *mužský*, označující biologickou kategorii pohlaví. Život žen po staletí neblaze ovlivňuje tradice *biologického esencialismu*, tj. přesvědčení, že přirozenost žen je nevyhnutelným důsledkem jejich reprodukční funkce. Lidská přirozenost či podstata nemůže podléhat změnám tak jako společensky podmíněné rysy osobnosti, z čehož vyplývá, že pokud by bylo biologicky skutečně dáno, že ženy jsou submisivnější a méně podnikavé než muži, nedalo by se s tím vesměs nic dělat. Tento esencialistický a deterministický argument byl ve všech historických dobách nejrůznějšími společnostmi využíván k ospravedlnění podřadnosti žen, i když chápání toho, co je ze své podstaty „ženské“, se v každé kultuře liší (Morris 2000: 12). Z tohoto důvodu používají mnohé feministky pojmy *ženskost* a *mužskost*, když hovoří o nabyté kulturní identitě vlastní danému pohlaví, přestože toto společenské a subjektivní vnímání sebe sama se v případě většiny z nás vytváří v tak raném období života, že máme pocit, že je vlastně identická s naším pohlavím. Nikoho však dnes nepřekvapuje myšlenka, že v dílech spisovatelů se může objevit to, co bývá v dané kultuře označené za „ženské“ rysy, stejně jako nepřekvapí, když se o některých spisovatelkách říká, že ve své tvorbě projevují „mužské“ rysy. Že tato konstatování často vyvolávají negativní soudy, je pouze jednou ze známek toho, jak pečlivě si společnost střeží hranice mezi pohlavími a s nimi spojené hodnoty (Morris 2000: 12). Nemůžeme však předpokládat, že všechna díla napsaná ženami budou nezbytně nebo ze své podstaty vyjadřovat „ženský“ pohled a ženské hodnoty. Ještě méně se dá očekávat, že jakékoliv dílo napsané ženou bude tak či ona feministické a bude vyjadřovat výše zmíněné politické názory a program. Při takovém způsobu uvažování vyvstává otázka: může být muž, který opravdu sdílí a hlásá feministické názory, označen za feministu? Spolu s autorkou se domnívám, že ano, a zabývám se touto problematikou v analytické části své práce, zároveň je však potřeba si uvědomit, že muž hlásící se k feminismu bude vždy v jiné situaci než žena vyznávající feministické ideály. Muž může rozpoznat a odsoudit struktury společenské nerovnosti pohlaví, ale nemůže je zažít jako žena (Morris 2000: 12).

2. 2. 1. Problematika literárního kánonu

V mnoha společnostech je *literární kánon* považován za nejprestižnější formu výrazu; tvrdí se, že literatura odráží nejvyšší ideály a cíle lidstva a obsahuje příklady

nejvznešenějších lidských myšlenek a činů hodných následování. Proto je potřeba zde kriticky přistoupit k dané definici. Z tohoto důvodu se já jako feministka musím zajímat o literaturu jako o vlivnou oblast kultury ztělesněnou významnými institucemi. Je potřeba zjistit, jak se literatura jako kulturní projev místo pouhého zachycování stávající povahy života žen může podílet na vytváření významů a hodnot, které odsuzují ženy k nerovnosti. Za klíčové zde považuji otázku působení mocenského diskursu³ na literaturu, kam patří i pojetí literárního kánonu jako mocenského konstruktů a mocenské selekce. Kánon jakožto soubor uznávaných literárních děl, a tedy jako restriktivní kulturní instituce v konkrétním historickém a společenském kontextu, významně přispívá k udržování estetických, ale i etických hodnot, lze jej nazírat mimo jiné i jako prostředek socializace. Z genderové perspektivy je na literární kánon nahlíženo jako na androcentrický⁴ projekt korelující jak s patriarchální⁵ ideologií⁶, tak s imperativem heteronormativity⁷ (Knotková-Čapková 2010: 11). Feministické teorie tudíž odmítají představu genderově⁸ neutrálních, vůči patriarchální ideologii rezistentních estetických norem, které má kánon reprezentovat. (Robinson 1985: 110). Knotková-Čapková navazuje na Simone de Beauvoir, která ve svém díle *Druhé pohlaví* kriticky rozebírá, že muž je v onom heteronormativním diskursu považován za „univerzálního“ člověka, čili normu, a na ženu je pohlíženo pouze jako na tu „druhou“, tudíž jako odchylku od normy. Muž je tedy podle tohoto konceptu vnímám jako někdo zcela odlišný, a tudíž jsou jak jemu, tak i ženě přisuzovány určité typické aspekty chování a vlastnosti. Hana Havelková ovšem poukazuje

³ **Diskurs** = je rozpracován a interpretován v mnoha různorodých disciplínách. Význam a funkce termínu se proměňují v závislosti na metodologické pozici, ve které je aktuálně používán. V pojetí Michela Foucaulta je diskurs systematicky uspořádaný soubor výroků o daném předmětu či tématu. Konkrétní podoba vědění, specifický způsob rozumění světu nebo způsob, jakým se o něčem mluví (Foucault 1994: 15).

⁴ **Androcentrismus** = představa, že muži jsou ženám nadřazení. Muži a jejich prožívání světa představují normu, jíž jsou ženy poměřovány (Renzetti, Curran 2003: 526).

⁵ **Patriarchát** = pohlavně – genderový systém, v němž muži zaujímají vůči ženám nadřazené postavení a mužské vlastnosti a činnosti jsou ceněny výše než ženské (Renzetti, Curran 2003: 528).

⁶ **Ideologie** = propracovaná soustava názorů, postojů, hodnot a idejí s apologetickou nebo ofenzivní funkcí založenou na formulování politických, hospodářských, světonázorových anebo podobných zájmů určité skupiny (Jandourek 2001).

⁷ **Heteronormativita** = termín vyjadřující názor, že jen heterosexuality je jedinou přirozenou a správnou sexuální orientací (Katz in *Gender, rovné příležitosti, výzkum* 2013).

⁸ **Gender** = společensky utvářené postoje a modely chování, obvykle dichotomicky dělené na mužské a ženské (Renzetti, Curran 2003: 527).

na fakt, jak patriarchát, a z něho plynoucí moc, svazuje a hierarchizuje i muže samotné. Popisuje, jak hegemonní muži vlivem tohoto uspořádání trátí, ale jak si díky dominujícímu patriarchátu také zároveň potvrzují svou maskulinitu (Havelková 2004: 178-179).

V hledáčku feministické analýzy literárního kánonu se ocitají způsoby, jimiž patriarchální ideologie pronikla do obrazu ženství, tak fakt, že specifika ženské zkušenosti, mezi něž patří – zpravidla esencialisticky⁹ zdůvodňovaná – existence sdíleného utlačování žen, jsou tradiční díly literárního kánonu smlčována a zneviditelňována (Knotková-Čapková 2010: 12). Za důležitý považují postřeh feministické literární kritičky Toril Moi, která zpochybňuje vlastní potřebu literárního kánonu, neboť samotná jeho existence svědčí o přítomnosti moci a hierarchie ve společnosti a literatuře (Moi 1991: 78). Podle Moi spočívá zásadní problém angloamerické feministické kritiky v neslučitelnosti stávajících (patriarchálních) estetických hodnot feministické estetiky, a to takovým způsobem, aby se vyrovnaly slepé uličky patriarchálního elitářství a autoritářství (Moi 1991: 69).

2. 2. 2. Metoda vzdorného čtení

Metodou, jež umožňuje rozkrývání sexistických schémat, která zastírají potřebu patriarchálního řádu udržet věci, jež by jej mohly subvertovat, mimo sféru vědomí a jazyka co možná největšího počtu žen a mužů, je tzv. *vzdorné čtení*. Tuto metodu intenzivně používám v analytické části své diplomové práce pro rozklíčování obou románů Michala Viewegha.

S tímto termínem přichází jako první americká feministická kritička Judith Fetterley. Zdůrazňuje odprostit se se od mužské perspektivy. Apeluje především na všímání si stereotypů, které se projevují v postavách, což je i pro mou práci jeden z klíčových konceptů. Při čtení literárních děl musíme my jako čtenáři věnovat pozornost nastavení genderové moci, jak je samotný gender konstruován. Důležitou rolí je pro Fetterley také aspekt sexuality, od všech literárních hrdinů se totiž očekává heterosexuality. Podle ní by ženy měly vymítat mužskou mysl a mužský pohled, který je do nich vnášen. Fetterley kritizuje diskriminaci a odkazuje na pojem *revize*, nový pohled na text, o který se ve své

⁹ **Esencialismus** = teorie sociálních věd, která tvrdí, že všechny sociální jevy v sobě obsahují přirozené jádro, které je dané. Podle této teorie existuje určitá objektivní podstata mužství a ženství, přičemž podstatu ženství sdílejí všechny ženy, a podstata mužství je vlastní všem mužům. Vyhrocenou formou esencialismu je *biologický determinismus*, jehož zastánci a zastánkyně jsou přesvědčeni, že náš život je determinován, tedy nezměnitelně naprogramován naší biologickou podstatou. Ta je podle této teorie výsledkem evoluce a je vysoce funkční pro reprodukci rodu (Feministické teorie 2013: Vlastní výpisky z přednášek).

analytické části pokouším i já, jelikož analyzuji díla muže- spisovatele. Jedině takovou cestou lze dojít k novému zrození čtenářky. Jelikož je autor mrtev, nevíme, co textem chtěl sdělit, proto musí dojít k revizi, tudíž ženy mají otevřené pole pro svou reinterpetaci (Fetterley 1978). Pro svou závěrečnou práci využívám k analýze i její další koncept. Judith Fetterley ve svém dalším textu *Introduction on The Politics of Literature* tvrdí, že literatura je politická. Obecně platí, že literatura je univerzální a objektivní, ovšem Fetterley říká, že to nemůže být pravda, jelikož literatura popisuje fiktivní realitu. Literatura je moc výhradně pro muže. Je psána z mužské perspektivy a pro předpokládané muže - čtenáře, což ovšem nemusí nutně platit v případě Michala Viewegha. Ten sice své romány píše z mužské perspektivy, ovšem cílí s nimi zejména na ženy. Podle Fetterley nejsou do kánonu ženy zahrnuty. Objevuje se zde také téma moci. Političnost vnímá autorka v moci jako v dominanci a jako fenoménu, který je utvářen institucemi. Literární hrdina je konstruován stejně jako čtenář univerzálně, oproti tomu ženy jako druhé, příznakové. Dochází zde k falešné univerzalizaci jak autorů, tak i hlavních hrdinů, kteří stojí v centru dění, jsou hybateli děje. Jejich postava se vyvíjí, bojuje se zlem. Oproti tomu ženy jsou zobrazovány jako statické, díky nim může muž reagovat, což ovšem ženské postavy Vieweghových románů vyvrací. Podle Fetterley jsou ženy často pouze „křovím“, představují pevné archetypy hrající jak kladné, tak i záporné role, jelikož se vztahují k androcentrickému řádu. Vycházet ve své práci budu také z konceptu Judith Fetterley o patriarchátu. Podle ní se jedná o mocenské uspořádání, kde dominují muži. Muž bojuje se zlem a žena je mu vždy podřízena. Patriarchát ale nemusí být vždy výhodný, např. pro muže nízkého statusu, marginalizované etnikum. Žena z patriarchátu profituje v momentě, kdy je manželkou autority. Ti, kteří spolupracují se strukturami, z toho získávají. Fetterley zdůrazňuje, že ze symbolického hlediska mohou z patriarchátu profitovat i muži obecně. Např. tím, že byt' se jedná o marginalizované muže, i přesto mohou být v rodině těmi nadřazenými. Fetterley dále tvrdí, že ženy se musí identifikovat samy proti sobě. Ztotožňují se s univerzálním lidstvím, které ale není ženské. Po ženách se požaduje, aby se maskulinizovaly, ovšem jen v něčem. Nesmí tolik, aby se muži necítili ohroženi. Žena jako hrdinka musí uvažovat logicky, ale nebyla považována za hloupou, ovšem nesmí být ctižádostivá. Ženy jsou v knihách často zobrazovány nejen jako statické, ale i jako ty, které nemluví. Jsou také v literatuře objektivizovány, tzn. stávají se předmětem (Fetterley 1991: 492-493).

Manifestem vzdorného čtení je dnes již klasický, ale v mnohých ohledech stále inspirativní, text Hélyne Cixous *Smích medúzy*. Čteme-li text v kontextu doby jeho vzniku,

jednalo se o jedno ze zásadních vyjádření emancipačního požadavku svobodné volby jednotlivých žen nejen ve smyslu politických a ekonomických práv, ale právě i ve smyslu svobodné tělesnosti a svobodného sebepojetí (Cixous 1991). Třebaže text hovoří výhradně o ženách jako o diskriminované skupině, která je odcizena od svého těla i od svých pocitů, lze jeho myšlenky i apel vnímat v dnešním kontextu i širším smyslu. Lze mu porozumět jako manifestu jinakosti, která není povinna se stydět za to, že se liší. Není povinna přijímat roli, do níž ji tlačí diskurs moci a podle něhož se jinakost rovná „úchylce“, monstrozitě, symbolu hrůzy a rozkladu. Zrcadlo, které Medúze nastavuje Cixous, ukazuje její původní podobu, hledí na ni tváří v tvář, vidí v jejím úsměvu krásu. A tímto novým pohledem se může podívat žena i muž, jakákoliv lidská bytost. Jde o odproštění se od diktátu mocných, ať jde o kohokoliv, od konformnosti a strachu (Knotková-Čapková 2010: 24-25). Proto i tento koncept považuji za stěžejní pro svou diplomovou práci.

Vlastní hypotéza ženy jako čtenářky nabourává stávající koncepty čtení a ideologické soudržnosti literárního kánonu, protože, jak uvádí Showalter, mění naše chápání daného textu a probouzí v nás povědomí a významnosti kódů závislých na pohlaví (Showalter 1998: 216). Tato významná americká kritička klasifikuje feministickou kritiku na dva typy: *feministické čtení* a *gynokritiku*¹⁰. Pro svou práci považuji za stěžejní především feministické čtení, které aplikuji ve své analytické části diplomové práce. Tento termín se zabývá reinterpetací beletristických a kritických textů psaných muži. Ústřední roli zde má žena jako čtenářka- ženou jako spotřebitelkou literatury psané muži, a způsobem, jímž hypotéza o ženě-čtenářce mění naše chápání daného textu a probouzí v nás povědomí o významnosti kódů závislých na pohlaví. Jako každá jiná interpretační metoda, je i tato historicky zakotvena šetřením, které zkoumá ideologické předpoklady v literárních jevech. Jejím předmětem jsou obrazy a stereotypy žen v literatuře, opomíjení žen- kritiček a jejich nepochopení, trhliny v mužské konstrukci literární historie. Dále se zabývá zneužíváním a manipulací ženského publika, zvláště v populární kultuře a filmu. Feministické čtení je metoda zásadně politická a polemická. (Showalter 1998: 216-217). Jedním z problémů feministického čtení je jeho orientace na muže. Pokud budeme studovat ženské stereotypy, sexismus kritiků- mužů a omezené role, které ženy hrály v literární historii, nedozvíme se nic o tom, co ženy pociťovaly a jaká byla jejich

¹⁰ **Gynokritika** = zabývá se analýzou literatury psané ženami z perspektivy ženské zkušenosti a prožitku. Soustředí se na ženy jako na spisovatelky – na ženy jako tvůrkyňe textových významů, na historii, témata, žánry a struktury. Právě v odpoutání se od čistě mužské tradice vidí Showalter přednost gynokritiky (Showalter 1998: 211-216).

zkušenost, ale dozvíme se pouze o tom, jaké ženy chtěli muži mít. V některých oblastech výzkumu může tento přístup vyžadovat dlouhou dobu učení od teoretiků-mužů, ať už je to Althusser, Barthes, Macherey nebo Lacan; a aplikace teorie znaků nebo mýtů nebo nevědomí na texty nebo filmy vytvořené muži. Časové a duševní investice, které tento postup vyžaduje, zvyšuje odolnost vůči jeho zpochybňování a vůči schopnosti vidět jeho historická a ideologická omezení. Feministické čtení má také sklon považovat ženskou viktimizaci za přirozený jev tím, že z ní dělá nevyhnutelné a neodbytné téma diskuse. Kromě toho v mnoha dílech nemůžeme přehlédnout sladkobolné morální rozlišení, které kritička činí mezi ženami, jež byly zrazeny mužem, a ženami, které na mužově zradě postavily svůj život (Showalter 1998: 219).

Tradiční literární kritika předjímá model univerzálního čtenáře- muže, nicméně význam a výklad literárního díla se promění s ohledem na gender (ale i na sexuální identitu, rasu, věk či sociální příslušnost) čtoucí osoby. Opoziční, neandrocentrické „čtení jako žena“ je - a to v případě žen i mužů - vědomím zaujetím takové čtenářské pozice, která v textu reflektuje skryté patriarchální významy či o tuto reflexi vědomě usiluje. Je to čtení proti zavedeným, hierarchizujícím formám zobrazování genderových vztahů. Čtení „jako žena“ není vázáno na biologické pohlaví jedince, nýbrž na vědomé a kritické rozpoznání genderové nerovnosti ve společnosti, od níž se jedinec čtením „jako žena“ hodlá distancovat. Jedná se tedy o svobodné vnímání a projevení vlastní identity bez ohledu na mocenské indoktrinace či přímo proti nim (Knotková-Čapková 2010: 14). Vědomí, že proces čtení není zbaven ideologických nánosů odvozených od patriarchální moci a že ženy byly či jsou naučeny číst texty „mužskými očima“, vede k distribuování hegemonní patriarchální identity a hodnot, s jejichž nároky se čtenář či čtenářka musí vyrovnávat (Culler 1991: 511).

Podle Annete Koldony je čtení, stejně jako interpretační techniky, které v průběhu čtení literárního díla uplatňujeme, naučenou aktivitou, jež je podmíněna historicky a v souvislosti s formami uspořádání vztahů mezi ženami a muži je též nevyhnutelně generována. Hovoří-li pak Koldony o tom, že čtení je naučené, zaměřuje se na zvnitřněná paradigmatata, která v textu dekodujeme, poněvadž tato predeterminují naše očekávání od čteného díla, působí normativně na jeho interpretaci a do budoucna formují i naše chápání v budoucnu čtených děl (Koldony in Knotková-Čapková 2010: 14). Protože paradigmatata čtení, stejně jako estetické kvality a standardy pro kanonizaci literárních děl, jsou určována a konstruována v rámci společenské reality hierarchických genderových vztahů, jsou podle Fetterley ženy - čtenářky vmanipulovány do „sexistických

schémat“, v nichž mají přijmout patriarchální morálku a ztotožnit se s hodnotami, které stojí v rozporu s jejich identitou (Fetterley 1978).

2. 2. 3. Ženy a populární literatura

Feministické interpretace většinou předpokládají, že specificky ženská zkušenost na sebe vezme a určí výrazné umělecké formy (Showlater 1998: 226). V této kapitole se budu zabývat otázkou, proč je ženská tematika v románech (nejen pro ženy) tolik populární a co v nich samotné čtenářky nacházejí. Tento teoretický koncept také poslouží jako vodítko k porozumění tomu, proč je Michal Viewegh jedním z nejčtenějších spisovatelů u nás a proč se těší oblibě zejména u žen-čtenářek.

Žena jako konzumentka literárních textů v prvních fázích feministické kritiky nepatřila k tak frekventovanému zájmu kritiček jako žena-interpretka. Pokud se feministické kritičky zabývaly ženským literárním spotřebitelstvím, tak většinou z pozice negativní kritiky a zlehčování; tj., viděly zálibu žen v literárních žánrech jako triviální a pro ženy nedůstojnou. Průlomovou prací na tomto poli je studie americké literární vědkyně Janice A. Radway, která výrazně přispěla k rozvoji kulturních studií¹¹ díky své práci o čtení a čtenářstvu romancí (Radway in Oates-Indruchová 2007: 170). Romance byly a často stále jsou považovány za prostoduché, v nejlepším případě oddechové čtení, a již pouhá záliba v něm je jakýmsi zahanbením pro feminismus, či přímo podkopáváním jeho snah o zrovnoprávnění intelektuálních schopností žen. Autorka přichází s tvrzením, že romance mají v životě svých čtenářek důležitou sociální a psychologickou funkci, které jsou si samy čtenářky vědomy. Ukázalo se totiž, že samy čtenářky vůbec nemají iluze o skutečnosti zobrazovaných romantických vztahů. Nelze tedy o nich říct, že jsou loutkami komerčního průmyslu či naivkami, které si svět romancí pletou s těmi skutečnými. Čtenářkám prostý akt vzít do ruky knihu umožňuje čelit určitým tlakům a napětím, které provází jejich dennodenní koloběh činností. Jedním z hlavních cílů jejich čtení je touha dělat něco odlišného od každodenní rutiny, čtou romance pro uvolnění, a aby se lépe vyrovnaly s rutinními stránkami života. Čtenářky často hovoří o tomto typu literatury jako o „lehkém čtení, resp. únikové literatuře“, jelikož ji bez námahy mohou odložit a opět se k ní vrátit. V dnešní uspěchané době je na každého jedince, obzvláště pak na matky

¹¹ **Kulturní studia** = interdisciplinární zkoumání vztahů současné kultury a společnosti. Úkolem není popsat či snad dokonce vymezit danou kulturu nebo společnost, nýbrž zjistit, co za kulturu považuje jedinec a jak ho kultura ovlivňuje. Významnými osobnostmi kulturních studií jsou Stuart Hall či Roland Barthes.

od rodiny, které musí obsáhnout několik sociálních rolí¹² najednou, vytvářen velký tlak, proto mají ženy rády knihy, které jim únik umožňují. Čtenářky tak mohou nejen uniknout od své „reality“, ale také snít a předstírat, že literární příběh je jejich životem. Téma čtení romancí mnohé ženy berou jako zvláštní dárek sobě samotným (Radway in Oates-Indruchová 2007: 171-172, 174). Čtení je odvádí od psychologicky a emocionálně vyčerpávajícího úkolu starat se o psychické a citové potřeby svých rodin, úkolu, který je pouze a jenom jejich. Jinými slovy, ženy byly odmala vedeny k přesvědčení, že žena je obzvláště nastavena na emocionální požadavky okolí. Proto si ženy cení čtení právě proto, že je to intenzivně soukromá činnost. Nejenže je to činnost soukromá, umožňuje jim také rodinné vztahy dočasně pozastavit a mezi sebe a arénu, v níž se po nich žádá vykonávat většinou jejich vztahování se k druhým, postavit jakousi clonu (Radway in Oates-Indruchová 2007: 180). V tomto smyslu čtení představuje prostor, kde si připadají osvobozeny od nutnosti vykonávat povinnosti, které jinak ochotně přijímají za své vlastní. Čtení „oddychové literatury“ je pro ženy regresivní zkušeností v tom smyslu, že během doby, kterou věnují čtení, se cítí uspokojené a spokojené. Tento pocit prožitku zřejmě vyplývá z jejich ztotožnění se s hrdinkou. Janice A. Radway dochází ve svém textu k závěru, že pokud budeme mít na paměti, že texty jsou ke čtení a že čtení samotné je činnost provázána skutečnými lidmi v předem konstituovaném společenském kontextu, bude možné analyticky rozlišit mezi významem aktu čtení a významem textu při něm utvářeném. Toto analytické rozlišení nám umožní ptát se, zda za určitých podmínek může významnost aktu čtení odporovat, podrývat nebo omezovat významnost vytváření konkrétního druhu příběhu. Komplikuje-li toto metodologické rozlišení dále snaha zachytit chápání jednotlivých aspektů této činnosti skutečným čtenářstvím a také skrytý význam a dosah podmiňující obojí, pak ještě více vzrůstají možnosti rozeznání konfliktu a protikladu (Radway in Oates-Indruchová 2007: 208). Mnohé ženy berou akt čtení jako bojovný a kompenzační. Bojovný v tom smyslu, že jim umožňuje odmítnout sociální roli směřovanou na druhé, kterou jim předepisuje jejich pozice v instituci manželství. Jakmile vezmou knížku do ruky, dočasně odmítnou jinak neustávající požadavky rodiny, aby se věnovaly potřebám druhých, a současně jednájí záměrně směrem

¹² **Sociální role** = očekávaný způsob chování, který se váže k určitému sociálnímu statusu. Každá osoba hraje rolí více. Podle amerického sociologa Ervinga Goffmana hrajeme v sociálních interakcích role všichni. Autor se snaží sledovat, jak člověk v obvyklých pracovních situacích prezentuje sám sebe a svou činnost před ostatními, jak řídí a kontroluje dojem, jež si o něm okolí vytvoří, a vše, co může být součástí jeho představení (Goffman 1999: 7).

k vlastnímu soukromé potěše. Jejich činnost je kompenzační, protože jim dovoluje zaměřit se na sebe samé a vytvořit si prostor jen pro sebe v aréně, kde jsou jejich vlastní zájmy ztotožňovány se zájmy druhých a definovány jako veřejný zdroj, z kterého může rodina kdykoliv těžit. Čtení „únikové literatury“ tak oslovuje potřeby, které v nich vyvolávají, ale neuspokojují patriarchální instituce a v nich rozvinuté praxe (Radway in Oates-Indruchová 2007: 209).

K otázce ženského literárního spotřebitelství je zajímavé poznamenat, že se opět nerozumí samo sebou; definice *ženského čtení* nezávisí pouze na hloubkových odborných průzkumech, jako je výše popsána studie Radway, nýbrž rozdělování žánrů na „mužské“ a „ženské“ závisí především na marketingových strategiích vydavatelů a na společenských a kulturních představách o genderových rolích. V předlistopadových knihkupectvích bychom například marně hledali regály označené „čtení pro ženy“ či „ženské romány“ (Valdrová 2006: 123).

Britská feministická kritička Lynne Pearce přichází s poststrukturalistickým přístupem, pro který je charakteristické zpochybňování existence jedné univerzální interpretační perspektivy, a zvláštní důraz je kladen na ústřední roli čtenáře při dotváření významu textu. Právě zdůraznění prvku čtenářky v interpretačním procesu přitom motivovalo různé feministické přístupy k literární teorii. Pearce tedy pokračuje jako čtenářka, která vstupuje do dialogu s textem. Zaznamenává fázi „čtení prosti srsti“ a uvědomění si, že i když tato strategie dává čtenářce velkou moc při tvorbě významu, nebere tak na vědomí kontext, ve kterém texty vznikly: ignoruje totiž fakt, že Pearce, ani žádná jiná čtenářka, nebyla tím čtenářským subjektem, ke kterému text promlouvá. Autorka dospěla k poznání, že ať se nám to líbí nebo ne, texty svého čtenáře či čtenářku „genderují“. Feministická čtenářka Pearce tedy musela znovu řešit dilema, komu při tvorbě významů přísluší moc – jaký je vztah mezi autorem, textem a čtenářem - ústřední otázkou celé literární teorie. Jako feministka dospěla logicky k rozhodnutí odklonit se od textů psaných muži a věnovat se nadále jen textům žen. I zde však narazila na podobný problém: texty „promlouvají“ nejen k ní, ale i k jiným ženským čtenářským subjektům, jsou „promiskuitní“, tedy sdělují stejně snadno něco jiného každému typu čtenářky, přičemž žádný typ nemá k ostatním čtením přístup (Pearce in Oates-Indruchová 2007: 251). Toto poznání nejprve vzbudilo v Pearce pocit čtenářské bezmocnosti a vyloučení, další analýzou ovšem zjistila, že způsob, jakým texty čtenářku nastavují, nemusí být nutně oslabující. Pokud se já, jako čtenářka, musím naučit žít s neustálým rizikem odmítnutí, mohu se tak i radovat z možnosti upřednostnění. Uznáme-li, že

do vztahu mezi textem a čtenářkou je takto vepsána nestálá mocenská dynamika, připustíme také touhu, přestože zároveň vyvolává obavu. Můžeme se těšit, až otevřeme knihu, i když se jí zároveň obáváme. Navíc tím, že rozpoznáme tento emocionální rozměr v procesu čtení, možná dosáhneme i nového porozumění v jeho politice (Pearce in Oates-Indruchová 2007: 270-271).

2. 3. Gender jako nástroj k produkci genderových stereotypů

2. 3. 1. Gender

V této kapitole věnuji pozornost přístupu ke kategorii *gender*. Ač se tento termín zdá být již ozřejměný, považuji i tak za důležité, věnovat mu několik slov.

Gender ve své diplomové práci chápu v rámci konstruktivistického paradigmatu, tedy jako sociálně – kulturní konstrukt, který není závislý na biologickém pohlaví (Zábrodská 2009: 24). Ztotožňuji se s tvrzením doc. PhDr. Blanky Knotkové-Čapkové PhD., která ve své publikaci *Tváří v tvář* pojmu gender rozumí jako konceptu rodovosti. Myšlenkové vychází taktéž z konstruktivistického¹³ pojetí - rodovost je kategorií konstruovanou, podmíněnou kontextem sociálním, kulturním, politicky etnickým - je tedy intersekcionalní, diskursivní a fluidní. Shodně jako výše zmiňovaná autorka také nesouzním s pojetím esencialistickým, které vnímá gender zpravidla v dichotomním smyslu binarity maskulinita - feminita jako bytostnou a neměnnou danost; z tohoto pojetí často plyne určitá homogenizace uvnitř skupiny mužů a žen, tedy že jsou zde jisté vlastnosti, schopnosti a charakteristiky, které jsou v rámci těchto skupin dané a neměnné, a že jsou tudíž v určitých ohledech všechny ženy stejné a všichni muži stejní (Knotková-Čapková 2010: 8-9).

Co tedy znamená být ženou či mužem? Určuje nějak můj osud, mé vlastnosti, zájmy, ambice, pracovní zaměření, místo v partnerském vztahu, v rodině a ve společnosti fakt, že jsem muž či žena? Fungování genderu jako principu, který strukturuje společnost, vystihuje Kimmelův *koncept tří I: identita, interakce a instituce*. Identita je vždy vevázána do konkrétního kulturního a jazykového kontextu, který spoluutváří naše ženství či mužství, naši pozici ve společnosti. Pojem interakce naznačuje, že gender je vztahový koncept - gender vzniká v interakci. Instituce (škola, rodina, pracovní trh aj.) odrážejí, produkují a posilují genderové vzorce dané společností, např. nastavení pracovního trhu

¹³ **Konstruktivismus** = paradigma, které říká, že zkoumání reality posouvá pohled do perspektivy samotného výzkumníka – realit je tedy mnoho, svoji realitu poznáváme především skrz kulturu, ve které žijeme. Vidíme svět v rámci naší kultury, tak, jak nám ho naše kultura dovoluje vidět (Guba, Lincoln 1994).

a koncept kariéry znevýhodňuje ženy, které se starají o děti (Pavlík in Smetáčková 2006: 9-13).

Ženská a mužská identita je subjektivní vědomí si sebe sama jako ženy nebo muže, tedy subjektivní pocit femininity nebo maskulinity. Socioložka Marie Čermáková definuje genderovou identitu jako osobní zkušenost s mužskou nebo ženskou existencí: je vyjádřením skutečnosti, že vše, co osoba (muž či žena) říká, dělá a prožívá, souvisí s tím, zda její sociální status má mužskou či ženskou determinaci, zda je manifestován ve znamení muže či ženy. Genderová identita tudíž nepostrádá jedinečný psychologický rozměr, a zároveň vzniká v konkrétním kontextu. Ovlivňuje nás, mimo jiné, že ženství a mužství se nejčastěji vymezuje bipolárně – jako by existovalo jen mužské a ženské pohlaví a nic mezi tím – a jednak negativně na pozadí tzv. opačného pohlaví: jednoduše řečeno, jsem žena proto, že nejsem muž a naopak (Čermáková in Valdřová 2006: 7).

2. 3. 2. Genderové stereotypy

V této kapitole se detailně zabývám klíčovým konceptem pro celou moji diplomovou práci, a to *genderovými stereotypy*. Popisují, jakým způsobem se konstruuje femininita s maskulinitou a ve své analytické části pak metodou vzdorného čtení kriticky přistupuji k tomu, jak spisovatel Michal Viewegh ve svých dílech *Román pro ženy* a *Román pro muže* zobrazuje ženský a mužský svět - zda-li ženy a muži v jeho dvou románech odpovídají stereotypnímu zobrazování nebo se naopak svým chováním vymykají.

Genderovým stereotypem rozumíme zjednodušující souhrnný popis určité společenské skupiny. Může být pozitivního či negativního charakteru a s tím či oním stereotypem je - či v minulosti byla – spojována prakticky každá společenská skupina. Výjimkou nejsou pochopitelně ani muži ani ženy. Genderové stereotypy jsou tedy zjednodušující popis toho, jak má vypadat maskulinní muž či femininní žena. O takových stereotypech lidé obvykle uvažují bipolárně, tedy tak, že normální muž nenese žádné rysy ženskosti a naopak. Genderové stereotypy jsou univerzálně platné, neboť se předpokládá, že charakteristiky tvořící genderový stereotyp sdílejí všichni příslušníci daného pohlaví. Mnozí lidé mužského i ženského pohlaví se ale ve skutečnosti oněm stereotypním obrazům vymykají. Někdy se na takové případě pohlíží příznivě, častěji se však nekonformní jednatelce označuje jako deviantní, abnormální či zkažený a podle toho se s ním také nakládá. Je důležité si přitom uvědomit, že podobné rozlišování se odehrává nejen na úrovni vzájemné komunikace mezi jednotlivci, ale i na strukturální úrovni celé společnosti, v níž žijí. Každá společnost svým členům předpisuje určité vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce v závislosti na jejich pohlaví. Tyto předpisy jsou

zakotveny ve společenských institucích, jako jsou hospodářství, politický a vzdělávací systém, náboženství či rodinné uspořádání. Institucionalizované vzorce genderové diferenciacie jsou souhrnně označovány jako *pohlavně - genderový systém*¹⁴ společnosti. Pohlavně – genderové systémy se liší napříč kulturami i historickými obdobími (Renzetti, Curran 2003: 20-21). Předmětem zájmu mé diplomové práce jsou také způsoby, jimiž pohlavně - genderový systém funguje jako systém společenské stratifikace, tedy nakolik jsou ženy a muži - vlastnosti a praktiky s nimi spojované - společností oceňované v nestejně míře. Vzhledem k tomu, že každá společenská instituce disponuje mocí odměňovat a trestat, udělovat výsady a ukládat závazky a omezení, má pohlavně - genderový systém hluboký dopad na životy žen a mužů a na životní volby jim otevřené (Renzetti, Curran 2003: 21).

Hovoříme-li o genderových stereotypech, je na místě také objasnit pojem *archetyp*¹⁵, od kterého se dále odvíjí archetypální analýza. Ta pro mou diplomovou práci sice nebude stěžejní linií, poněvadž se ve své analytické části zaměřím především na analýzu genderových stereotypů hlavních hrdinů, nicméně ale pokládám za důležité čtenáři archetypální analýzu lehce nastínit, jelikož mezi konceptem archetypu a stereotypu je poměrně úzký vztah. Právě z archetypů totiž krystalizují stereotypy a také genderové role. Můžeme říci, že archetypy jsou vlastně předobrazy genderových rolí a stereotypů, přičemž všechny tyto kategorie chápeme jako sociálně konstruované, nikoliv jako esenciální danost. Archetypální analýza v perspektivě genderu může přinést zajímavé poznatky o tom, nakolik jsou prostřednictvím archetypu posilovány tradiční obrazy mužství a ženství (Knotková-Čapková 2010: 19). Archetypy můžou být ale v díle rovněž uchopeny subverzivně, což ve své práci *Archetypal Patterns in Women's Fiction* tematizuje americká feministická kritička Annis Pratt. Ta se ve své práci zaměřuje především na literární archetypy v dílech ženských autorek. Snaží se o kritickou reflexi tradičního (jungovského) pojetí archetypů a tuto problematiku pojímá v kontextu literárních struktur, přičemž odkazuje ke třem oblastem: Déméterovským mýtům, Artušovským příběhům o svatém grálu a čarodějnictví (Pratt 1981).

¹⁴ **Pohlavně – genderový systém** = systém institucionalizovaných vlastností, způsobů chování vzorců společenské interakce předepsaných členům společnosti na základě jejich pohlaví (Renzetti, Curran 2003: 528).

¹⁵ **Archetyp** = řecký původ (*archetypos*) a lze jej přeložit jako *pravzor* či *předobraz*. V literatuře se může jednat o modelovou, typologickou charakteristiku postav nebo o modelový vývoj příběhu (Knotková -Čapková 2010: 18).

V psychologii rozpracoval pojem archetypu jako opakujících se dilemat nevědomí především Carl Gustav Jung. Pro feministickou kritiku je přijatelné Jungovo pojetí archetypu ve smyslu kulturním – jako kolektivní nevědomí, které je kulturně a časově proměnlivé a podmíněné; je tedy v souladu s feministickým důrazem na kontext. Ve smyslu genderovém však Jung archetypy pojímá v podstatě esenciálně a duálně; dichotomizuje je na pravzor mužství (*animus*) a pravzor ženství (*anima*). Jung neesencializuje v tom smyslu, že by ztotožňoval každého biologického muže s animem a každou biologickou ženu s animou; naopak uvádí, že v každé lidské bytosti jsou přítomny oba tyto archetypy. Z hlediska pojetí genderové identity jde však vždy o jejich kombinaci, nikoliv o transgenderové performance, kategorie archetypálního mužství a ženství je zde jasně dána (Jung 1997). Nabízí se zde ale otázka, zda je komplementarita anima a animy v Jungově pojetí rovnocenná, nebo hierarchicky vychýlená ve prospěch mužského principu. *Animus* představuje vědomí, logos, tvořivost, duchovní sílu a moc; *anima* představuje nevědomí, citlivost, erotičnost. Anima poskytuje muži lásku a naplnění, dotváří jeho lidství, zatímco animus v ženě působí spíše negativně - činí ženy tvrdohlavými, hádavými a neženskými (Knotková-Čapková 2010: 19).

Jana Valdřová definuje stereotyp jako ostře zjednodušující a zobecňující úsudek, s emocionálním odstínem připisující určité třídě osob některé vlastnosti nebo jim je naopak upírající. Z dalšího vyplývá určující význam jazykové stránky stereotypu - stereotypy chápeme jako zvláštní formy zpracování informace, ulehčující člověku orientaci ve světě. Příznaky, jež obsahují stereotypy, používají mluvčí ke zhodnocení vztahu předmětu k té či oné třídě a připisování jim určitých charakteristik. Stereotypy mají zobecňující funkci, která spočívá v uspořádání informace: má afektivní funkci (staví proti sobě „své“ a „cizí“), sociální funkci (rozděluje „vnitřní skupinové“ a „vnější skupinové“), což vede k sociální kategorizaci a vytváření struktur, podle nichž se lidé orientují v každodenním životě. Genderové stereotypy představují kulturně a sociálně podmíněná mínění o vlastnostech, attributech a normách chování představitelů obou pohlaví a jejich odraz v jazyce. Genderová stereotypizace je tak v jazyce fixována, úzce spojována s hodnocením a podílí se na formování očekávání určitého typu chování od představitelů toho či onoho pohlaví. Součástí stereotypního uvažování je hodnocení, přičemž ženám se ve společnosti připisuje nižší hodnota než mužům. Stereotypně pojímané sociální role jsou reglementovány podle schématu správně nebo špatně. Reglementace se odráží v jazyce v podobě ustálených frází. Jazyk se tak jeví jako jeden z nejdůležitějších pramenů poznání o genderových stereotypch a jejich proměnách v průběhu doby, neboť analýza

komunikace umožňuje určit frekvenci jejich užívání. Dnes už se v České republice stěží užívá úsloví „*Dlouhé vlasy - krátký rozum*“, avšak podobnou charakteristiku nesou pověstné vtipy o blondýnkách, jež se u nás rozšířily v postsocialistickém období. Podobně jako výraz dlouhé vlasy dříve symbolizoval ženu obecně a délka vlasů byla nepříliš podstatným rozlišovacím znakem, jsou vtipy o blondýnkách nekorektní vůči ženám bez rozdílu barvy vlasů. Čeština oplývá množstvím dalších frazeologismů, jež udržují a reprodukují neúctu vůči ženám (Valdrová in Heczková 2007: 210).

Být ženou či mužem je snadné, přirozené a neměnné, pohlavní znaky jsou na většině jedinců dobře viditelné. Ženství a mužství bývá navíc podpořeno úpravou zevnějšku: muži si obvykle nemalují rty a nenosí punčochy, ženy na rozdíl od mužů úzkostlivě dbají o to, aby byly vždy perfektně upravené. Ženy jsou údajně citově zranitelnější, občas neunesou tíhu problémů a stávají se hysterickými, pláčou nebo křičí. „Silnější“ pohlaví se podle obecného mínění vyznačuje vrozenou racionalitou, rozhodností, konkurenceschopností a dravostí. Muži prý nepláčou a neztrácejí hlavu. Mluví otevřeně, mohou užívat i hrubší výrazy, kdežto u žen by totéž působilo nežensky (Valdrová 2004: 9). Genderový symbolismus tedy odkazuje na způsob, jakým v naší kultuře vytváříme významy, jež determinují naše jednání, chování, interakce s ostatními lidmi, orientace ve světě apod. Základním přínosem genderové analýzy je poznání, že gender je jednou z nejzákladnějších kategorií strukturujících tento proces, o čemž svědčí již fakt, že se nám jeví jako cosi přirozeného. Letmé porovnání s jinými kulturami však odhalí, jak kulturně specifické jsou naše konkrétní konstrukce femininity a maskulinity. Výše zmíněné dichotomie, na kterých stojí naše sociální konstrukce reality, mají výrazný genderový podtext, neboť na symbolické úrovni je vždy jedna strana dichotomie asociována s maskulinitou a druhá s feminitou. Přitom je zásadní zdůraznit, že gender je konstruován jako kategorie asymetrická. Vše, co je spojované s maskulinitou (např. objektivita, racionalita, aktivita apod.) je v naší kultuře vesměs vnímáno jako v principu odlišné a hodnotnější, důležitější a nadřazené tomu, co je femininní, což se odráží jak v naší společenské symbolice, tak i ve společenské organizaci, odměňování mužů a žen i jejich individuálních genderových identitách. Feminita je dále spojována s problematičností, chaotičností a jinakostí, pojatou vesměs v negativním smyslu. Genderové nerovnosti na úrovni symbolické mají své paralely na úrovni společenské struktury, kdy jsou jednotlivé sféry lidské činnosti a jednotlivé aktivity vnímány prizmatem genderu. Například činnosti, které jsou vnímány jako mužské (technické obory, „fyzicky náročnější“ práce, zaměstnání v armádě a u policie) jsou nejen konstruovány jako v principu nevhodné pro ženy, ale jsou

i výrazně lépe finančně ohodnoceny. Nejinak je tomu i s alokací společenských zdrojů do společenských sfér, kde převažují muži. Gender však strukturuje i naše individuální identity a je doslova vepsán do našich těl. Každá a každý z nás reprodukuje vlastní femininitu nebo maskulinitu v tom, jak chodíme, jak sedíme, jak držíme tělo nebo jak se oblékáme. Gender zkrátka vyžaduje práci, zároveň ale žijeme svůj gender i ve svých aspiracích, životních cílech či ve svém chápání sebe sama (Pavlík 2002: 140).

2. 3. 2. 1. Femininita: koncept ženství a mýtus krásy

Z hlediska mojí analýzy, ve které se budu zabývat hlavními ženskými postavami v obou románech Michala Viewegha, považuji za důležité představit teoretická východiska definující ženství.

Podle významné francouzské myslitelky Simone de Beauvoir je v patriarchální společnosti dívka vychovávána k pasivitě a jejím jediným cílem, který prostřednictvím genderové socializace internalizuje, je získat muže a vdát se. Projevuje-li tato dívka „mužské vlastnosti“, je odmítána (de Beauvoir 1966: 143-188). Autorka hovoří o tom, že podřadné postavení ženy určuje to, čemu my říkáme „povaha ženy“ (de Beauvoir 1966: 319). Máme totiž tendence spojovat ženu s vlastnostmi, kterými jsou opatrnost, malichernost, absence morálky, nízká praktičnost, prolhanost, prospěchářství, prolhanost, bázlivost, lenost, lakota, frivolita a servilnost (de Beauvoir 1966: 319-325). Všechny tyto vlastnosti jsou obecně považovány za negativní. Naopak prvek intuice, esencializující koncept, zejména odkazuje-li k instinktům a iracionalitě, která bývá tradičně spojována se ženami, definuje americká psychoanalytička Clarissa Pinkola Estés jako duševní poklad ženy (Estés 1999: 72). Tím dochází k genderování intuice, která se s muži obvykle vůbec nespojuje.

Pojmy *muž* a *žena*, resp. *mužský* a *ženský* nejsou používány souměrně: pojem *muž* má vždy kladnou hodnotu a představuje normu a lidskost všeobecně, zatímco *žena* je pojmem sekundárním a označuje to, co se od normy odlišuje. Proto nemá svůj vlastní kladný význam, ale je definována ve vztahu k pojmu *muž* – jako to, co muž není. De Beauvoir zdůrazňuje, že koncept *jinakosti* je pro uspořádání lidského myšlení nezbytný. Poněť o vlastním „Já“ můžeme získat pouze v protikladu k tomu, co není „Já“ – co se od „Já“ liší. Žena funguje jako jinakost, jež mužům umožňuje vytvořit vlastní kladnou identitu jako identitu mužskou. A jelikož to, co je „jiné“, nemá svou vlastní identitu, jinakost často funguje jako prázdný prostor, jemuž lze přiřadit jakékoliv významy, které si dominantní skupina zvolí. Proto jsou ženy křehké, a ne silné; emocionální, a ne racionální; povolné; a ne pevné; takže mužskost pak může být definována těmito kladnými vlastnostmi. Jelikož

mužská kulturní nadřazenost představuje normu, názory mužů jsou považovány za univerzální pohled na svět. To pak vede k tomu, že mužské interpretace ženství, jež vytvářejí mylný obraz žen a bývají předkládány jako univerzální „lidská“ pravda či „skutečnost“, si udržují životnost a závaznost. Proto také samy ženy chápou ženy tak, jak je chápou muži, a přijímají za své mužské představy ženskosti (de Beauvoir 1966). Ze všech těchto důvodů je tedy nezbytné začít přehodnocovat mužské chápání žen (nejen ženských literárních postav), abychom se naučily na věci nahlížet z pohledu ženy (Morris 2000: 27). Americká feministka Adrienne Rich pronikla k jádru této diskuse a výstižně ji shrnula, když se vyjádřila, že objektivita není nic jiného než mužská subjektivita. Patriarchální uspořádání společnosti je produktem mužské subjektivity, jejímž pojmovým povýšením na objektivitu se legitimizovalo a zajistilo si nezpochybnitelnosti (Rich 1979). Jelikož muži dosud vlastnili monopol na produkci významů, nebylo příliš obtížné udržovat názor, že existuje pouze jedna jediná realita. Mary Daly tuto realitu označuje jako *jednorozměrnou*. Vynucené mlčení žen předem vylučovalo jakékoliv možné alternativy, takže jediný (a neúplný) mužský pohled na svět obě pohlaví¹⁶ zpravidla přijímala jako jediný možný. V rámci této jediné reality bylo možné akceptovat existenci jediné pravdy a objektivního směřování k ní. Z pohledu mužské subjektivity se zdálo celkem přirozené akceptovat celkový obraz jednoho uspořádaného vesmíru, který muži ovládali, přičemž vodítka jim byly pravda a objektivita (Daly 1978).

V klasické feministické antropologické práci Sherry B. Ortner zase argumentuje tím, že spojování ženy s přírodou, která je ve vztahu ke kultuře¹⁷ v západní filozofické tradici považována za podřadnou, má za následek univerzálně se vyskytující kulturní druhořadost ženy. Oproti tomu muž bývá zobrazován (pojímán) jako symbol kultury, který přírodu ovládá. To, že kultura patriarchální společnosti přisuzuje ženě druhořadý status, vnímá Ortner jako obecný fakt a rozhodně trvá na tom, že v každé známé společnosti najdeme ženy podřízené mužům. Odmítá tuto skutečnost vysvětlovat jako důsledek biologického determinismu a rozpracovává tezi, že jsme naučeni pohlížet na ženy jako na bytosti přírodě bližší. Autorka dále uvádí, že začlenění ženy do kultury a její úplnou participaci na ní nelze popřít, a proto žena zaujímá intermediální pozici mezi kulturou a přírodou. Je tedy jakousi

¹⁶ **Pohlaví** = biologicky podmíněné tělesné odlišnosti mezi samci a samicemi (Renzetti, Curran 2003: 528).

¹⁷ Tradiční rozdělení *kultura vs. příroda* je arbitrární. Toto dichotomní dělení je spíše sociálním konstruktem než přirozenou binaritou. Ostatně sám význam slova *kultura* se historicky proměňoval a zpočátku byla kultura chápána jako opozice k barbarství nebo jako pěstování užitečných plodin (Nunning 2006: 421, 422).

zprostředkovatelkou. To vysvětluje nejen její nižší status, ale i silnější omezení jejích aktivit v rámci společnosti (Ortner in Oates-Indruchová 1998: 94-111).

V obou Vieweghových románech jsou silně zobrazeny rodinné vazby. V *Románu pro ženy* zejména velice blízký vztah matky s dcerou. *Román pro muže* zase ukazuje na velice silné pouto tří sourozenců, z nichž každý má jiný charakter a absence rodičů, kteří nešťastně zahynuli při autohavárii, se na nich neoddiskutovatelně odráží. Nancy Chodorow na tuto problematiku reaguje tím, že vzhledem k tomu, že ranou socializací chlapců a děvčat se zabývá matka, rozvíjí se tak u obou ztotožnění s její osobou, tj. prosazuje se ztotožnění se zevrubnými rysy její osobnosti, jejím chováním, jejími hodnotami a postoji. Syn se však musí nakonec ztotožnit s mužskou rolí, což znamená, že si musí vybudovat ztotožnění s otcem. Jelikož otec bývá vždy vzdálenější než matka (jen zřídka se podílí na péči o děti a možná i většinu dne pracuje mimo domov), představuje proces ztotožnění s otcem ztotožnění poziční, tj. ztotožnění s otcovskou rolí muže, který je vnímán spíše jako soubor abstraktních elementů než jako reálný jedinec. A jak chlapec postupně vstupuje do širšího sociálního světa, zjišťuje, že jeho život ve skutečnosti organizují abstraktnější a univerzalističtější kritéria. U mladé dívky může naopak ztotožnění s matkou, utvořené v raném dětství, setrvat i v době, kdy se dívka učí ženské roli. Jelikož v době, kdy k tomu dochází, jí bývá nejčastěji připomínána právě matka, znamená proces osvojování ženských rolí kontinuitu a vývoj vztahu dívky k matce a podporuje ztotožnění s matkou jako s jedincem; není to osvojení charakteristik zvnějšku definované role. Vztahy žen proto tíhnou jako příroda k relativní bezprostřednosti, přímosti, zatímco muž nejenže tíhne k vytváření vztahů mnohem zprostředkovanějších, ale ve skutečnosti si často důkladněji a pevněji než k samotným lidem a věcem vytváří vztahy ke zprostředkujícím kategoriím a formám (Chodorow in Ortner in Oates-Indruchová 1998: 107-108).

Hovoříme-li o ženách jako o těch, které mají střežit rodinný krb, Luce Irigaray identifikuje genderovou podmíněnost, která se objevuje v Heideggerově formulaci světa: Muž buduje proto, aby bydlel, aby si vytvořil domov, ovšem buduje na základě přítomnosti ženy, která již vždy zaujímá místo obklopující, starající se přítomnosti přírody. Prostřednictvím budování a vytváření vytváří a potvrzuje sebe sama jako subjekt. V této objektivizované sebe – reflexi žena slouží jako materiál, na němž muž zároveň stojí a ze kterého buduje, a žena rovněž slouží jako primární předmět pro reflektování mužova „Já“, je jeho zrcadlem. Mužská sebe - potvrzující subjektivita je možná, protože žena

podporuje a doplňuje mužovu existenci, žena je počátek jeho kreativity i produkt, v němž muž může vidět odraz svého „Já“. Žena slouží jako materiální obal a nádoba pro mužovu existenci (Irigaray in Young 2010: 51-53).

Pro svou analýzu Vieweghových románů využívám také koncept *mýtu krásy*. Normativní standardy krásy jsou totiž také genderově podmíněny a v naší společnosti jsou ženy daleko více než muži hodnoceny ostatními podle toho, do jaké míry odpovídají idealizovanému obrazu krásné ženy vytvořeného naší kulturou (Renzetti, Curran 2003: 517).

Americká spisovatelka Naomi Wolf, spolu s mnoha dalšími feministkami, považuje za novodobý nástroj útlaku žen právě mýtus krásy (Jarkovská, Navrátilová 2002: 154). Tento mýtus krásy je velmi rafinovaným způsob, jak odebrat ženám síly, kterými by mohly disponovat, protože se navenek tváří jako prostředek k dosažení úspěchu. Krásné ženy vydělávají milióny, krásným ženám leží u nohou i nejsilnější muži. Mlčí se však o tom, že jde vlastně o zbraň slabých, kteří nemají mnoho alternativních způsobů, jak se prosadit. Krása se pak zpětně stává hlavním kritériem, podle kterého jsou hodnoceny všechny ženy, ať chtějí vyniknout v jakémkoliv oboru. Ženy, které jsou úspěšné a neodpovídají ideálu krásy, jsou nařčeny z toho, že jim nezbylo nic jiného než se např. věnovat vědě. Avšak ani ty, které mu odpovídají, nemají vyhráno. Jsou totiž podezřelé, že v hlavě nemají nic jiného než honbu za krásou a dokonalostí. Mýtus krásy říká: kvalita zvaná „krása“ objektivně a univerzálně existuje. Ženy ji musí ztělesňovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují. Snaha naplnit ideál vyžaduje od žen mnoho energie a odčerpává jejich fyzické a mentální síly (Jarkovská, Navrátilová 2002: tamtéž). Mýtus krásy devastuje ženskou solidaritu tím, že vytváří z žen soupeřky, které se cítí sebou navzájem ohroženy. A protože se ženy vymanily ze stínu *ženské mystiky*¹⁸, jak ji definovala Betty Friedan, bylo nutné ženy ekonomicky spoutat jiným způsobem. Podle Wolf jsou ženy uvězněny ve vlastním těle a procesech spojených s vytvářením hodnoty ženského těla právě díky své nové ekonomické moci. Jako první se věnuje sféře práce, tedy sféře, kde bychom doufali, že se na všeobecné úrovni krása a vzhled projevovaly nebude. Nicméně hodnocení ženské

¹⁸ **Ženská mystika** = sociologická analýza americké spisovatelky a feministické aktivistky Betty Friedan, která byla vydána v roce 1963 a je stěžejním dílem pro druhou vlnu feminismu. Autorka se zabývá zkoumáním dějů, které působily na život žen – nutnost vést rodinný život s limitovanými profesními i životními vyhlídkami. Zabývala se úzkostí z nedostatku vlastní identity, kdy je žena vnímána pouze jako manželka či matka a nemůže uplatnit své další dovednosti, ani vybudovat vlastní kariéru (Havelková 2013: Vlastní výpisky z přednášek).

práce a žen samotných přenesené z „manželského trhu“ odráží fakt, že ženská krása cirkuluje mezi muži jako forma platidla. Dá se předpokládat, že pokud by tento tlak na ženy existoval na trhu práce osamoceně, ženy by mu tak snadno nepodléhaly. Krásné, mladé a bezchybné ženy jsou ale jedinými reprezentacemi ženskosti, které přinášejí ženské časopisy a hlavně reklamní průmysl. Vzhled veřejně viditelných žen, spíše než jejich názory, se stává předmětem politických rozborů. Pokud média ženám přinášejí zprávu, že jejich vzhled je důležitější než to, co říkají, a pokud bude kosmetický průmysl vytvářet stále nové výrobky pro mladší a mladší ženy, bude vědomí vlastní nedokonalosti a pocit méněcennosti narůstat (Wolf 2000). Mýtus krásy tedy vytváří nové „náboženství“ - omezení, která ovlivňují a utvářejí ženský život. Svým způsobem pouze pokračuje staré náboženství prvotního hříchu, nedokonalého zrození. Život je tedy potom pouze stálou snahou dohnat chiméru perfektní čistoty a krásy, která vyžaduje neustálý dohled. Z ženské krásy se tak stává jakési vykoupení, které je ovšem stejně nedosažitelné jako druhý příchod Krista. Stejně jako individualistický přístup nutný pro zachování působnosti reklamy na jednotlivé ženy je i moc medicíny a plastické chirurgie založena na internalizaci hodnot mýtu krásy, tedy očekávání, že žena má být primárně krásná a za tuto skutečnost sama odpovídá (Linková 2001: 4). Naomi Wolf si klade otázku, zda je možné se svobodně rozhodovat za situace, kdy jsme ve společnosti bombardováni obrazy krásných nereálných žen, kdy je nám podsouvána zodpovědnost za zastavení procesu stárnutí, naše schopnost udržet si zaměstnání je závislá na tom, zda se podvolíme přijatému modelu krásy, a možnost organizace mezi jednotlivými skupinami žen, natož ženami všeobecně je téměř nemožná, buď kvůli okamžitému označení za feministky, nebo neschopnosti komunikovat, neboť vždy musíme být lepší než naše sousedka (Linková 2001: tamtéž). Kultu mýtu krásy podléhají všechny ženské postavy mých dvou analyzovaných Vieweghových románů-jednak byly socializovány tak, aby jej internalizovaly, a jednak je tento mýtus stále reprezentován všudypřítomným mužským pohledem (Showalter 1985).

2. 3. 2. 2. Mužská nadvláda a fungování konceptu moci

Pierre Bourdieu se ve své knize *Nadvláda mužů* snaží nalézt odpověď na otázku, jaké dějinné mechanismy způsobily, že se struktury dělení podle pohlaví a principy tohoto dělení vymkly z chodu dějin a staly se relativně věčnými. Odpověď hledá Bourdieu ve vztahu poznávacích a objektivních struktur. Vnímání reality v rámci homologických opozic, které vycházejí ze sexuální topologie socializovaného těla - opozice mezi maskulinem a femininem – nabývá objektivní a subjektivní nutnosti. Díky této binarické zkušenosti světa se dělení na základě pohlavní stává realitou, která se zdá být přirozenou

právě na základě opozitní percepce reality. Jde tedy o jakési sebe naplňující proroctví, začarovaný kruh, který nepotřebuje dalšího ospravedlnění, protože se zdá být neutrální. Síla této symbolické konstrukce spočívá v tom, že legitimita „mužské nadvlády“ (jinakosti ženského) je součástí logické přirozenosti (binarické vnímání reality), jež musí být ovšem chápána jako sociální konstrukt přetrvávající v západní civilizaci jako určující princip dělení. Bourdieu argumentuje tím, že tento nerovnovážený vztah, aby se stal přírodním zákonem, musí přejít do lidských těl, a to za cenu a v důsledku obrovské, rozptýlené a neustálé socializační práce, jejímž jedním vrcholem tradičně byly iniciační rituály „odluky“, tedy primárně popírání feministy v chlapcích. Tato soustavná a po staletí trávající „somatizace“ nadvlády, vpisování jinakosti feminity do lidských těl, má za následek vytváření určitých dispozic v lidské mysli, které jsou konstruovány z hlediska vládnoucích. To umožňuje zjevně poměrně snadné převzetí hodnot a symbolů aktéry, kteří jsou v podřízeném postavení (Linková 2001: 2).

Analýza mocenských vztahů nám dává možnost kritického pohledu na utváření společnosti. Gender jako vztahová kategorie primárně strukturující společenské uspořádání je bezprostředně spjat s mocí. Rozborem moci v genderové analýze tak lze rozkývat nejen uspořádání společnosti na základě pohlaví, ale také samotné vztahy nadvlády. Podle Renzetti a Curran je možné nerovnost ve společnosti a její důsledky odkrývat právě na základě zkoumání mocenských vztahů (Renzetti, Curran 2003: 27). Vyjdeme-li z feministického předpokladu, že většina společností je patriarchálních a androcentrických, znamená to, že v mých dvou diskutovaných dílech *Román pro ženy* a *Román pro muže* se bude vyskytovat nerovnost pohlaví, která rovněž úzce souvisí s mocí. V patriarchálním uspořádání obvykle muži mají moc rozhodovat nad ženami. Moc se ale projevuje i jiným způsobem – starší muži uplatňují moc nad mladšími muži, bohatší nad chudšími, což platí u sourozeneckého vztahů ve Vieweghově díle *Román pro muže*.

Pierre Bourdieu se zabývá vztahy nadvlády, které, přestože jsou uměle vytvořené (protože jsou produktem společnosti), se zdají být přirozenými, protože ovládaní na ně aplikují kategorie konstruované z hlediska vládnoucích (Bourdieu 2000: 34). Jelikož ovládaný či ovládaná přejímá názory a myšlení vládnoucí/ ho, ztotožňuje se s androcentrickým nazíráním a sám/ sama sebe spatřuje v takto uměle vykonstruovaném mocenském prostředí. Ovládaný/ ovládaná tak žije a myslí v diskursu vládnoucí/ ho a přijímá tím nevědomě i jeho/ její kulturní řád. Dochází tak k neustálému koloběhu norem, které vládnoucí vytvořil/a, a které jediné jsou ovládající/ m reflektované. Bourdieu takové vztahy nadvlády pojmenovává jako *symbolické násilí*. K symbolickému násilí

dochází tehdy, jestliže ovládaný nemůže jinak, než vládnoucího (a tedy nadvládu) uznávat, protože k reflektování jak jeho, tak sebe sama, přesněji řečeno k reflektování vztahu mezi sebou a jím, disponuje pouze nástroji poznání, které s ním má společné a které nejsou ničím jiným než osvojenou formou vztahu nadvlády, a ukazují tento vztah proto jako přirozený (Bourdieu 2000: 35). Paradoxní logiku mužské nadvlády a ženské poddanosti- oddanosti, o níž lze bez kontradikce říct, že je spontánní a zároveň vynucená-můžeme proto pochopit, je když vezmeme v úvahu dlouhodobé účinky, jimiž se sociální řád otiskuje do žen (i mužů), neboli pod jeho tlakem spontánně vznikají dispozice. Symbolická síla je forma moci působící na těla jakousi magií, jež nemá nic společného s fyzickým nátlakem. Tato magie však funguje jen za podmínky, že se může opřít, jako o jakési pružiny, o dispozice uložené v hloubi těla (Bourdieu 2000: 37).

Podle Renzetti a Curran má moc takový jedinec, který je způsobilý vnucovat ostatním svou vlastní vůli. Tento typ způsobilosti je dán především penězi, majetkem a možností ovládat nástroje fyzického donucování (Renzetti, Curran 2003: 27).

Tak jako byla žena v méně diferencovaných společnostech směnným předmětem, který mužům umožňoval získávat cestou sňatků sociální a symbolický kapitál¹⁹, doslova jakousi investici, která umožňovala navazovat více či méně rozsáhlé a prestižní příbuzenské svazky, i dnes představuje po stránkách produkce a předávání symbolického kapitálu významný přínos, totiž hlavně v tom smyslu, že svým zjevem a vším, co k němu přispívá - kosmetika, oblečení, držení těla - tento symbolický kapitál rodiny reprezentuje: proto je řazena na stranu toho, co je pro pohled, co se má líbit (Bourdieu 2000: 89).

Sociální svět funguje (podle různých polí v různé míře) jako trh symbolických statků ovládaný mužským pohledem; být to, co v případě žen znamená být viděn, a viděn okem muže nebo okem užívající mužské kategorie – ty, jež rozehráváme, aniž je dokážeme výslovně pojmenovat, když nějakou práci ženy chválíme, protože je „ženská“, nebo naopak, protože „vůbec není ženská“. Být „ženská“ v podstatě znamená nevyznačovat se vlastnostmi a jednáním, jimiž se vyznačuje mužství, a říci o nějaké ženě

¹⁹ **Symbolický kapitál** = termín vytvořen pro zkoumání nerovností ve společnosti. Můžeme rozdělit na kapitál *kulturní* (zvláštní forma získaných předpokladů jedince nebo skupiny k dosažení určitého sociálního statutu) a *sociální* (souhrn všech aktuálních nebo potencionálních zdrojů, které jsou odvozeny od vlastnictví trvanlivé sítě více či méně institucionalizovaných vztahů vzájemného uznání, je dán velikostí sítě kontaktů, které je člověk schopen mobilizovat pro svoji potřebu). (Petrusek 1994: 95).

v mocenském postavení, že je „velice ženská“, je ve skutečnosti jen jemným způsob, jak ji upřít právo na onen čistý mužský atribut, jímž je moc²⁰(Bourdieu 2000: 90).

Michel Foucault hovoří o podmínce svobody, která je k výkonu moci nutná. K tomu, aby mohla být moc vykonávána, je potřeba, aby se subjekt cítil být svobodným.

V genderovém řádu²¹ je naše jednání zformováno diskursem a na základě stanovených norem jsou subjekty uměle vytvářeny pro potřeby řádu (Foucault 1996). Foucault se podrobně zabývá teorií diskursu, feministické teorie původní foucaultovský pojem diskursu přetvořily a daly mu širší význam. Snažily se pojem diskursu upravit pro politické účely, a proto usilují o větší zvýraznění politického potenciálu teoretického uvažování o diskursu než Foucault (Mills 2007: 277). Tvrzení *osobní je politické* se aktivně skloňuje už od šedesátých let a politickým potenciálem se myslí vnesení politických aktivit do soukromé sféry, aby se daly určit strategie, které se v systému moci užívají, a aby problémy soukromé sféry začaly chápat jako problémy strukturální (Mills 2007: 279). Mocenské vztahy diskursu tedy prostupují jedincem, a tím utváří a formují subjekty, které, byť nevědomě, jsou takovými mocenskými vztahy ovlivňovány a jednají tedy na základě všeobecně uznaných a přijímaných norem. Jedinec je tudíž produktem moci (Foucault 2005: 42). A jeho jednání je vždy diskursivně formováno.

Vysvětlením velké části ženských dispozic je právě toto postavení žen na trhu symbolických statků: jestliže každý sociální vztah je z jistého hlediska směnou, při níž každý nabízí k ohodnocení obraz, v jakém se jeví, pak ta část, jež z toho vnímaného bytí připadá tělu ve smyslu takzvaného (potenciálně stylizovaného) „fyzis“, je v poměru k vlastnostem méně bezprostředně vnímatelným, jako je třeba řeč, u ženy větší než u muže. Zatímco u muže kosmetika a způsob oblečení spíše tělo potlačují, aby daly vyvstat znakům sociálního postavení (oblek, vyznamenání, uniforma), u ženy naopak tělo zdůrazňují a snaží se mu dodat svůdnosti. Proto také žena investuje do kosmetické úpravy mnohem více času než muž. Ženy, společností naučené pohlížet na sebe jako na estetické předměty a mít proto neustále na paměti hledisko krásy, elegance, oblečení, držení těla, mají v rozdělení domácích prací na starosti všechno, co se nějakým způsobem dotýká estetiky (Bourdieu 2000: 90).

²⁰ **Moc** = v pojetí Michela Foucaulta se jedná vždy o vztahový fenomén. Je všudypřítomná, není pouze represivní, ale je produktivní. Jedná se o způsob jednání, jimiž jedni působí na druhé (Foucault 1994: 34-35).

²¹ **Genderový řád** = podle R. W. Connella se jedná o pořadí pohlaví, které představuje vzory mocenských vztahů mezi maskulinitou a femininitou rozšířených napříč celou společností (Connell 2005).

Pierre Bourdieu se také snaží zachytit ono nevědomí, jež ovládá sexuální vztahy a obecně vůbec vztahy mezi pohlavími, nejen v jeho individuální ontogenezi²², ale také v jeho kolektivní fylogenezi; neboli ukázat dlouhé a do určité míry nehybné dějiny nevědomí vedeného androcentrismem. Máme-li však doopravdy správně pochopit, co vlastně charakterizuje moderní zkušenost sexuality, nestačí, tak jak to dělá Foucault, zůstat jen u toho, co ji odlišuje speciálně od řecké a římské antiky - v níž bychom hledali velice těžko nějaký podobný pojem jako je „sexualita“ nebo „tělo“, tj. pojem, který se vztahuje k určité jedinečné entitě a umožňuje chápat rozličné a navzájem zdánlivě vzdálené fenomény jako je třeba chování, ale také pocity, představy, touhy, pudy a vášně, jako by byla jedné a téže povahy (Bourdieu 2000: 94). Podle autora se dá struktura vztahů sexuální nadvlády zhlédnout, když si například povšimneme, jak ženy, jež dosáhly hodně vysokého postavení, musí za tento profesní úspěch takřkajíc platit menším úspěchem v rovině rodiny (rozvod, pozdní sňatek, neprovdanost, potíže s dětmi) a v rovině ekonomie symbolických statků, nebo jak zase naopak rubem úspěchu v domácím životě je skutečnost, že se zčásti nebo úplně vzdaly většího úspěchu profesního (Bourdieu 2000: 96).

2. 3. 2. 3. Maskulinita: koncept hegemonického mužství

Jelikož se ve Vieweghových románech vyskytují mužští hrdinové, a nejedná se o žádné epizodní role, je třeba také představit koncept mužství, ze kterého pro svou analýzu budu vycházet.

Americký sociolog Michaela Kimmel uvádí, že různé definice maskulinity nejsou v naší společnosti hodnoceny rovnocenně, ale jedna definice přetrvává jako standardní, vůči které jsou ostatní formy hodnoceny. Tato favorizovaná definice maskulinity je nazývána dominantní, neboli hegemonická. Je dominantní v tom smyslu, že je upřednostňována a aktivně podporována skrze společnost a ti, kteří slouží za vzor této maskulinity, jsou často umístovány do silných a důvěryhodných pozic. Podle Kimmela pojednává hegemonická definice mužství o muži při moci, s mocí a z moci (Kimmel 2005: 4). *Hegemonická maskulinita* může být definována jako uspořádání genderových a sociálních praktik, které ztělesňují akceptovatelné odpovědi na problematiku legitimizace patriarchátu (Connell 2005: 14). Naplňovat požadavky hegemonního maskulinity má šanci muž bílé rasy, heterosexuál, dobře situovaný, zdravý,

²² **Ontogeneze** = původ a vývoj jedince, a to v protikladu k *fylogenezi*, vývoji druhu.

konkurenceschopný, racionálně uvažující, výkonný v práci, sexu a ve sportu, jednající takzvaně bez emocí.

Maskulinitou se také zabývá americký badatel Robert Bly. Ten definuje divokého muže tak, že bytost, jež se nám zjevuje, nám nahání strach. Když muž začíná rozvíjet svoji citovost, či, jinými slovy, své ženské „Já“, často se cítí vřelejší, družnější a plný života. Když však stane tváří v tvář bytosti, již říkám „hlubinný muž“, zmocňuje se ho pocit nebezpečí. Seznámení s divým mužem vsutku vzbuzuje strach a nejistotu a vyžaduje jiný druh odvahy. Ke kontaktu se Železným Janem je zapotřebí ochoty sestoupit do hlubin mužské psychiky a přijmout její temné stránky včetně životadárné temnoty (Bly 2005: 19). Není divu, že pak interpretace tohoto typu vyvolává v jednotlivých mužích pocit nedostatečnosti a méněcennosti, jelikož je jim podsouváno, že správný muž má být od „přirozenosti“ divochem. A pokud toto muž nespĺňuje, pak je s ním pravděpodobně něco v nepořádku. Dále pak autor hovoří také o tom, že dnešní muži v důsledku tzv. ženské emancipace ztratili svou divokost, a pokud mají být zase šťastní a naplnění, musí tuto divokost znovu najít. Jinými slovy to znamená opět nalézt svou „přirozenost“ a znovu dobýt svou mužskou identitu, což je znatelné zejména u hlavní mužské postavy v díle *Románu pro ženy*, Olivera.

Francouzská spisovatelka Elizabeth Badinter stejně jako Pierre Bourideu hovoří o tom, že tradiční mužská role je spojována s činnostmi jako je zmocnit se, vzít, vniknout, ovládat a potvrdit si silou, když je to nevyhnutelné. Ženská role je naopak spjata s činnostmi být ovládána, poslušná, pasivní a poddajná (Badinter 1999: 103). Badinter se inspirovala u skandinávských národů a pojmenovává na základě jejich terminologie dva typy mužů - zauzleného muže a muže měkkého (Badinter 1999: 133). Uzel evokující kravatu, je znakem uspořádaného tradičního muže, vyznačujícího se těmi podle ní nejhoršími mužskými stereotypy. Typ sebevědomého, agresivního muže, soustředěného na moc a objektivitu, který je posedlý soupeřením, připoutaný k duševní a sexuální výkonnosti je obrazem tradičního „tvrďáka“ (Badinter 1999: 134). Tato deskripce se jasně vymezuje vůči femininním vlastnostem, znaky pravého muže nesmí být asociovány s ženskostí. Být mužem znamená nebýt ženou, nebýt homosexuálem, nebýt poslušný, závislý, podrobený, nebýt zženštlý zevnějškem ani chováním, nemít sexuální nebo důvěrný poměr s jinými muži, nebýt impotentní s ženami (Badinter 1999: 118).

Charakteristiky tradiční maskulinity předložili Deborah S. David a Robert Brannon ve formě čtyř imperativů:

1. „*no sissy stuff*“ (nic zženštilého, nebuď baba!) nutí muže popřít a obětovat jistou část své lidskosti, protože opravdový muž má být především očištěný od veškeré ženskosti.
2. „*the big wheel*“ (velké zvíře, důležitá osoba, buď někdo!) si vyžaduje nadřazené postavení vůči druhým, jelikož mužnost se měří úspěchem, mírou moci a obdivu k nositelům těchto prvků. Takovým příkladem je postava Cyrila z *Románu pro muže*.
3. „*the sturdy oak*“ (pevný dub, pevný jako skála, buď tvrdák!) ozřejmuje potřebu nezávislosti a soběstačnosti. Opravdový muž totiž nikdy nesmí dát najevo dojetí, protože to je považováno za znak ženské slabosti.
 1. „*give 'em hell*“ (běžte všichni k čertu, natři jim to, smet' je, nedej se, riskuj!) klade důraz na povinnost být silnější než ostatní, a to i za cenu násilí, pokud je to nevyhnutelné. Muž musí navenek prokazovat odvahu až agresivitu, dávat najevo, že je odhodlaný za jakýchkoliv okolností přistoupit na všechna rizika (David, Brannon in Badinter 1999: 135-136).

3. ANALYTICKÁ ČÁST

3. 1. Recenze děl *Román pro ženy* a *Román pro muže*

Názvy některých próz Michala Viewegha, zvláště pak ty, které ve své diplomové práci analyzuji já, tedy *Román pro ženy* a *Román pro muže*, navozují otázku jejich genderové profilace a místa v procesu současné literární komunikace: jsou spíše „pro ženy“, nebo „pro muže“? Zdálo by se, že Michal Viewegh píše především pro ženy; vždyť také byl v souvislosti s *Románem pro ženy* označen za „nejlepšího z českých spisovatelek“. Ostatně i sám Viewegh v publikovaných rozhovorech připouští, že ženský svět mu není cizí a shodně se svými ženskými hrdinkami konstatuje, že českým mužům toho také hodně chybí (Hoffmannová in Matonoha 2010: 265).

Také u *Románu pro muže* soudí jedna z recenzentek (Kubová 2009), že Viewegh píše o „nemožných mužích“ a že tato jeho dvacátá kniha je „feministicky laděná“. Píše tedy autor opravdu pro ženy, ze ženských, dokonce feministických pozic? Tak jednoduché to asi není. Relativizace tohoto názoru lze ve vieweghovském diskursu rovněž najít; například jeden z recenzentů *Románu pro muže* nazval svou recenzi „Román pro muže je i pro ženy“ (Sulovský 2009). Sám Michal Viewegh říká, že neexistuje On či Ona. Mužsko - ženská polarita tedy začíná - jak se dalo čekat - značně komplikovat. V jednom z rozhovorů autor prohlásil o *Románu pro muže*, že jeho kniha muže nikterak nešetří. Píše tedy Michal Viewegh - v této i jiných knihách - opravdu nemilosrdně o „nemožných mužích“?. Ovšem už i v *Románu pro ženy* nám názorně předvedl, že ani ženám nic nedaruje. Po přečtení tohoto románu totiž čtenářce či čtenáře není úplně jasné, zda-li samotný autor stojí jednoznačně na straně žen. Viewegh ženy ve své knize totiž zesměšnil jako kosmopolitní snobky obklopené nezbytnými rekvizitami kultovních pražských barů, drinků, značkové módy či kosmetiky a luxusních exotických dovolených: čtou Cosmopolitan nebo Elle, ujíždějí na drahých parfémec (značky Gucci či Estée Lauder), kufr musí být značky Samsonite, nábytek z prodejny The Art of Living (Hoffmannová in Matonoha 2010: 266). Tyto „zvláštní bytosti“ (vzpomeňme už na Pamelu z Účastníků zájezdu a další Vieweghovy ženské postavy) představují podle Jiřího Peňase „vylepšený svět“ (Peñas 2009).

Pavel Janoušek ve své recenzi *Románu pro muže* upozorňuje také na obálku Vieweghova románu. Něco tak nepovedeného, jako je pseudoerotická figurínka, jež v nejrůznějších pozicích graficky přizdobuje obálku autorovy knihy, mohlo totiž vzniknout buď z pomsty, nebo v rámci nějakého rafinovaného záměru, jenž jen stěží můžeme odhadovat. Možná že výtvarnice Klára Kvízová považovala tuto bakelitovou

perverzitu za ironii a sarkasmus, jímž chtěla provokovat samčí pokolení.

Anebo nakladatelství vyděsilo, že *Román pro muže* není na tak nízké úrovni, jakou u svého nejprodávanějšího autora automaticky očekával, a pokusil se tedy prodejnost knihy zachránit alespoň příslušně „lákavou“ obálkou s velkým nápisem „Nové“. Ať tak či onak, záměr se nepovedl; té umělohmotné dívčině v porcelánově růžové, proplétající se na bílém pozadí černými písmeny, chybí jakýkoliv výtvarný vtíp a šarm a výsledek je spíše neumětelsky trapný než komerčně přitažlivý či dokonce sarkasticky výsměšný. Autorova známá negativní pověst mezi kritiky ovšem nejde ruku v ruce právě s tímto románem. *Román pro muže* lze podle Janouška nazvat dobře napsaným románem. Dobře napsaný román je podle samotného Michala Viewegha něco, co nechce překvapovat nezvyklostmi, myšlenkovými hloubkami (ať již skutečnými nebo pouze předstíranými), psychologickými analýzami nebo stylistickými experimenty, tedy prvky, které by adresáty nutily k nadměrným duševním výkonům. Cílem tu je spíše popovídání si o trablech a patáliích, jež doprovázejí náš život dnes a denně, kultivované a hladce plynoucí vyprávění na právě aktuální téma. Ve snaze učinit čtenáře podílníky na příběhu, jenž je přeci jenom o kousek zajímavější než nuda každodennosti, Viewegh sází na promyšlenou kompozici a prostřednictvím obratně střídaných vyprávěcích perspektiv vyzývá adresáty ke spoluprožívání lidských osudů, případně k úvahám „jak to asi bude dál“. Tomuto záměru pak odpovídá soustředění na soukromí postav, včetně občasného využití atraktivních erotických motivů. Pavel Janoušek se zde ale nemůže ubránit pocitu, že na odiv kladená Vieweghova sexuální provokativnost tu je něco jako simulacrum²³, neboť to, co autora skutečně zajímá a co skutečně vášnivě prožívá, není ani tak sex jako spíše politika, respektive potřeba vyslovit své znechucení nad stavem soudobé české společnosti a jejím morálním úpadkem. Pro kladné vyznění Vieweghovy prózy je přitom důležité, že její vypravěč zde není jen morálně nadřazeným kazatelem, ale uvědomuje si, že vlastnosti těchto současníků, mu nejsou zase tak cizí, neboť i on sám má s nimi mnoho společného. Takovýto relativizační prvek vnáší do románu zejména jeho druhá dějová linie: kapitoly vykreslující životní pocity veleúspěšného autora a jeho profesní návštěvu jakéhosi maloměsta. Nejen toto vložené autobiografické extempore přitom naznačuje, že přítomná kniha je opět „Viewegh“ jako těch devatenáct knih před ní (Janoušek 2008).

²³ **Simulacrum** – v původním významu lze chápat jako jako vyprázdněný obsah, forma, ikona, vnější podobnost. Zdroj: <http://artslexikon.cz/index.php/Simulakrum>.

Kateřina Kubov ve své recenzii *Pro muže o nemožných mužích aneb feministicky laděná dvacátá kniha Michala Viewegha* hovoří o tom, jak na pozadí banálně vystavěného příběhu vyvstávají charaktery jednotlivých postav. Jako by se v kontaktu se smrtí odhalovala jejich pravá tvář. Na první pohled tragický příběh však syrovým jednoduchým stylem vyprávění, kumulací groteskních scén a notnou dávkou nadhledu působí jednoznačně komicky. Téměř každá strana knihy má svůj „kameňák“. Charaktery postav jsou pohádkově černobílé – buď kladné, nebo záporné. Každá z mužských postav je ztělesněním nějaké špatné vlastnosti, ať už se jedná o podlost, snobství, zbabělost či hloupost. Naopak ženy jsou symbolem dobra, spravedlnosti a statečnosti (i prostitutky). Toto rozvržení prohlédne i roztržitý čtenář, proč ale autor – muž záměrně špiní své pohlaví a vyzdvihuje pohlaví opačné? I když se jedná o *Román pro muže*, je jasné, že k Vieweghovým fanouškům patří především ženy. Že by si tedy chtěl naklonit veškeré ženské pokolení? Nebo naopak vyprovokovat tu hrstku mužů, co si román přečtou, ke spanilým činům? Možná. Jistě ale víme jen to, že důležitější než umělecká hodnota či poučení je knihu prodat. Podle Kubové byl do jisté míry cíl splněn - titulem i nahatou obálkou, která kromě stálých fanynek přiláká i pár fanoušků. Komerce, konzumní zboží, nic nového. To je sice všechno pravda, ale s každou Vieweghovo knihou se přesvědčujeme, že ho to alespoň trochu baví. Knihu zhltneme jedním dechem, průběžně se u ní smějeme a dokonce nám i přes veškeré komické aspekty (nebo právě díky nim) nabízí velice zásadní odpovědi týkající se lidí a jejich vzájemných vztahů a ukazuje, jak brát život s nadhledem, takový, jaký je (Kubová 2009).

3. 2. Román pro ženy

Michal Viewegh vydal svůj *Román pro ženy* v roce 2001 v nakladatelství Petrov. Námětem pro nový román se Vieweghovi stala spolupráce s reklamní agenturou zaštiťující projekt *Poezie v metru*. Z tohoto důvodu Viewegh napsal šest dopisů, které byly od ledna 2000 publikovány v reklamních rámečcích metra a tvořily tak krátký milostný román. Několik měsíců nato se Michal Viewegh rozhodl, že román z metra přeneseme do knižní podoby. Svůj počín autor vysvětluje následovně:

„Předloni se na mě obrátil ředitel reklamní agentury Rencar s dotazem, zda se nechci podílet na rozšíření známého projektu „Poezie v metru“ o prózu. Rád jsem souhlasil, neboť nápad publikovat krásnou literaturu na místech, kde obvykle vidáme jen reklamy na koberce či rostlinné oleje, mi byl od počátku sympatický. Obratem jsem vymyslel fiktivní příběh muže středního věku, pracovníka reklamní agentury, který neobvyklou formou takzvaných otevřených dopisů bojuje o ztracenou lásku dívky jménem Marie, a během několika hodin jsem tento kratičkový milostný román v šesti dopisech napsal. První z dopisů, podepsaný jen tajuplnou iniciálou „A“, umístila agentura na počátku ledna 2000 na více než stovce reklamních panelů ve vagonech metra trasy A a C. Zvědavý a často i dojatý zájem cestujících, zejména žen, jakož i mediální rozruch, který dopis vyvolal, překonaly všechna naše očekávání. Když jsme po šesti měsících publikování dopisů podle plánu ukončili, mohli jsme s uspokojením konstatovat, že to byla jedna ze skutečně úspěšných prezentací takzvaného umění v akci. Tím jsem považoval celou záležitost za uzavřenou. Jenže ten sotva načrtnutý románek mě svou otevřeností nepřestával provokovat. V následujících týdnech a měsících jsem se najednou přistihl, že na protagonisty dopisu myslím – a to nejen v metru. Vrátil se k němu? Ptával jsem se v duchu sám sebe, možná podobně jako ty z vás, které jste dopisy četly. Nakonec jsem v existenci obou postav uvěřil (pouze jsem jim přidělil jiná jména: Laura a Oliver). A Lauru jsem nechal vyprávět. Uvědomil jsem si totiž, že příběh, který jsem začal, potřebuje dokončit...“ (Viewegh 2001).

Viewegh tento svůj román věnuje především ženám, důkazem může být i samotné oslovení na zadním přebalu knihy – *„Milé dámy“* (Petrášová 2012).

Hlavním tématem tohoto Vieweghova románu, který se dočkal i filmového zpracování v roce 2005 pod taktovou režiséra Filipa Renče, je sen o dokonalém muži a hledání osudové lásky. Hlavní hrdinkou je dvaadvacetiletá dívka jménem Laura, která celkem humorně popisuje svoje vztahové trampoty. Věrnou souputnicí na cestě životem je její předčasně ovdovělá matka Jana, povoláním překladatelka, také toužící

po osudové lásce. Jana, která kdysi chodila s jedním Čechem, a proto „typické“ Čechy upřímně nesnáší, marně hledá svého vysněného cizince a útrpně odolává tragikomické dvořivosti jejich dobráckého souseda Žemly. Objevuje se zde poměrně dost dalších postavy, což je spjato především s mládím hlavní hrdinky, která do svého vyprávění zahrnuje prakticky kohokoliv, kdo jí překříží cestu - Lauřina nejlepší přítelkyně Ingrid, Lauřini partneři Jeff, Richard a Robert. A samozřejmě Oliver, osudový muž. Zápletkou celého románu je fakt, že Oliver byl před dvaceti lety velkou láskou Lauřiny matky, jinými slovy oním „typickým Čechem“. Příběh není nikterak složitý, spíše banální a veškeré dějové zvraty lze poměrně snadno odhadnout.

3. 2. 1. Laura: moderní žena či princezna?

Postava Laury je ústřední postavou a zároveň vypravěčkou celého románu. Hned na úvod v Prologu Laura seznamuje čtenáře se svým životem, a jak již bylo řečeno výše, můžeme zde pozorovat, že samotný autor Michal Viewegh předpokládá, že toto jeho dílo budou číst především ženy. Jak říká Jana Hoffmannová ve svém textu, skrze autorovo pero tak Laura vede fiktivní dialog s implikovanými čtenářkami. V této konverzaci je tedy vztaženo celé solidární ženské společenství a oslovení tak většinou probíhá formou „*Milé dámy*“ nebo také někdy „*Milé sestry*“ (Hoffmannová in Matonoha 2010: 271).

„Znáte to: v půl druhé v noci otevřete oči, protože si nejste jistá, jestli to pípló nebo ne. (bojíte se samozřejmě obou variant) - a na protější zdi se zrádně odráží nazelenalý proužek displeje... Takže trochu zrudnete (naštěstí je tma), zadržíte dech, opatrně se natáhnete k nočnímu stolku pro mobil a zprávu si co nejrychleji přečtete (samozřejmě tak, aby na ni váš přítel neviděl, kdyby byl náhodou vzhůru)... Myslím, milé sestry, že si to určitě dokážete představit – mobil přece dneska máme každá. Vsadím se, že moc dobře víte, jaké takové jedno pípnutí dokáže vytvořit dusno.“ (Viewegh 2001: 18).

Na této ukázce můžeme sledovat, jak hlavní hrdinka hovoří ke svému čtenářstvu a předpokládá, že jsme „všechny na jedné lodi“. Ostatně, co víc může utužovat ženské souputnictví, než obdobná zkušenost. Vcítit se do pocitů druhých, to je ryze ženskou parketou.

Co je pro Viewegha typické, je hra s intertextovostí a interdiskurzivitou a s tím spojená interjazykovost a vícejazyčnost. Jak u naší hlavní hrdinky, tak i u její matky Jany (té se ale budu detailněji věnovat až v následující podkapitole) můžeme sledovat až snobskou závislost na angličtině, která je patrná během celého románu a její názornou ukázkou můžeme zaznamenat již v samotném úvodu Prologu.

„Milé dámy, tohle je můj milostný román. To zní dobře, ne? Milostný románek se vším všudy, řekl by Oliver. O něm je ten román především. Taky je trochu o Jeffovi, Richardovi a Robertovi (v tomto pořadí), a kromě toho v něm najdete i několik úplně kratičkových love stories mojí mámy a Ingrid.“ (Viewegh 2001: 11).

„Já se jmenuji Laura, letos mi bylo dvaadvacet a pracuju v redakci časopisu *Vyrovnaná žena*. Oliver kdysi poznamenal, že *Vyrovnaná žena* je *Bravo* pro čtyřicetileté, což je docela vtípné přirovnání, ale samozřejmě neplatí univerzálně. Například mojí mámě sice je přes čtyřicet, nicméně náš časopis nikdy nečte. Tvrdí, že pro ni osobně je *Vyrovnaná žena* něco podobného jako ta kazeta relaxační hudby, kterou loni dostala od Richarda k Vánocům: místo aby ji uklidňovala, příšerně ji rozčiluje. Na této kazetě je smíchaný ptačí zpěv se šuměním moře, což máma už po pár minutách označila za smrtelnou kombinaci, a při jednom obzvláště nervujícím ptačím trylku pak kazetu doslova vyrvala z rádia.“ (Viewegh 2001: 12).

Na této ukázce je patrné zesměšnění ženských časopisů s „typicky ženskou tematikou“. Jak poukazuje literární vědkyně Janice A. Radway, feministické kritičky se ve své době skutečně k těmto žánrům stavěly velice kriticky a považovaly je za cosi triviálního²⁴ (Radway in Oates-Indruchová 2007). Ženy jako čtenářky byly tedy často terčem posměchu a jistá nenáročnost takovýchto žánrů či témat ženy jaksí zdiskreditovávala na intelektuálním poli. Jistým způsobem zde můžeme sledovat obdobný záměr od Michala Viewegha. Na jednu stranu lze polemizovat nad tím, zda tuto červenou knihovnu skutečně zesměšňuje či ji naopak podporuje, když se sám řadí mezi autory, kterým tato tematika není cizí. Otázkou však zůstává, zda o nich píše proto, že na to čtenářstvo slyší nebo je zde prvek jízlivosti či přímo výsměchu od samotného autora. Buď jak buď, oscilace ženských postav a vůbec samotný autorův pohled na „ženská témata“ je mezi dvěma pozicemi. První z nich je konvenční červenoknihovně pozice a přístup žen zasněných a sentimentálních; druhá je pozice emancipované a snobské racionality dnešních žen, která se přibližuje světu současných mužů (Hoffmannová in Matonoha 2010). Tento poněkud „chlapský“ přístup splňuje v tomto případě právě Lauřina matka. Dále pak můžeme sledovat jakousi ironii v názvu samotného časopisu. *Vyrovnaná žena*, tak se totiž rozhodně necítí ani jedna z hrdinek tohoto Vieweghova

²⁴ V analytické části své diplomové práce aplikuji takové teoretické koncepty autorů a autorek, které podrobně představuji v části teoretické. Tyto koncepty jsou relevantní pro jednotlivé úryvky mých zkoumaných románů. Proto zde odkazuji už jen na samotného autora či autorku a rok vydání publikace. Znamená to tedy, že odkazuji na stejné stránky jako v teoretické části.

románu, je tomu právě naopak. Titul časopisu asociuje ryze ženskou tematiku, jeho čtenářky posílají do redakce dopisy o různých svých problémech a sama Laura vede rubriku *Příběhy, které psal život*. Časopis ženám radí, jak například „*Zahnat podzimní depresi*“ nebo jak se vypořádat s tím „*Když partner odchází*.“ Lze tedy shodně s Radway konstatovat, že tento typ literatury, resp. magazínů, má v životě svých čtenářek důležitou sociální a psychologickou funkci, které jsou si samy čtenářky dobře vědomy (Radway in Oates-Indruchová 2007).

„*Různé psychologické příručky jako „Nekazte si život maličkostmi“ nebo „Jak si vybudovat harmonický partnerský vztah“ si mimochodem kupují dost často, neboť odjakživa trpím možná naivní, ale tak jako tak znervózňující představou, že se v nich skrývají jakési zásadní informace, bez jejichž znalostí není možné prožít šťastný život.*“ (Viewegh 2001: 14).

V jedné z kapitol se také dozvídáme, že Laura svého partnera Olivera prověřuje tím, že ho donutí vyplnit si test „*Jste alkoholik?*“

„*Jednoho večera ho škádlivě vyzvu, abychom si v posledním čísle Cosmopolitanu společně vyplnili test „Jste alkoholik?“ Oliverovi se nechce. Je to prý ztráta času, může mi přesně říct, co mu vyjde.*“ ... „*Oliver rezignovaně pokrčí rameny. Tak dobrá, vyplním ten dotazník, ale pouze za podmínky, že si k tomu otevřeme sedmičku vína - aby to prý bylo stylové.*“ (Viewegh 2001: 137, 138).

Michal Viewegh ve svém románu ironicky napodobuje styl románu pro ženy, a to především při líčení prostředí a romantických scénérií, ale také ženských milostných výlevů (Hoffmannová in Matonoha 2010).

„*Noc byla jasná a stále teplá; hvězdy tiše zářily.*“ (Viewegh 2001: 74).

„*Představuji si, jak se mě dotýkal. Vzpomínám na jeho smích, jeho hlas, jeho dech, jeho gesta, jeho chůzi, jeho únavu, jeho polibky. (To už samozřejmě nahlas pláču).*“ (Viewegh 2001: 252).

Naše hlavní hrdinka je také (spolu s její nejlepší přítelkyní Ingrid) nositelkou na české poměry poněkud netradičního jména. Dochází zde k výsměšnému parodování s explicitním poukazem na žánr – ze strany mužů, například Oliverova kamaráda Huberta; ústy tohoto intelektuála se autor posmívá jménům, která sám zvolil pro hrdinky svého románu pro ženy.

„*Čistě mimochodem – kdyby to někoho zajímalo – já jsem Laura. Tohle je moje přítelkyně Ingrid. Nikdo nic neříká. Trojice lidí v nejvzdálenějším rohu pokoje na nás upřeně zírá a cosi si špitá. Laura, zděsí se Hubert. Laura? To už je ale vážně děsivě blízko*

k Emanuelle... Všichni se smějí. Oliver také. Nebo k Sabrině..., řekne kdosi. Salva smíchu. Co je na tom tak úžasně vtipného? říkám si v duchu. Nebo k Vanesse..., řekne Oliver. Další smích. Ty buď zticha, Pažoute! pomyslí si. Jsem ochotna přijmout kritiku svého jména, nevzdávám se a statečně pohlédnu přímo na našeho hostitele, ale rozhodně ne od někoho, kdo se jmenuje Hubert...“ (Viewegh 2001: 131).

„Panebože Laura! Sténá okázale a drží se za hlavu. Mám v bytě Ingrid a Lauru... Mám doma ožvlou červenou knihovnu! Všichni se znovu smějí. Včetně Ingrid a Olivera. Myslíš, že nás tvůj přítel časem pozve dál a vyzve nás, abychom se posadili? obrátím se na Olivera. Myslíš, že nám navzdory našim červenoknihovním křestním jménům nabídne něco k pití?“ (Viewegh 2001: 132).

Z chování Huberta lze jasně vyčíst koncept, o kterém hovoří Simone de Beauvoir. Ta zdůrazňuje, že koncept *jinakosti* je pro uspořádání lidského myšlení nezbytný. Poněti o vlastním „Já“ můžeme získat pouze v protikladu k tomu, co není „Já“ – co se od „Já“ liší. Žena funguje jako jinakost, jež mužům umožňuje vytvořit vlastní kladnou identitu jako identitu mužskou. A jelikož to, co je „jiné“, nemá svou vlastní identitu, jinakost často funguje jako prázdný prostor, jemuž lze přiřadit jakékoliv významy, které si dominantní skupina zvolí (Beauvoirová 1966). Na chování Laury pak můžeme pozorovat, že ač se od ní očekává poslušnost, nehodlá Hubertovým posměškům nečinně přihlížet a vzepře se. Neplní tak teorii, o které hovoří Sherry B. Ortner, a to, že žena je považována za podřadnou. Oproti tomu Hubert teorii této badatelky potvrzuje, jelikož je v románu zobrazován jako symbol jistého intelektuálství, vybraného vkusu s citem pro umění - sám oddiriguje Polovecké tance, hovoří o Dnech německého divadla v Praze či Thomasu Bernhardovi. Je tedy kulturně a společensky na výši (Ortner 1998). Protikladem k Lauřině zpupnosti může být v této scéně postava Ingrid, které se Hubertova kritika jejich jmen sice také týká, ale rozhodně si s ní hlavu nikterak neláme. Naopak se ocitá v roli pasivní ženy, která mlčky přihlíží. Potvrzuje tak teorii Pierra Bourdieho o tom, že ovládaná přejímá názory a myšlení vládnoucího, ztotožňuje se s androcentrickým nazíráním a sama sebe spatřuje v takto uměle vykonstruovaném mocenském prostředí. Paradoxní logiku mužské nadvlády a ženské poddanosti – oddanosti, o níž lze bez kontradikce říct, že je spontánní a zároveň vynucená (Bourdieu 2000).

Hubert tak zde uplatňuje svou moc. Pozorujeme v něm totiž takového jedince, který je způsobilý vnucovat ostatním svou vlastní vůli. Tento typ způsobilosti je dán především penězi nebo majetkem, což v Hubertově případě platí dokonale (Renzetti, Curran 2003).

„Nejseš na vyrovnanou ženu nějak moc nervózní, Lauro? Říká Hubert posměšně. Uvolni se, Lauro! Udělej si třeba salát z obilných klíčků, abys zahнала podzimní depresi... Nebo si vymaluj pokoj zářivými barvami..., navrhuje jeden z mužů v rohu. Teprve nyní si všimnu, že v ruce drží poslední číslo Vyrovnané ženy.“ (Viewegh 2001: 133).

Lze říci, že její chování vykazuje jasné známky femininity, tj. hlavní hrdinka je emocionální a sentimentální, na druhou stranu u ní ale také můžeme pozorovat maskulinní prvky – dokáže být totiž velice racionální a vulgární. Sprostá slova tak nejsou atributem ryze mužského světa. Laura ani její přítelkyně Ingrid se expresivitě a vulgarismům nevyhýbají. Obě dvě hrdinky neodpovídají genderové stereotypizaci, která je podle Jany Valdrové v jazyce fixována a podílí se na formování očekávání určitého typu chování od představitelů toho či onoho pohlaví (Valdřová 2004). Lauřino vzpurné chování však odpovídá archetypální teorii Carla Gustava Junga. Jung z genderové perspektivy neesencializuje v tom smyslu, že by ztotožňoval každého biologického muže s *animem* a každou biologickou ženu s *animou*; naopak uvádí, že v každé lidské bytosti jsou přítomny právě tyto oba archetypy (Jung 1997).

Laura je prototypem mladé moderní ženy. Lze také konstatovat, že je obětí reklamy, resp. toho, co se nám snaží vnutit média. Sice se reklamám místy vysmívá, je ale zcela patrné, že podle reklamy sama žije. Nebojí se čtenáři také nastínit svůj sexuální život. Během celého vyprávění vystřídá několik partnerů, můžeme říci, že je až lehce promiskuitní, ale mezi řádky je i tak patrné, že je to jen zábava na cestě za dokonalým partnerem. V kontextu Foucaultovy teorie je sexualita specificky organizací moci, diskursu, těl a afektů, která produkuje „pohlaví“ jako umělý koncept rozšiřující a skrývající mocenské vztahy odpovědně za jeho vznik (Zábřorská 2009).

„Mám za sebou tři roky poměrně intenzivního milostného života – a moje jediná žijící babička, které už bohužel poněkud haraší, se mě dodnes při každé návštěvě zeptá, jestli prý už mám chlapce... Nikdy nevím, jestli se mám smát, nebo spíše brečet. Hodiny a hodiny jsem jí vyprávěla o svém vztahu s Jeffem, Richardem, Oliverem a později i s Robertem (pokud jde o svěřování tohoto typu, babička mi někdy tak trochu nahrazuje mou kosmopolitní matku, která je věčně někde v čudu), a dokonce jsem jí pokaždé věnovala i jejich fotku; babička ji sice slavnostně zasunula za sklo od kredence vedle ostatních rodinných fotografií (na většině je samozřejmě táta), ale na její naprosté nezasvěcenosti se tím nic nezměnilo. Tak co, Lauro, zeptala se mi onoho srpnového pátečního odpoledne, když jsem se u ní zastavila, abych jí předala dárek z dovolené v Chorvatsku. Jestlipak už máš nějakého chlapce? A víte, milé dámy, co jsem jí odpověděla? Nevím, co mě to

popadlo, ale prostě jsem jí najednou nechtěla lhát. Tak jsem na ní udělala takové ty upřímně oči á la Barunka Panklová a pravila jsem: Mám, babičko. Dokonce hned dva.“ (Viewegh 2001: 15).

Laura se se svou osudovou láskou, Oliverem, seznamuje na dovolené v Chorvatsku, kde si užívá letních radovánek s přítelem Rickym. Vieweghův román tak zachycuje problém současné společnosti, a to partnerskou nevěru. Vztahy dnešní doby nejsou stálé a velice často ztroskotávají právě na nevěře partnerů. Nevěrní zde nejsou ale zdaleka jen muži, nýbrž i ženy. Svůj vztah z dovolené navazují Laura a Oliver i po návratu zpět do Prahy. Podle Bourdieuho se ženy brání fyzickému či symbolickému násilí mužů také různými formami násilí, ale jemného, skoro neviditelného, počínaje magií a lstí, přes lež nebo pasivitu (Bourdieu 2000). Což lze sledovat na následující ukázce, kdy se Ricky snaží Lauru, která si domlouvá schůzku s Oliverem, kontrolovat a ona mu bez ostychu lže.

„Zvu Tě na večeri – v sedm u Národního divadla? O.“

„Moje myšlenky proběhnou v následujícím sledu:

- 1. Jsem šťastná!*
- 2. Musím se přeobjednat u zubaře z pondělka na dnešek! (a klidně kvůli tomu přetřpím všechny jeho oplzlé poznámky!)*
- 3. Musím se dostat ještě dopoledne ke kadeřnici.*
- 4. Proč se máma neozývá?*
- 5. Musím se oholit!*

Kdo Ti píše, ozve se Rickie z ložnice. Nenávidím ho! Jak mohl to pípnutí slyšet? Už přichází. Vymazat zprávu? Ano. Mažu zprávy. Tak dělej! Žádné přijaté zprávy. Uf. Rickie stojí přede mnou. Políbí mě na čelo (ví, že ještě nemám vyčištěné zuby) a podezíravě hledí na mobil v mé ruce. Máma, říkám chladnokrevně. Pokud sežene letenky, přiletí už dneska večer.“ (Viewegh 2001: 20).

Laura ví, že krásným ženám leží u nohou ti nejsilnější muži, a proto si na přípravě schůzky dává tolik záležit (Jarkovská, Navrátilová 2002). Na druhou stranu ale také hned v úvodu knihy přiznává pochyby nad sebou samotnou, který ilustruje mýtus krásy Naomi Wolf. Tento mýtus devastuje ženskou solidaritu tím, že vytváří z žen soupeřky, které se cítí sebou navzájem ohroženy. Krása se tak stává hlavním kritériem, podle kterého jsou hodnoceny všechny ženy a Laura si je toho moc dobře vědoma, proto se snaží, aby první oficiální setkání - včetně jí samotné- bylo dokonalé (Wolf 2000). Normativní standardy krásy jsou tak genderově podmíněny a v naší společnosti jsou ženy tudíž daleko více než

muži hodnoceny ostatními podle toho, do jaké míry odpovídají idealizovanému obrazu krásné ženy vytvořeného naší kulturou, čemuž odpovídají i Lauřiny úvahy (Renzetti, Curran 2003: 517).

„Jsem hezká? Nevím – a věřte mi, milé dámy, že to říkám upřímně. Není to rozhodně žádné takové to falešné ostýchavé nevíím, celé nacucané nepřiznanou vírou v mnohem lepší ohodnocení... Já to opravdu nevím. Samozřejmě doufám, že jsem hezká, ale jistotu nemám a zřejmě ji nikdy mít nebudu. Ingrid například tvrdí, že prý mám bystré oči... Mám celkem čistou, ale trochu mastnou pleť, a navíc trpím na rozšířené póry. V pase jsem štíhlá, ale zároveň mám poměrně silná stehna a boky. Mám také pěkná prsa (po mámě), ale někdy se mi zdají moc velká. Jsou zkrátka dny, kdy si připadám hezká, někdy dokonce velmi hezká - ale stejně tak jsou dny, kdy se cítím neatraktivní, tlustá a ošklivá. Vzájemný poměr těchto dnů? Půl na půl. Možná. Ostatně přesnější, než se ptát, zda jsme oškliví či hezcí (to jsou vždycky jen něčí slova), je, myslím, otázka, zda jsme schopni vzbuzovat v druhých zamilovanost – to se totiž dá prokázat. Tak tohle o sobě vím. Víím, že jsem – při vší skromnosti – schopna vzbuzovat lásku.“ (Viewegh 2001: 28).

Hlavní hrdinka, ostatně stejně tak jako její kamarádka Ingrid a matka Jana, neustále sní o ideálním, dokonalém muži, který je úžasný, má styl a šmrnc; vlastní jachtu, elegantní drahé hodinky, nádherně vykrojené smyslné rty, brýle značky Ray Ban, parfém Eternity od Calvina Kleina a oblek Giafranco Ferré. Můžeme tedy říci, že synonymem pro dokonalého muže je podle ženských protagonistek tohoto Vieweghova románu fyzicky zcela bezchybný muž, navíc se schopností „postarat se“. Tato favorizovaná definice maskulinity je nazývána dominantní, neboli hegemonická. Je dominantní v tom smyslu, že je upřednostňována a aktivně podporována skrze společnost a ti, kteří slouží za vzor této maskulinity, jsou často umístovány do silných a důvěryhodných pozic. Hegemonická definice mužství pojednává o muži při moci, s mocí a z moci (Kimmel 2005). Marně se Oliver Lauře posmívá, paroduje tento „ideál“ a varuje ji před virtuálním světem ženských románů (Hoffmannová in Matonoha 2010).

3. 2. 2. Jana: kosmopolitní žena s odporem k Čechům

Lauřina matka je prototypem supersnobské ženy. Tato předčasně ovdovělá inteligentní čtyřicátnice (věk zde není přímo definován, ale předpokládáme - po mnohých indiciích - že je jí okolo čtyřiceti let) pracuje jako překladatelka na volné noze. Miluje letiště a má slabost pro cizince, jelikož čeští muži ji definitivně zklamali. Janino celkové chování můžeme zasadit do teorie Judith Fetterley, která hovoří o tom, že po ženách se požaduje, aby se maskulinizovaly, ovšem jen v něčem. Nesmí tolik, aby se muži necítili

ohrožení. Žena jako hrdinka musí uvažovat logicky, ale nebyla považována za hloupou, ovšem nesmí být ctižádostivá (Fetterley 1991). Což ale v Janině případě neplatí, jelikož nedostatkem ambicí netrpí a právě proto je pro muže takovým oříškem. Muži na ni totiž nenahlízejí jako na oběť, kterou je potřeba zachránit, ale jako na nebezpečí, které je obtížné zkrotit.

„Máma se jmenuje Jana a pracuje jako překladatelka na volné noze. Občas říká, že překládá českou hloupost do angličtiny, němčiny a španělštiny. Říká to hlavně tehdy, když má zlost na různé rádoby špičkové manažery, co se za celý život nedokázali naučit žádný jazyk, a přesto netrpělivě pomlaskávají, když slovo jako spádoviště k rozpouštění vlaků, rozběrný bod či svažný pahrbek (tohle chtěl po mámě přeložit nějaký papaláš přes železnice) překládá příliš pomalu.“ (Viewegh 2001: 12).

Její charakter se vyznačuje velice kosmopolitní náturou, blízkým vztahem ke své dceři Lauře a pro muže je velkým oříškem. Jak by řekla Betty Friedman, Jana se dokonale vymanila ze ženské mystiky, tzn. z nutnosti vést rodinný život s limitovanými profesními i životními vyhlídkami. Jana netrpí úzkostmi z nedostatku vlastní identity, kdy je žena vnímána pouze jako manželka či matka a nemůže uplatnit své další dovednosti, ani vybudovat vlastní kariéru (Havelková 2013). O Lauru se jako matka-samoživitelka dokázala vždy bez obav postarat a dokonce ji umožnila studovat na prestižní jazykové škole. V tomto ohledu je Lauřina matka velice emancipovaná. Odporuje tak stereotypnímu zobrazování žen, kdy být „ženská“ v podstatě znamená nevyznačovat se vlastnostmi a jednáním, jimiž se vyznačuje mužství, a říci o nějaké ženě v mocenském postavení, že je „velice ženská“, je ve skutečnosti jen jemným způsob, jak ji upřít právo na onen čistý mužský atribut, jímž je moc (Bourdieu 2000: 90). Její postava tak nesouzní s obecně sdílenými představami o tom, jak se má žena chovat. Janu neshledáváme jako ženu, která by vykonávala pouze tradiční ženskou práci, což v tomto případě znamená péči o dceru, ale snaží se Lauře i sobě zajistit hezký život.

„Brýlatá devatenáctiletá panna, která neumí pořádně anglicky... Těžko říct, co bylo pro mou mámu přijatelnější. Defloraci mi zařídít nemohla, a tak mě aspoň přihlásila na jednorocní intenzivní kurz angličtiny – do stejné jazykovky, kde kdysi sama vyučovala. Je to skvělá škola založená na netradičních metodách výuky, tvrdila.“ (Viewegh 2001: 43).

Na této ukázce můžeme také pozorovat autorovo tendenci vysmát se moderním metodám výuky anglické konverzace, která je v dnešní době tolik populární.

„Takže moje máma. Do Chicaga odletěla za Američanem jménem Steven. Před ním chodila půl roku s Norem jménem Knut. Před ním s jakýmsi Francouzem (jméno mi

vypadlo), kterému v Praze týden tlumočila. Proč samí cizinci? Určitě, milé dámy, víte, co jsou to traumata z dětství. V parku vás v deseti letech porazí roz dováděný dobrman- a vy se pak celý život úzkostlivě bojíte všech psů. Nebo vám v mládí dávali na kašel med s cibulí – a vy pak celý život nejíte vůbec nic, v čem je cibule. Moje máma má podobné trauma: v mládí chodila se dvěma Čechy – a od té doby Čechy nesnáší. Všechny. O tom prvním mluví zásadně jako o **Pažoutovi** (přičemž mi dlouho nebylo jasné, zda je to jeho příjmení nebo pouze přezdívka; kdykoliv o něm máma začala, tvářila se tak naštvaně, že jsem se jí bála zeptat. Ten druhý Čech byl můj táta. Máma je ročník 1958 (je mimochodem lev a v jejím případě to sedí). V roce 1976, když byla v prvním ročníku na filozofické fakultě (obor překladatelství – tlumočnictví), začala chodit s Pažoutem. Pažout byl její úplně první kluk. Byla to údajně velká láska, nicméně vydržela pouze rok. Máma byla údajně Pažoutovi celou dobu věrná, ale on na ni přesto neustále žárlil; sám ji přitom minimálně dvakrát podvedl. Při sexu prý myslel jen na sebe, takže máma s ním nikdy neměla orgasmus. Navíc neměl ani korunu, nemožně se oblékal a ani jednou nepozval mámu na večeri do nějaké příjemné vinárny.“ (Viewegh 2001: 2).

Postava Pažouta tak zde naplňuje teorii o tom, že tradiční mužská role je spojována s činnostmi jako je zmocnit se, vzít, vniknout, ovládat či potvrdit si silou (Badinter 1999). Jeho chování můžeme ale také označit jako odporující vůči tradičnímu úkolu mužů v patriarchální společnosti, tedy roli takového muže, který bude dominovat nad ženou jakožto bohatší (Bourdieu 2000).

„Máma se s Pažoutem definitivně rozešla toho večera, co Pažout přišel do Realistického divadla ve stejném lyžařském svetru a v teniskách. Máma měla nové večerní šaty. Řekla mu, že už ho nikdy nechce vidět – a taky to dodržela.“ (Viewegh 2001: 2).

Jana se tak vzepřela mužské nadvládě, patriarchátu. Její chování nevykazuje pasivitu a dává Pažoutovi jasně najevo, že pro ni vztah za takovýchto podmínek není akceptovatelný. Zde se opět ukazuje teorie Pierra Bourdieho. Říká, že zatímco u muže způsob oblečení spíše tělo potlačují, aby daly vyvstat znakům sociálního postavení (oblek, vyznamenání, uniforma), u ženy naopak tělo zdůrazňují a snaží se mu dodat svůdnosti. Ženy, společností naučené pohlížet na sebe jako na estetické předměty, mají neustále na paměti hledisko krásy, elegance, oblečení, držení těla (Bourdieu 2000). Jana si tak dává záležet nejen na svém zevnějšku, ale očekává to samé i od Pažouta. V tomto případě ale Pažout definitivně prohrává a tuto pasáž můžeme označit jako zlomový pro Janin odpor k českým mužům.

„Ještě týž večer se seznámila s mým tátou. Na rozdíl od Pažouta měl na sobě dobře padnoucí tmavý oblek a lakýrky, a dokonce mámu o přestávce pozval do divadelního bufetu na dvě deci bílého vína. Skleničku držel dole za stopku, hovořil kultivovaně, příjemně tlumeným hlasem a ve dveřích jí dal pokaždé přednost. Máma podlehla osudovému omylu: začala se domnívat, že je to tátova skutečná, jaksi permanentní podoba.“ (Viewegh 2001: 32-33).

Na tomto chování Jany můžeme sledovat typicky femininní chování, a to zejména umění nechat se unést novým, na první dojem, dokonalým mužem. Lauřin otec může být typickým příkladem rčení „Nové koště dobře mete“ a zároveň příkladem i pro rčení další, a to, že „Všichni muži jsou stejní“.

„Když na jaře roku 1978 jeho lest s falešným převlekem definitivně prohlédla, bylo už pozdě. Byla ve třetím měsíci s úplně stejným českým buranem, jako byl Pažout. Bylo to v bledě modrém to samé: Neměl nikdy peníze, ráno smrkal do umyvadla, odmítal mýt nádobí, nechal se urážet od číšníků a tak dále. Jediné auto, na které se kdy zmohl, byla ojetá škodovka. Jediný byt, který dokázal sehnat, byl na bohnickém sídlišti, v sedmém patře ošklivého paneláku – a máma paneláky odjakživa nesnáší (v tom bytě nicméně bydlíme dodneška). Věčně měl moc práce (bezvýznamné) a málo času, takže snídal i obědval ve spěchu: turistický salám z mastného papíru, chlebičky s majonézou, tlačenkou, burty s cibulí, párky, zavináče. Máma se na to nemohla dívat. Neříkala mu snad stokrát, že jí nezdravě? Kdyby jedl ovoce, čerstvou zeleninu, cereálie, ryby a olivový olej, nikdy by přece nemohl ve dvaatřiceti umřít na rakovinu tlustého střeva – no ne? Nikdy by z mámy neudělal dvaatřicetiletou vdovu a ze mě polovičního sirotka (když táta o Vánocích roku 1990 umřel, bylo mi dvanáct; od té doby Vánoce neslavíme). V neposlední době by mámě ušetřil tu příšernou zkušenost s českým zdravotnictvím: se smradlavým linoleem na nemocničních chodbách, s dřevými plášti doktorů a se zoufale oprýskanými vozíky před operačními sály. A s potetovanými pohřebními zřízenci. Máma tátu kvůli té jeho rakovině nenáviděla. Bohužel ho také milovala. Příšerná kombinace, ta nejhorší.“ (Viewegh 2001: 33).

Z této pasáže můžeme cítit Janinu jasnou nespokojenost se svým životem. Ovšem k některým jejím názorům a postojům v této části mám jisté výhrady. Jana je perfekcionistka, studuje na vysoké škole, svým způsobem je opita svou vlastní domnělou vysokou úrovní, a tak je náročná i ke svému okolí. Podle mého názoru ale až přehnaně moc. V knize se například nedozvídáme nic o jejím dětství, z jakého rodinného prostředí pochází, že má na muže tak přehnané požadavky. Laura hovoří o tom, že v bytě,

který sehnal její již zesnulý otec, bydlí dodnes. Nabízí se tedy otázka, proč Jana po smrti manžela například bydlení nezměnila. Můžeme sledovat, že Jana si během celé doby stěžuje na svůj život a na muže. Na jednu stranu je velice emancipovaná, na stranu druhou je příkladem stereotypní ženy, která stejně čeká, až ji muž zachrání. A když takový muž stále nepřichází, není nic jednoduššího než znovu začít upadat do cynismu a skepticismu vůči svému okolí. Svým způsobem mi postava Jany přijde také velice sebestředná- po traumatizujícím zážitku způsobeným smrtí manžela zanevře na Vánoce, aniž by brala v potaz, že má malou dceru, pro kterou jsou Vánoce vším. Čtenář tak může Janu politovat, zároveň však stejně tak i kriticky přistoupit k jejím postojům.

„Češi mou mámu tak definitivně zklamali. Podle ní jsou Češi buďto zamindrákovaní slaboši, nebo naopak domácí tyrani. Jsou to buďto trapní šetrílkové, anebo zbohatlíci, mluvící jen o svých penězích. V každém případě jsou to vulgární primitivové a beznadějní křupani. Na ulici kolem sebe plivou, páchnou potem a nosí děsivé spodní prádlo, o oblecích ani nemluvě. Jejich hygienické návyky jsou strašlivé, dokonce ještě strašlivější než způsob, jakým jedí krevety (pokud je ovšem na krevety někdo pozve, protože sami by si tak drahé jídlo nikdy neobjednali). A tak dále. Výjimky potvrzují pravidlo. Podobně jako Čechy máma nesnáší už i češtinu. Čeština je podle ní starý, opotřebovaný jazyk, v němž naprostá většina věcí nefunguje – podobně jako v českých vlacích. Kdosi (Pažout) vám například česky řekne: Miluji Tě, chci si tě vzít a žít s tebou celý život a - za pouhých pár měsíců už ta slova neplatí. Slova v češtině už zkrátka ztratila svůj význam - nebo dokonce získala význam zcela opačný. Miluji Tě znamená Opustím Tě. Nebo Umřu. Značně rezervovaný vztah má tudíž máma i k české historii. Celé národní obrození považuje za obrovský omyl. Kdyby ti zakomplexovaní chudáčkové neblbli, tvrdí, mohli jsme dneska bydlet ve Vídni na Graben... 28. říjen je pro mou matku skoro totéž co jaltská konference: výměnou za národní svobodu vydal Masaryk české ženy napospas nejružnějším Kondelíkům, Švejkům, Jakešům, Milošům Zemanům a Pažoutům, nebo v lepším případě neurotickým impotentům typu Kafky či Karla Čapka. Kafka byl Němec, mami..., namítám nesměle, ale máma jen mávne rukou. Ani tak nemám pocit, že by bylo osmadvacátého října co oslavovat, říká.“ (Viewegh 2001: 35).

„Máma nesnáší Čechy, české vlaky a igelitky. Miluje cizince, letadla a kvalitní značková zavazadla. Někdy mám pocit, že letiště a letadla máma miluje ještě o něco víc, než cizince; vycházím z toho, že žádnému cizinci se nepodařilo získat srdce mé matky jaksi přímo v Praze... Ztrácíte čas, pánové, myslela jsem si v duchu, jestli chcete mou matku sbalit, odjeďte zpátky do vlasti – a za pár dní jí pošlete letenku. Potom na sebe hod'te svůj

nejlepší oblek, zajed'te autem do myčky a s kyticí růží na ni počkejte v letištní hale - a já vám garantuju, že ještě týž večer bude moje máma vaše.“ (Viewegh 2001: 35).

„Jen málo věcí na světě jí dovede udělat větší radost než tiše se otvírající hydraulické dveře s nápisem ODLETY – DEPARTURES, za nimiž její stříbřitě šedý pojízdný kufr značky Samsonite čeká už jen hladký mramor letištní haly a fronta u odbavovací přepážky... Máma se do fronty zařadí s tajuplným úsměvem, který si bezpochyby nikdo z nervózních cestujících nedokáže vysvětlit. Mona Lisa z Ruzyně, poznamenal posměšně Oliver, když jsem mu o matčině vášni pro létání poprvé vyprávěla... Good morning, pozdraví mámu dívka u přepážky, neboť ji považuje za cizinku; matčin český pas ji upřímně překvapí. Morning, sweetheart, pronese máma spokojeně. Kolik máte zavazadel? Just this one, ukáže máma na svůj kufr.“ (Viewegh 2001: 36).

„Thank you, říká matka naprosto samozřejmě. Uchopí svůj hand luggage, samozřejmě rovněž pojízdný, udělá s ním elegantní otočku a odchází... Máma má na sobě tmavomodrý kostým a pohybuje se v něm tak sebejistě, tak cílevědomě, že ji někteří z lidí, které míjí, považují za letušku. Zamíří na bar k Meeting point, kde si vestoje vypije sklenku sektu. Šampaňské ještě více odlehčí její krok, takže pasovou kontrolu projde s profesionálním šarmem filmové hvězdy. Celníci, aniž dost dobře tuší proč, se k ní chovají s nápaditou zdvořilostí... V tranzitu nejprve zajde do Duty Free Shopu, vyzkouší si vzorek hydratačního krému Clinique, přičichne si k novému parfému Gucci (pokud má peníze, koupí si ho) – a pak se posadí mezi cestující u východu B 6, nenuceně si přehodí nohu přes nohu a s rozevřenou francouzskou Elle v ruce důstojně čeká na odlet. Když zazní výzva k nástupu, máma na rozdíl od ostatních zůstává klidně sedět; teprve když se ten netrpělivý lidský chumel u skleněných dveří rozptýlí a z reproduktoru se ozve the last call for passengers to New York..., matka bez spěchu vstane, uloží ELLE do kabely, popojde oněch několik kroků a podá mladému stevardovi svou letenku (udělá to takovým způsobem, že stevard zčervená). V letadle, které je už zcela zaplněné, vzbudí matčin opožděný příchod nemalou pozornost. Vsadím se, že ještě nikdo v dějinách letecké přepravy - možná snad s výjimkou tanečnice Josephiny Bakerové – se nedokázal protáhnout uličkou mezi sedadly tak elegantně jako moje matka. Kdo to je? šeptají ženy svým manželům. Já nevím, odpovídají přítomní muži, aniž z mé matky spustí oči. Máma se posadí. Mezitím už jedna z letušek začíná obvyklou demonstraci použití pásů a záchranných věst. Přestože matka léta poměrně často, sleduje ono krátké školení překvapivě pozorně, a když se letuščiny sepnuté dlaně o chvíli později prudce rozlétnou směrem k nouzovým východům, z matčina výrazu už je zcela zřejmé, že tu jde o cosi víc než o obyčejnou bezpečnostní instruktáž.

Pro mou mámu je to mše a zmíněná letuška je mladou kněžkou její životní víry. Víry, že ji ta obrovská síla Boeingu 737 dokáže navždy odnést pryč od všech těch nevěrných, buranských a špatně oblečených Čechů.“ (Viewegh 2001: 38).

Jana je tedy prototypem supernobské ženy. Věří, že s dobrým stylem a vytříbeným vkusem se životem proplouvá snadněji. A hlavně s grácií. Ve zmiňovaných pasážích tohoto Vieweghova románu můžeme postavu Jany vnímat jako ženu, která se snaží přiblížit se ideálu amerického snu. Časopis Elle, parfém Gucci či obsese s letištními halami a následným automatickým osvojením si anglického jazyka, to vše jsou znaky snobství, na kterém si Jana zakládá a nikterak ho neskrývá. Autor zde ironicky poukazuje na to, jak pro ženy mohou být časopisy typu Elle či nejnovější kosmetické produkty luxusních značek ekvivalentem pro blahobyt a život na úrovni. Je zde patrná síla reklamy, která způsobuje, že ženy jsou kvůli ní pod obrovským tlakem. Jana také pohrdá vlastním domovem a jako ryba ve vodě se začíná cítit teprve na letišti, které je pro ni symbolem „velkého světa“, do kterého se jí jen samotným vstupem do letištní haly otevírají dveře a do kterého Jana podle svého mínění samozřejmě patří. Letadlo pak můžeme vnímat jako symbol lepších zítřků, ke kterým by měla Jana ráda namířeno. Ovšem zázrak se nekoná. Jak s velkým očekáváním a nadějí Jana do letadla nasedá, tak se stejně velkým zklamáním z cest také vrací domů. Na postavě Lauřiny matky je patrný mýtus krásy. Hoduje si v pozornosti okolí – na své straně má zraky mužů a závistivé pohledy žen, což přesně odpovídá teorii Noami Wolf, že ženy musí mýtus krásy představovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ho ztělesňují (Jarkovská, Navrátilová 2002). Postavu Jany lze vnímat jako velice dynamickou, která ovšem přes veškerou svou averzi vůči Čechům nakonec navazuje vztah se sousedem Žemlou, vdovcem, který spolu s ní a Laurou bydlí na jednom patře a do Jany je od počátku zamilovaný, ovšem své city skrývá, jelikož se obává, že u Jany nemá vůbec žádné šance. Má ze sebe totiž pocit, že sám není ztělesněním mužského ideálu. Není příliš pohledný, ani neoslní úspěšnou kariérou či finančním zázemím. I přesto se však v Epilogu dozvídáme, že Jana s Žemlou nakonec zcela dobrovolně a ráda slaví české Vánoce.

„(Ano, já vím, milé dámy... Já taky miluju šťastné konce...). Počátkem loňského prosince, šest měsíců po Oliverově posledním dopisu, se na stole v našem obýváku objeví zelený adventní věnec se čtyřmi červenými svíčkami. Co to je? žasnu. To je adventní věnec, honey, odpoví máma. Pohlédne na Olivera a ušklíbne se: Symbol naší rodinný soudržnosti. Snaží se, aby to znělo cynicky, ale mě neoklame. Nechápavě vrtím hlavou. My přece Vánoce neslavíme, namítám. Vadí ti to? Ale ne, říkám. Máma se posadí naproti nám. Letos

to bude deset let, promluví po chvíli. Možná je čas to změnit. Proč? Stárnu, miláčku, to je celý. V důsledku klimakterických změn začínám být nesnesitelně sentimentální. Nevěřili byste, co všechno mě občas napadá... Podezíravě si ji změřím. Například co? ptám se. Máma zrozpačítí, odkašle si a nadechne se. Napadlo mě, že bych k nám na Štědrej den pozvala pana Žemlu. Pana Žemlu? Vyhrkneme s Oliverem prakticky současně. A potom ji oba obejmeme.“ (Viewegh 2001: 265).

Jana tedy nachází své štěstí zdánlivě tam, kde by ho hledala nejméně, a to přes chodbu jejich bohnického panelového domu a prožívá šťastné a veselé Vánoce, které tolik let považovala za pouhý přežitek a nucené veselí.

3. 2. 3. Oliver nebo Pažout?

S postavou Olivera se seznamujeme hned v úvodu Vieweghova románu, a to díky postavě Lauřiny matky Jany, která, jak jsem již výše nastínila, trpí odporem ke všem Čechům, jelikož se dvěma „typickými“ Čechy chodila. A jedním z nich byl právě Oliver, v Janině podání tedy Pažout.

„Oliver a máma stojí proti sobě v předsíni a mlčky na sebe hledí. Mě si vůbec nevšímají. Máma má na sobě tmavomodrý kostým – ten, ve kterém ji občas považují za letušku. Oliver je úplně nahý; klín si zakrývá ručníkem. Jana?! pronese udiveně, nechápavě. Co tady proboha děláš? promluví konečně máma. V příštím okamžiku mi to dojde. Oliver je Pažout.“ (Viewegh 2001: 97).

Postava Olivera by se dala označit za ironický obraz českého muže, který stále ještě nedosáhl kvalit svého západního protějšku. Vnější atributy si již osvojuje, ale deficit kulturního a sociálního kapitálu nelze dohnat v nějaké zkratce. Kontrastem k českým mužským improvizacím je právě postava Lauřiny matky a její „světáctví“. Můžeme tedy skrz Olivera chápat jakési poselství Michala Viewegha, který Oliverovo charakter chápe jako jakousi omluvu českého muže. Komunismus a postkomunismus ho deformovaly, ale samotný autor dává najevo, že břemeno, které je na muže a ženy v době společenského zlomu naloženo, je až příliš těžké (Jandourek 2004: 203).

Oliver je čtyřicetiletý kreativec, který se živí vymyšlením reklamních sloganů v reklamní agentuře. S Laurou se seznamuje na dovolené v Chorvatsku, kde je ona se svým přítelem Rickym.

„Všimla jsem si ho hned první den v hotelové jídelně. Bylo ostatně těžké si ho nevšimnout, mezi více než dvěma stovkami rekreantů byl jediný, kdo seděl u stolu sám. Líbilo se mi, jak svou samotu zvládá: klidně, s jakousi samozřejmou důstojností. Do jídelny přicházel pomalu, při jídle se tvářil neutrálně, jen výjimečně trochu zasmušile; když si

na počátku večere u mladých chorvatských servírek objednával obvyklou sedmičku vína (v prvních dnech to u okolních stolů budilo značnou pozornost), v jeho tváři se často objevil mile sebeironický výraz. V druhém týdnu už se s ním servírky dávaly do řeči. Nepřekvapovalo mě to: oblečený býval sice dost ledabyle, ale vypadal poněkud mladě (hádal jsem mu tak pětatřicet), měl inteligentní obličej a sympatický úsměv, a jeho podivná osamělost mohla navíc vzbuzovat příslušně romantické představy.“ (Viewegh 2001: 64).

Na této ukázce je patrné, že Oliver pro Lauru symbolizoval hrdinu hned při prvním setkání. Okouznil ji pro muže tolik typickými maskulinními vlastnostmi, jakými jsou samostatnost, nebojácnost a odhodlání jít proti proudu. Oliver také naplňuje charakteristiku tradiční maskulinity, kterou předložili Deborah S. David a Robert Brannon ve formě čtyř imperativů a pro postavu našeho hlavního mužského hrdiny Románu pro ženy je charakteristický imperativ *the sturdy oak* (pevný dub, pevný jako skála, buď tvrdák!), která ozřejmuje potřebu nezávislosti a soběstačnosti (David, Brannon in Badinter 1999).

„Kolik vám je let – jestli se můžu zeptat? vyzvídala jsem, když se na chvíli odmlčel. Příští rok mi bude čtyřicet, odpověděl a podíval se mi přitom přímo do očí. Přiznávám, že mě to zaskočilo. Výhodou vyššího věku je vyšší míra sebepoznání. Konkrétně čtyřicítka je nádherná chvíle životní rovnováhy, pravil s úsměvem, jako by mě chtěl o čemsi přesvědčit. Člověk je už dost star, aby věděl, co chce, a dosud natolik mlád, aby se ničeho nezalekl... To si musím zapamatovat, pravila jsem. Chtěla bych vás citovat matce... Pozdě jsem si uvědomila, že to nebylo příliš taktní. Teatrálně se chytil za čelo. Co je? nechápala jsem. Mám závrať. Nehlédl jsem do bezedné generační propasti, kterou jste právě vytvořila... Byla jsem ráda, že to zlehčuje. Nemáte prstýnek, pravila jsem odvázně. Na dovolený ho nenosíte nebo jste opravdu svobodnej? V konvenčním slova smyslu svobodnej. Respektive rozvedenej. Ale je-li svoboda schopnost odolat pokušení - tahle definice se mi mimochodem velmi líbí - pak jsem poměrně nesvobodnej. Bezmála otrok, řekl bych.“ (Viewegh 2001: 69-70).

„Člověk je vždycky sám, poznamenal jakoby omluvně. Možná je lepší si zvykat.“ (Viewegh 2001: tamtéž).

Na těchto ukázkách, kde Oliver demonstruje svoji svobodu a podmaňuje si svým svobodomyšlným postojem Lauru, můžeme odkázat na Michela Foucaulta. Michel Foucault hovoří o podmínce svobody, která je k výkonu moci nutná. K tomu, aby mohla být moc vykonávána, je potřeba, aby se subjekt cítil být svobodným. V genderovém řádu je naše jednání zformováno diskursem a na základě stanovených norem jsou subjekty

uměle vytvářeny pro potřeby řádu, což v tomto okamžiku ztělesňuje Laura. Plně Oliverovi podléhá a můžeme říci, že Oliver ponechává Lauře svobodu jen zdánlivě, aby s ní mohl, ač možná nevědomky, manipulovat (Foucault 1996).

Na Oliverově chování lze také pozorovat fakt, že dnešní muži nechtějí setrvat pouze u machistické glazury svých předchůdců. I muži touží po tom být v očích žen nejen silní, dominantní a mužní, ale zároveň také empatictější, citliví a vnímaví. Což opět potvrzuje teorii Carla Gustava Junga, který odmítá ryzí esencializaci mužství a ženství (Jung 1997). Tento „český muž“ je nesentimentální a nekonvenční; odmítá při navazování kontaktu s potencionální partnerkou lhát a předstírat (Hoffmannová in Matonoha 2010).

„Řekni mi na rovinu, že se chceš se mnou přioptit, a já tu láhev rád objednáám. Ale nelži. Mně se totiž nechce lhát. Já nebudu předstírat živý zájem o regulaci cen pražských bytů, když ve skutečnosti – a jak oba víme – mám zájem o tebe. Předstírání je sice možná účinné, ale na druhou stranu je strašlivě únavné. Bude mi čtyřicet. Tyhle hry mě už dávno nebaví. Hry? Hry! Odmítám se například stále vyhýbat jakýmkoliv zmínkám o Richardovi, a skrývat tak, že ve vzduchu nad naším stolem už do začátku večere visí potenciální nevěra.“ (Viewegh 2001: 91).

„Ale aspoň se teď pokouší jednat fěr. Odmítám tě nenápadně opíjet, odmítám využívat tvé chvilkové slabosti, odmítám se tě náhodně dotýkat, odmítám ve správnou chvíli nechtěně, nezamyšleně mávnout na taxík, divit se, proč ten taxík vůbec zastavil, a doma tě pak nenásilně vmanévrovat do ložnice... Všechen ten obvyklej pokryteckej krám.“ (Viewegh 2001: 92).

Z Oliverova chování můžeme sledovat, že jeho postava není představitelem typického macha. Máme zde čest s vyzrálým, vyrovnaným mužem, který odmítá hrát jakékoliv hrátky, aby Lauru dostal do své hrsti, a to ho činí o to větším hrdinou. Výše zmiňovaný úryvek sice skončí společně strávenou nocí v Lauřině bytě, ale předchází tomu Lauřino škemrání a doprošování se. Ačkoliv je v té době Laura ještě zadaná a žije s Rickym, neváhá se sama nabídnout Oliverovi, který dlouho odolává. Laura tedy přejímá iniciativu a má potřebu dominovat. Nadvládu a touhu po moci zde tak nemusíme nutně spojovat s maskulinitou, jak říká Pierre Bourdieu (Bourdieu 2000), ale může také sloužit pro ženské intriky, jako nástroj k tomu, aby žena dosáhla svého a muž se stal obětí, byť dobrovolnou. Oliver totiž Lauře podléhá velice rád. Zanechává jí milostné dopisy a cituplná a naléhavá vyznání zejména v době jejich odloučení. Nacházíme zde další paradox: Oliver je zaměstnanec reklamní agentury a svoji intimní korespondenci nabídne adresátce a zároveň veškeré cestující veřejnosti - ve vagonech pražského metra. A sám

v jednom z dopisů charakterizuje tuto svou akci jako „reklamní kampaň“, při níž se snaží (on jako firma) pomocí vlezlé reklamy prodat cílové skupině (tj. Lauře) svůj výrobek (tj. svou lásku).

„Drahá Lauro, lásko, nedej se splést datem v záhlaví, i tenhle dopis jsem měl (stejně jako oba předchozí) dávno napsaný už na začátku měsíce, přestože termín odevzdání je vždycky až dvacátého. Pokaždé ale uzávěrku v Rencaru posouvám o den nebo o dva, jen abych si prodloužil naději, že se ozveš - ale zatím jen marně doufám Tvoje mlčení je zničující především proto, že otvírá prostor nejružnějším mučivým výkladům. Je možné, že jsi na moje dopisy dosud nenarazila, když jich každý měsíc visí po vagonech metra více než stovka? Anebo jsi je přece jen četla, ale rozhodla ses, že nejlepší odpovědí bude pohrdavé mlčení? Čím ale pohrdáš – pokud je tenhle výklad správný – mým zoufalstvím? Mojí láskou k tobě? Co naplat, nezbývá mi, než v této poněkud nákladné reklamní kampani pokračovat, a to i přesto, že si žádným obvyklým způsobem nemohu ověřit její efektivnost. Mluví o ní sice kdekdo, a zdálo by se tedy, že je to kampaň úspěšná – jenže ty coby rozhodující cílová skupina mlčíš. Pošlu ti ještě pár dopisů a potom se uvidí: buďto moje vlezlá reklama nakonec zabere, dostane se ti pod kůži, a já ti budu moci svůj výrobek (=moje láska) prodat, nebo se nepovede a firma (=já) zkrachuju. Takový je život ve svobodných kapitalistických poměrech.“ (Viewegh 2001: 124-125).

Oliver v této ukázce symbolizuje až romantického hrdinu, který bojuje o lásku své vyvolené. Ač se v některých pasážích jeví jako divoký muž potřebující volnost, působí v závěru jako ryzí dobyvatel, ovšem s moderní taktikou (Bly 2005: 19). A jeho vytrvalost se vyplácí, jelikož s Laurou v samotném závěru očekávají potomka.

3. 3. Román pro muže

Michal Viewegh vydal tento svůj dvacátý román roku 2008 ve spolupráci s nakladatelstvím Druhé město. Ačkoliv se může zdát, že se jedná o volné pokračování jeho *Románu pro ženy*, není tomu tak. Jistou podobnost obou knížek shledat ale můžeme, a to hned v přebalu knih. Na obou jsou zobrazeny ženy. Na rozdíl od *Románu pro ženy*, kde je na retro fotografii zobrazena skutečná žena v plavkách z doby připomínající mládí našich babiček, přebal *Románu pro muže* nabízí pohled na poněkud nevkusnou nafukovací pannu. Zalistujeme-li knihou, i na dalších pár stránkách najdeme její obrázky, které připomínají pornografické snímky. Žena je taktéž oblečena do plavek, ovšem v pozicích, které až nápadně připomínají erotické scény. Co tím měl autor spolu s vydavatelem na mysli? Obecně platí, že v dílech spisovatelů - mužů se odráží jejich vlastní vnímání světa a tendence zobrazovat a podrobovat si ženy k obrazu svému (Morris 2000). Metodou, jež umožňuje rozkrývání Vieweghových sexistických schémat, je pro mou analýzu vzdorné čtení. My jako čtenářky musíme literaturu podrobit revizi. Jedině tak totiž máme otevřené pole pro svou reinterpretaci (Fetterley 1978). V případě Michala Viewegha platí, že literatura je politická, což dokazuje už jen přebalem jeho dvacátého románu. Na ženu zpodobněnou jako nafukovací pannu je nahlíženo z mužské perspektivy, tedy jako na objekt. Je patrné, že tím chtěl zaujmout široké spektrum čtenářů. Jelikož se Michal Viewegh těší náklonností především ženského publika, můžeme říci, že samotným přebalem knihy si říká i o značnou pozornost mužů, protože právě mužům je přisuzován především pozorovací talent a pohled na ženu jako na kořist (Fetterley 1991). Žena jde zde zobrazena jako nástroj sloužící k uspokojení mužů, sama se na jednotlivých snímcích nabízí k lechtivým radovánkám a čeká na muže, který převezme nadvládu nejen nad ní, ale i nad jejím tělem (Bourdieu 2000). Přihlédnou-li k symbolům, kterých si jako čtenářka nemohu nevšimnout, mě jako první mě upoutalo, že tato lascivní napodobenina ženy je blondýnka s modelkovskými parametry značící se bujným poprsím a štíhlým pasem. Odpovídá tak ideálu krásy, po kterém většina mužů, ostatně i žen, touží (Wolf 2000).

Na druhou stranu je potřeba vyzdvihnout Vieweghovo nekompromisní ráznost, s níž v románu otvírá dveře „třinácté komnaty“ mužského světa. Dobovou kulisu románu tvoří autentické výroky bývalých i současných českých politiků a nejvyšších státních činitelů, které z této fiktivní „pánské jízdy“ dělají chťe nechtě trpký příběh nás všech. Při hlubším začtení se pozorujeme, že tento Vieweghovům román je vlastně nejen knihou o ženském zklamání ze světa řízeného přestárlými kluky, ale také balancující, mnohdy až sebeironickou reflexí úspěšného spisovatelství.

Osou románu je lyžařský výlet tří sourozenců středního věku – autoritářského soudce Cyrila, vážně nemocného novináře regionálního listu Bruna a televizní publicistky Anety, která se snaží najít toho pravého muže. Dějištěm příběhu je pak dovolená na horách v italských Dolomitech, kterou obstará Cyril jako dárek pro svého umírajícího bratra Bruna, ve společnosti mladé striptérky jménem Tali. Kniha je kompozičně rozdělena do tří částí. První část nese název *Červenec 1988* a je současně Prologem. Seznamujeme se zde s hlavními hrdiny příběhu, kteří kvůli autohavárii přišli o oba rodiče. Druhá část čtenáře zanese o dvacet let později a je nazvaná *Leden 2008*. V této části se dozvídáme, co se s našimi hrdiny za tu dobu stalo a v jaké se vyvinuli osobnosti. Třetí část, *Srpen 2008*, je velice krátká pasáž a stává se Epilogem knihy. Román se rovněž skládá ze dvou rovin. Tou první je příběh našich hrdinů a druhá rovina je postava Spisovatele, kterou můžeme chápat jako Vieweghovo alter ego, jehož prostřednictvím se dozvídáme o autorovo názorech, myšlení a postojích. Jedná se tak v podstatě o Vieweghovy výpovědi. Tuto dějovou linku sice ve své práci беру v potaz, ovšem není hlavním předmětem mé analýzy.

3. 3. 1. Cyril: obraz dnešní společnosti?

Postava nejstaršího ze tří sourozenců je čtenářkám a čtenářům od samého začátku proti srsti. „*Lidstvo zdegenerovalo*“ je oblíbeným Cyrilovým termínem. O Cyrilovi se v úvodu knihy dozvídáme, že je mu dvacet devět let, je vystudovaný právník, ženatý a žije v Praze. Už v té době je jeho heslem: „*Bud' jsi vládce, nebo ovládaný!*“, což potvrzuje teorii Pierra Bourdieho, že každý muž touží po moci, po nadvládě (Bourdieu 2000). Jeho postava také odpovídá typicky maskulinním znakům jako je arogance či sklony k agresivitě (Renzetti, Curran 2003). Ač je Cyril svým vystupováním a charakterem svému okolí protivný, jedna věc se mu upřít nedá, a to starostlivost. Po smrti rodičů totiž přebírá roli ochránce a o své dva sourozence se stará, i když je oslovuje poněkud zvláštním způsobem - „*pičusové*“. V tomto ohledu je tedy rozporuplnou postavou - na jedné straně se sám dobrovolně chopí role strážce rodinné smečky, a zbylí dva sourozenci se jeho autoritě bez okolků podřizují, a čtenářstvo má tak tendence Cyrilovo ochránářské kroky, kterými supluje roli otce, ocenit, ovšem v jeho chování je znatelný akt symbolického násilí. Oba sourozenci, Aneta i Bruno, tak žijí a myslí v diskursu vládnoucího Cyrila a přijímají tím nevědomě i jeho kulturní řád (Bourdieu 2000).

„*Cyrl jako vždy překvapí: nepřijíždí starou stodvacítkou, ale ve zbrusu novém bílém favoritu. Několikrát zatroubí a vystupuje. Bruno mu vychází v ústrety; cítí nervozitu, jako by se neměl setkat s bratrem, ale s náladovým nadřizeným. Aneta ho ve vstupních*

dveřích předběhne a skáče Cyrilovi kolem krku. Nazdar pičusové, usmívá se Cyril.“ (Viewegh 2008: 13).

Po celou dobu Cyril používá nevybíravá označení a jeho projev lze označit za smršť vulgarismů. Pročítáním tohoto Vieweghova románu tak docházíme k názoru, že autor si s vybraným slovníkem skutečně hlavu neláme A měl by? Vždyť přeci mužský svět je sprostý, protože muži jsou sprostí. Jana Hoffmannová ve svém textu hovoří o tom, že jak Viewegh v tomto románu přitvrdil ve svém slovníku, jak je často až brutálně explicitní, to vše koresponduje s jeho líčením tvrdého, krutého a pragmatického, mocí peněz ovládaného světa; a ten je přece jen především světem mužů (Hoffmannová in Matonoha 2010: 268). Potvrzuje tak názor, že mužskou parketou je umění rétoriky a argumentace, v nichž se profilují vůdcové, čehož je Cyril dokonalým obrazem, byť na své cestě používá velice nevybíravá slova. Na jeho vůdcovském postavení mu vulgarismy neubírají.

V druhé části, o dvacet let později, Cyrilova sebevědomí a povýšenecké chování graduje. Stává se z něj zkorumpovaný soudce s mnoha kontakty na vysoké státní činitele, má za sebou několik nevydařených manželství a stává se z něj alkoholik. Achyllovou patou je pro jinak suverénního Cyrila láska. Neochuzuje se o avantýry a krátkodobé románky, ovšem *„láska je skutečně cosi jako netvor uprostřed labyrintů Cyrilových vztahů: vždycky ho sežere. Cyril dobře ví, že kdo miluje míň, vyhrává, a s každou novou ženou o tuhle strategickou pozici válčí jako o Gibraltar, ale stejně pokaždé prohraje; nikdy a nikomu by to nepřiznal (upřímnost je v jeho očích slabost), ale nakonec je to kupodivu vždycky on, kdo miluje víc. Jenže o lásce se Cyril bavít nechce.*“ (Viewegh 2008: 69).

„Miluje vztahy založené čistě na penězích. Peníze dávají mezilidským vztahům jasná, srozumitelná pravidla, říká si Cyril. Je to každopádně desetkrát lepší varianta než vztahy založené na penězích a lásce. Z toho je vždycky jen bolestivý guláš.“ (Viewegh 2008: 102).

Paradoxní zde je, že Cyril, povoláním soudce, u kterého bychom prvky slušného chování a boje za pravdu očekávali, opovrhne spravedlností a vysmívá se všem, kteří jsou čestní. Jsou to pro něj jen naprosto prázdná slova – to, co skutečně cítí, je moc, peníze, osobní kontakty a schopnosti cokoliv – kdykoliv – nějak zařídít (Janoušek 2008). Ostatně sám se nebojí tvrdit, že *„v dnešní době lež a nenávisť zvítězí nad pravdou a láskou.*“ (Viewegh 2008: 26). Po svém okolí vyžaduje vždy to nejlepší a jeho postava je prototypem snobského chování.

„ Cyril a Aneta obědvají v drahé francouzské restauraci v centru. Nic opulentního, neboj, ujišťoval Cyril ještě před dvěma hodinami do telefonu sestru, když si tohle setkání domlouvali. Chápu, že se nikomu z nás zrovna teď nechce debužirovat, ale na druhou

stranu ti, ségra, říkám na rovinu, že ani smrtelný nemoci v rodině mě nedonutí jíst v KFC.“ (Viewegh 2008: 41).

„Cyril své požitkářství, které nazývá gourmetství, nijak nepopírá, a dokonce je výjimečně ochoten uznat jistou zmlsanou – ale jedním dechem dodává, že je to pouze jakási reparace za socialismus, spravedlivé odškodnění za všechna ta strašlivá jídla, která musel jíst ve školních jídelnách, menzách, hospodách třetí a čtvrté cenové skupiny a nejrůznějších bufetech. Pasta fresca za studená kolínka, foi gras za tu odpornou nakládanou řepu, čerstvá lanýžová pěna namísto čtyři dny starého vlašáku. A tak dále. Samozřejmě chápe, že žádný stát nemá na to, aby milionům lidí, kteří prošli gastronomickým peklem komunistických restaurací a kantýn, proplácel obědy ve Four Seasons, a je tak dávno smířen s představou, že si zmíněné odškodnění bude hradit sám, ale zároveň očekává, že za své peníze dostane (osmnáct let po revoluci, proboha!) západoevropskou kvalitu. A běda když ne. Nedovařené brambory, sklenka na víno se šmouhou od balzámu na rty nebo připálená omáčka nejsou v očích Cyrila pouze průvodními znaky mizerného podniku – pro něj to je důkaz, že se ocitl ve skanzenu socialismu, ne-li přímo v ilegální komunistické buňce. To nejsou chyby v jídle nebo v obsluze, to je chybný světový názor.“ (Viewegh 2008: 88).

Nad Cyrilovým špatným charakterem se v několika pasážích zamýšlí i jeho sestra Aneta.

„Anetě je šestatřicet, Brunovi bude čtyřicet; Cyril je výrazně starší, za rok mu bude padesát. Aneta se mnohokrát snažila odhalit příčinu toho nápadně velkého věkového odstupu: proč se rodiče rozhodli mít další děti až v Cyrilových devíti letech? Protože teprve tehdy rozpoznali i jeho charakter?“ (Viewegh 2008: 25).

„Jejich babička z matčiny strany pracovala celý život v pokladně vlakového nádraží, dědeček v koksárně; pět dní v týdnu vstávali oba v půl páté ráno - ovšem Cyril se navzdory tomu tváří, jako by byl přímým potomkem váženého šlechtického rodu, nebo aspoň příslušníkem čtvrté generace curyšské bankéřské rodiny. Anetě to připadá snobské. Stydí se, když vidí, jak kabanos jejich dětství vydává za klavír. Stydí se, kdykoliv je přítomna Cyrilovu jednání s taxikáři, číšníky, prodavači nebo hlídači parkovišť. Nevidíš, že ty lidi urážíš, Cyrile? říkává mu v oněch výjimečných chvílích, kdy v sobě nalezne dostatek odvahy potřebné k tomu, aby dokázala o třináct let staršího bratra nahlas kritizovat. Cyril předstírá údiv. Já nikoho neurážím, já se jenom pokouším obnovit v týchle postkomunistický zemičce přirozenou hierarchii tříd. Nebo mám snad ty lidi zdravit první já jako první? Aneta spolkně poznámku o Cyrilově několikaletém členství v komunistické straně a spokojí

se s tradiční připomínkou chudého dětství. Zapíráš vlašáky našeho mládí, a zrazuješ tak dědu a babičku! Ale hovno. Rozdíl mezi námi dvěma, Anetko, je v tom, že já se vlašáku v hlavě zbavil, zatímco ty ho ta pořád máš. Tvoje sebevědomí je na úrovni vlašáku- a v tom je tvůj problém. Kecy prdy, odsekne Aneta, ale přemýšlí o tom.“ (Viewegh 2008: 41).

Na této ukázce je patrné, jak velkou autoritu Cyril u svých sourozenců má. Jeho postava se totiž těší moci jak na základě vysokého společenského postavení a dobrého finančního zázemí, ale zároveň také tomu, že je muž. Z tohoto důvodu můžeme říci, že Cyril tak odpovídá genderově stereotypnímu zobrazování, jelikož naplňuje tradiční předpoklady fungování patriarchy, kde žádoucí forma maskulinity garantuje výsadní postavení. Cyril se Anetě vysmívá a považuje ji svým způsobem za zaostalou kvůli jejím názorům na život. Cyrilovo postoj tak potvrzuje slova Sherry B. Ortner o tom, že existuje kulturní druhořadost žen. Oproti tomu muž bývá pojímán jako symbol kultury (Ortner 1998).

Cyrilov pedantský přístup je patrný i v další ukázce, kdy s Anetou plánují slavností večeři. Požaduje po ní, aby byla dokonale reprezentativní a nedělala mu ostudu. Jako „správná žena“ si má obléci šik oblečení a podtrhnout tak svou ženskost. I když si je Aneta moc dobře vědoma toho, že je Cyrilovým otrokem a sama sebe lituje, ve finále se zachová jako poslušná žena a poslechne jeho příkazy (Badinter 1999). Mezi oběma sourozenci tak existují vztahy založené na moci, kdy postava Cyrila formuje a utváří Anetino chování, které je jejich vzájemným mocenským vztahem silně ovlivněno a Aneta tak jedná na základě všeobecně uznaných a přijímaných norem. Lze tedy konstatovat, že Anetino chování je produktem Cyrilovo moci (Foucault 2005).

„Aneta si na bratrův pokyn musela vzít dvoje večerní šaty a lodičky. Sebeopření, říká si v duchu jako už tolikrát. Kdykoliv je s Cyrilem, její vlastní život mizí.“ (Viewegh 2008: 54).

Cyrilov rouhání a arogance je patrná i v momentě, kdy je Bruno na smrt nemocný. Ačkoliv Cyril svému bratrovi zařídí do Dolomitu erotickou společnost, ani v momentě blížící se smrti mu není nic svatého a je stále opit svou mocí. V této ukázce je též patrné, jak je striptérka Tali v područí mužské nadvlády (Bourdieu 2000).

„Nejde o prachy, brácho. Jde o to, jestli si štěstí lze koupit. Můžeš někomu koupit spokojenost? Cyril pustí volant a rozpaží. Kristepane! Už je to tu zas! Bratrstvo pravdy a lásky... Koupíme mu její (Tali) krásu. Koupíme mu její vášeň.“ (Viewegh 2008: 57).

Postava Cyrila je typickým obrazem maskulinního muže dnešní doby, který netouží po ničem jiném než ovládat. Odpovídá charakteristice tradiční maskulinity, a to imperativu

„*the big wheel*“, čili „*velké zvíře, důležitá osoba, být někým!*“. Tento imperativ se vyznačuje nadřazeným postavením vůči druhým. Cyrilova mužnost se měří úspěchem, mírou moci a obdivu k takovým, kteří tyto předpoklady splňují (David, Brannon in Badinter 1999).

„*Cyrl žije naprosto, rozumíte, naprosto spokojeně sám se sebou i se svými domnělými zradami – a navíc s vědomím, že na rozdíl od všech těch sotva přežívajících chudáků dokázal vytěžit ze života maximum. Dokázal tu krávu život aspoň pořádně podojit – tomu se říká carpe diem! Žádný poslední soud nebude, jemu to můžete věřit, je z branže. A na smrtelný posteli na tom budou jednoznačně nejlíp ti, co se měli v životě dobře. A naopak. Ať mu tohle zkusí někdo z těch lůzrů vymluvit.*“ (Viewegh 2008: 67).

Tato Vieweghova literární postava tak smutně odráží současný stav dnešní společnosti. Všudypřítomná korupce a nekalé politické praktiky, to vše autor přenesl do Cyrilova charakteru. Ačkoliv po celou dobu příběhu vystupuje tato mužská postava jako suverén a cynik, paradoxně blížící se smrt mladšího bratra mu nahání hrůzu. Závěrem tak Cyril překvapivě odporuje dalšímu imperativu tradiční maskulinity podle Debory S. Davidové a Roberta Brannona, a to „*the sturdy oak*“, čili „*bud' pevný jako skála, bud' tvrd'ák!*“. Tato charakteristika totiž nepřipouští, aby opravdový muž dával najevo dojetí, jelikož je to považováno za znak ženské slabosti, Brunova smrt Cyrila zlomí (David, Brannon in Badinter 1999). V tomto bodě můžeme Cyrilovu postavu chápat jako rozporuplnou a přirovnat ke rčení „Všichni jsme jen lidé“, hlavní hrdina Vieweghova románu nám totiž ukazuje také svou citovou stránku a srdce a že smrt nejbližšího člověka může způsobit i pro takového „tvrd'áka“ velký zármutek a žal.

3. 3. 2. Bruno: tichý hrdina na své poslední cestě

Postava Bruna je prostřední ze tří sourozenců. V úvodu knihy se dozvídáme, že Bruno studuje druhý ročník pedagogické fakulty v Českých Budějovicích, od tragické smrti jejich rodičů uplynulo šest let a Bruna čeká velký životní krok - svatba. Bere si spolužačku z fakulty Renatu, která je ve třetím měsíci těhotenství.

„*V předvečer svatby Renata odjíždí k rodičům, Bruno a Aneta čekají na příjezd Cyrila, který má už více než hodinové zpoždění. Aneta celý den překypovala dobrou náladou a na všech předsvatebních přípravách se podílela s nečekaným zápalem, ale na sklonku dne bez varování vypoví Brunovi poslušnost. Zničehonic mu přestane odpovídat. Popuzeně sundává jeho ruku ze svých ramen. Když se zastaví nad starou dětskou postýlkou, kterou Bruno minulý týden obrousil a natřel, v jejím pohledu je posměch, a s podobným pohrdáním nyní vyslovuje i Renatino jméno. Bruno se snaží poryvy*

jejich pubertálních emocí tolerovat, ale když se Aneta nakonec zavře ve svém pokoji, cítí úlevu. Je rád, že už nemusí nic předstírat. Celý den se pokoušel být spontánní a veselý, jenže se neustále přistihoval, že pouze napodobuje Cyrila. I ten vzorně naklizený dům teď Bruno proti své vůli nahlíží bratrovými očima: zkouší odhadnout, za co jej Cyril pochválí a naopak. Pohledem zalétne k červeným bukům na příjezdové cestě. Potom znovu přepočítá stohy papírových tácků a kelímků a současně si vyčítá, že je na starším bratrovi takhle nesmyslně závislý – ale zároveň se nemůže dočkat, až do tísnivého ticha rodičovského domu vtrhne Cyrilova hlučná autoritativnost a rázem vymete všechny ty neviditelné pavučiny tísně, která jim s Anetou svírá srdce.“ (Viewegh 2008: 9-10).

Z Brunova chování je patrné, ostatně jako u zbylých dvou sourozenců, že trpí absencí rodičů. V důsledku autohavárie sourozenci o rodiče přišli, tudíž bylo pro oba mužské hlavní hrdiny obtížné vytyčit si správné mužské vzory, ke kterým by jako malí chlapci vzhlíželi. Roli otce, jak již jsem nastínila výše, přejímá maskulinní Cyril jakožto starší bratr. Na Brunovi se tak podepisuje fakt, že Cyril uplatňuje nadvládu staršího, tedy symbolické násilí. Brunovi tudíž nezbývá nic jiného než vládnoucího Cyrila uznávat, protože k reflektování vztahu mezi sebou a jím, disponuje pouze nástroji poznání, které s ním má společné a které nejsou ničím jiným než osvojenou formou nadvlády, a ukazují proto tento sourozenecký vztah jako přirozený (Bourdieu 2000). Jejich sourozenecké vztahy jsou patriarchálního charakteru, ovšem zde je potřeba zdůraznit, že patriarchát nemusí být vždy výhodný, zejména pak pro muže nízkého statusu, což platí právě u postavy Bruna (Fetterley 1991). Bruno se snaží aspoň trochu svému dominantnímu bratrovi vyrovnat a jak je pro muže typické, z jeho chování lze pocítit jistou soutěživost.

Co se charakterových vlastností týče, je pravým opakem svého staršího bratra. Řídí se jasnými pravidly, které z něj dělají za každé okolnosti slušného člověka, ale bohužel nedokáže vystoupit ze svého stínu a život si jaksepatří užít. V druhé části knihy se dozvídáme, že se Bruno stal sportovním novinářem a pořídil si se svou ženou menší penzion, který společně provozují. Bohužel je mu ale diagnostikována smrtelná nemoc a lékaři mu sdělí krutou zprávu, že mu do konce života zbývá jen několik měsíců.

„Dodržuju pravidla, to je celý, říkává. Když si letmo prohlédne ostatní parkovací auta, jako pokaždé zjišťuje, že jeho zrezivělý bílý favorit je jednoznačně nejošklivější. Dodržuje pravidla, a proto jezdí ve dvacet let starém autě po bráchovi. Bruno podobné věci dávno vyslovuje (samozřejmě pouze v duchu, nahlas mluví stále méně a méně) bez jakékoliv hořkosti, dokonce s jistou zvrácenou spokojeností. Ten rozpadající vůz je nejlepším důkazem jeho poctivosti. I když kdo by chtěl korumpovat redaktora regionálních

novin, který píše výlučně o sportu a o kultuře? Největší nátlak na Bruna vyvíjí okresní básnířky, co se chtějí dostat na titulní stranu, nebo šestasedmdesátiletí autoři povídek pro děti a mládež, sveřepě trvající na autorizaci rozhovoru o dvou odstavcích... Umění je opak mlčení, připomene si Bruno (v poslední době čte víc než kdykoliv předtím). Kdyby psal třeba o městských financích, o výběrových řízeních a tak dál, to by byla jiná káva. Nebo je snad reálné, ptá se sám sebe, aby si například tenhle kluk, co právě nastupuje do zbrusu nového BMW, vydělal na skoro dvoumilionové auto bez porušení pravidel? Kdyby měl Bruno jmenovat jedinou věc, která chybí dnešnímu lidstvu nejvíce, řekl by slovo POKORA.“ (Viewegh 2008: 19).

Bruno svých chování odporuje představám o tradičním maskulinním muži a troufám si říct, že je pro čtenářky a čtenáře sympatickým hrdinou. Neměří svoje mužství podle statků, nepotřebuje vlastnit nejnovější automobily, raději bude jezdit ve starším modelu, ale s dobrým pocitem, že se k drahým modelům nedopracoval nečestně. Zosobňuje Mirka Dušina po vieweghovsku. Z jeho slov je patrné, jaký má názor na dnešní mladou generaci opojenu konzumem a pozlátkem. V jeho postoji ale můžeme zaznamenat i jistou rezignaci nad svým životem. Hovoříme-li o stereotypním zobrazování mužů a žen, mnozí lidé mužského i ženského pohlaví se stereotypním obrazům vymykají. Na takové nekonformní jednotlivce se pak nahlíží jako na abnormální nebo zvláštní a podle toho se s ním také nakládá, což je případ právě Bruna (Renzetti, Curran 2003). Za jeho příliš dobrácký, jaksi nemužský přístup si z něj utahuje i bratr Cyril, který je ukázkou sebevědomého, agresivního muže, soustředěného na moc a objektivitu. Je posedlý soupeřením, připoutaný k duševní a sexuální výkonnosti je obrazem tradičního „tvrďáka“. Tato deskripce se jasně vymezuje vůči femininním vlastnostem, znaky pravého muže nesmí být asociovány s ženskostí, které vykazuje po celou dobu Brunovo chování (Badinter 1999). V porovnání se svým starším bratrem působí Bruno jako outsider. Jakoby tím Michal Viewegh chtěl říci, že dnešní doba přeje právě takovým lidem, jako je Cyril, a ti, kteří připomínají dobráckého Bruna, si na své štěstí musí buď dlouho počkat nebo jsou spíše takovými „otloukánky“, se kterými se život příliš nemazlí. Troufám si říct, že Brunovo „mirkodušinství“ u čtenářstva ovšem vzbuzuje sympatie a lítost s pocity nespravedlivosti, jak jeho život skončí.

„Bruno, ty seš tak hodnej, říká mu Aneta. A proto je a bude chudej, poznamená k tomu obvykle Cyril. Bejt chudej a hodnej není životní neúspěch, namítne Aneta. To je možná spíš úspěch. Chudoba je životní neúspěch, prohlašuje Cyril. Všechno ostatní jsou pseudointelektuálský kecý.“ (Viewegh 2008: 36).

„Podle redakční elévky je Bruno dokonce až moc hodný. Tohle její hodnocení ho opravdu pobavilo. Ve skutečnosti je ve vztahu k ní pouze dostatečně neupřímný, neboť neupřímnost je jak známo ve vztahu k ženám základ.“ (Viewegh 2008: tamtéž).

Bruno propadl zajímavému koníčku, a to sledování striptérky Tali po internetu. Jelikož ale neoplývá dostatečnou kuráží tolik typickou pro tradičního maskulinního muže, nikdy svůj počín - zhlédnout celý Talin striptýz - nedovede do konce. Neztělesňuje tak představitele hegemonické maskulinity, jelikož není dobře situovaný, zdravý, konkurenceschopný, racionálně uvažující, výkonný v práci, sexu a ve sportu a jednající takzvaně bez emocí (Connell 2005).

„Mnohem raději by ovšem viděl naživo striptýz Tali – ale na to, aby někdy vstoupil do Reného podniku, je příliš zbabělý, na diskotéce nebyl patnáct let. Takže mu zbývá jen internet, kde se dívá na její sotva poodhalená ňadra (dokud se návštěvník stránek nezaregistruje a nezaplatí, Tali se nikdy nesvlékne), který navíc po chvíli zmizí a na monitoru je vystřídá amatérský formulář; poplatek za kompletní striptýz není sice nijak závažně velký, ale Bruno dosud nikdy nesebral odvahu, aby do příslušné kolonky nařukal bankovní spojení, a vystavil se tak riziku odhalení. Kdyby byl upřímnější a odvážnější, jednoduše by to udělal, protože o tohle opravdu stojí. Jenomže aby dělal věci, o které opravdu stojí, na to je příliš... Jaký? Možná má ta holka v redakci pravdu.“ (Viewegh 2008: 36).

S tímto problémem, tajnou obsesí se striptérkou Tali, se mu rozhodne pomoci Cyril, splňující naopak dokonale Connellovu teorii o hegemonické maskulinitě (Connell 2005). Zaplatí Taliny služby pro svého bratra za 100 000Kč, aby mu v posledních měsících života udělal radost, a všichni společně, včetně Tali, odjíždí na týdenní lyžařskou dovolenou do Itálie.

„Koukni na ně, brácho. Jsou to ty oranžové rossignoly za třiadvacet tisíc, na které se dnes Bruno díval ve městě. Pohladí skluznice, zkusí bříškem palce hrany a uznale přikývne. Nádhera, říká Bruno s opatrnou výslovností. První liga. Mám velmi jednoduchý vkus: spokojím se vždy s tím nejlepším, cituje Cyril Oskara Wilda. Bruno i Aneta už to slyšeli mnohokrát. Cyril se obrátí k Brunovi. Ty jsou pro tebe, brácho. Bruna to zaskočí, tohle skutečně nečekal. Na Šumavu, skoro škoda, vypraví ze sebe Bruno. Jenomže, říká Cyril významně a zamrká na Anetu, my letos nejedeme na Šumavu. Ne? nechápe Bruno. A kam? Dovolil jsem si Vás pozvat do Dolomit, culí se Cyril. Tohle už Bruno neustojí. Ale kurva, vyhrkne. Cyril září. Tohle lakomí lidé nemají dělat, blekotá dojatě Bruno. Sliny

mu tečou po bradě a rozbřečí se. Cyril je oba rychle odvádí od oken penzionu. Já se u vás jednou poseru, stěžuje si spokojeně.“ (Viewegh 2008: 61).

Během zimního pobytu se ale Bruno neodvází se s Tali jakkoliv intimně sblížit, proto dané situace využije Cyril a Tali Brunovi přebere. I zde je patrná mužská rivalita.

„Cyril je po večeři odveze do Bolzana. Tali s nimi nejede, neboť se v hotelovém wellness centru objednala na aromaterapeutickou masáž. Přichází se rozloučit. Na sobě má bílý hotelový župánek, jehož výstřih se jí neustále rozevívá. Tak ahoj, Bruno! Ahoj slečno. Tak v příštím životě, jo? navrhuje Tali poněkud netaktně. Bruno vidí její odhalená ňadra. Cítí zuřivou nespravedlivost. V příštím životě už něco mám, vypraví ze sebe statečně. Ale mohl bych v tom dalším. V koutcích úst má sliny. Tali se zasměje, přiloží si dva prsty na rty a pošle mu vzdušný polibek. Táhni, ty děvko!“ (Viewegh 2008: 142).

Jak poukazuje Jana Hoffmannová, na následující ukázce můžeme také sledovat záměr Michala Viewegha, který si hraje s intertextovostí a interdiskursivitou, která je nedílně spojena s interjazykovostí a vícejazyčností. Ztělesněním snobského chování, jak jsem naznačila v předchozí kapitole, je Cyril. Používá angličtinu. Naproti tomu Bruno se od tohoto režimu řeči distancuje (Hoffmannová in Matonoha 2010: 270).

„Oukej, hlesne Bruno v tragikomické snaze vyhovět té situaci, věku Tali a celé dnešní době. Tím OUKEJ přísně vzato zrazuje sám sebe, myslí si. Přitakal něčemu, co bytostně nesnáší. Tím jediným OUKEJ se právě podepsal pod všechny ty přiblíblé rozhlasové stanice, pod ty nevkusné televizní show. A tak dále. Snad ještě nikdy v životě neřekl OUKEJ. Aneta to ví, a proto se usmívá. Kdyby ho slyšela jeho dcera Inka, potrhala by se smíchy.“ (Viewegh 2008: 82).

3. 3. 3. Aneta: dobrovolná oběť Cyrilovy nadvlády toužící po obyčejném štěstí

Hlavní ženská hrdinka Vieweghova *Románu pro muže* je nejmladší ze tří sourozenců a mezi svými dvěma bratry působí jako kontrast. Ve vztahu k nemocnému Brunovi působí jako ta upovídanější a veselejší. Když lékaři Brunovi diagnostikují smrtelné onemocnění, neváhá se chopit role pečovatelky a je připravena svému bratrovi kdykoliv pomoci. Souznění u těchto dvou můžeme shledat i v jejich upřímném a spravedlivém pohledu na život. Potřeby pomáhat a bojovat proti nespravedlnosti. Ovšem vezmeme-li postavu Anety ve vztahu k nejstaršímu Cyrilovi, zde je tou zcela poddajnou. Pracuje jako investigativní žurnalistka. Je rozvedená, žije s přítelem Alanem, ze kterého se ovšem v průběhu četby vyklube ženatý muž se dvěma dětmi a způsobí tím naší hrdince nebyvalý zármutek. Anetinu postavu lze vnímat jako ztělesnění maskulinity a femininity v jedné osobě. Na jednu stranu je typickou senzitivní ženou, o čemž hovoří pasáž, ve

kteře popisuje svoji práci. Bere ji jako poslání a můžeme sledovat typicky ženský znak toho, jak se bije za pravdu a odmítá nespravedlnost. Nestaví se lhostejně ke společenským problémům a má soucit se slabšími. Pomáhat druhým se pro ni jeví jako zcela přirozené a potřebné. Z jejího chování, které demonstrují v níže zmiňovaných úryvcích, lze na stranu druhou usoudit, že se naše hrdinka vymyká tomu, čemu Simone de Beauvoir říká „povaha ženy“. Aneta totiž neztělesňuje opatrnost či absenci morálky, nemůžeme o ni hovořit ani jako o prolhané nebo prospěchářské osobě (de Beauvoir 1966). Svým životním přístupem k dobru je tak absolutním opakem svého staršího bratra Cyrila, pro kterého je za své „pravdoláskářské ideály“ neustálým terčem posměchu.

„Jenže ona se v životě odjakživa řídí Rooseveltovým MUSET VOLIT MEZI SPRAVEDLNOSTÍ A MÍREM, VOLIL BYCH SPRAVEDLNOST.“ (Viewegh 2008: 58).

„Tak či tak, léta připravuje oblíbený pořad, který pomáhá lidem odstraňovat křivdy, ať už způsobené různými podvodníky, tuneláři, mafíemi, nebo jen pouhou bezohledností podnikatelů či lhostejností a neschopností státních institucí.“ (Viewegh 2008: 25).

„Naše Anetka, to je odborovej předák všech nesamostatnejch chudáků, co svý soukromý problémy nedokážou řešit sami a standardně, a místo toho běžej žalovat veřejnoprávní televizi, posmívá se sestře Cyril. Ale hovno, ječí na něho Aneta. Za námi ty lidi často přijdou až potom, co to celý rok zkoušeli řešit sami - a samozřejmě neuspěli. Za námi choděj až tehdy, když už ztratili veškerou víru ve spravedlnost - nevíte náhodou, čím to bude, ctěnej pane soudce?“ (Viewegh 2008: 26).

„Nespravedlnost Aneta od dětství bytostně nesnáší. Na zjevnou křivdu, stejně jako na evidentní lež nebo do očí bijící demagogii, reaguje odjakživa velmi zjitřeně, ba hystericky: okamžitě zrudne, její dech se zrychlí a zatíná pěst. Až na všechna ta sprostá slova, která se Anetě v takových chvílích nezadržitelně řinou do úst, to nápadně připomíná orgasmus: její obličej dostává příslušně nepřičetný výraz, ve tvářích jí naskáčou temné skvrny, nehty se zarývají do výstřihu košile. V posledních letech se naštěstí zklidnila (rezignovala by možná bylo přesnější) a během natáčení už většinou dokáže zachovat profesionální odstup, ale čas od času – když jí například nějaký další vychcánek, který bezostyšně připravil pětičlennou rodinu o bydlení, s úsměvem lže do očí - v ní ke zděšení režiséra a členů štábu ta zoufalá vzteklá bezmoc propukne dodnes. Co nám to tady kecáš, ty zsranej čůráku?. Pokud se díky jejímu pořadu dobrá věc podaří a spravedlnosti je výjimečně učiněno zadost, cítí Aneta hluboké uspokojení a na oslavu úspěchu se pak s kolegy opije v televizní restauraci zvané Rohlík. Častěji ovšem - řečeno

Cyrilem – lež a nenávisť zvítězí nad pravdou a láskou, a ona se opije ještě víc.“ (Viewegh 2008: 26).

Ve výše zmíněné ukázce, která popisuje veselí v restauraci *Rohlík*, mě napadá symbolická paralela s názvem ono podniku. Pokud Anetu chápeme jako bojovnici proti útlaku, restaurace *Rohlík* pak může symbolizovat jistou obyčejnost, jelikož je v románu popisováno, jak někteří, jejichž práva Aneta hájí, nemají „*ani nemají na chleba s vodou*“. Aneta nepotřebuje navštěvovat prominentní restaurace plné prominentních osobností, považuje sebe samotnou za průměrnou ženu. Anetin neúprosný boj proti korupci a nespravedlnosti lze také vnímat jako jisté podvědomé vyřizování si účtů se starším bratrem Cyrilem. Aneta je od dětství v jeho spárech a musí se mu podřizovat, sebe jako „obětního beránka“ Cyrilovy nadvlády si je moc dobře vědoma, ovšem nedaří se jí s tím nic dělat. Do pozice oběti se tak stylizuje zcela dobrovolně. Právě zde se uplatňuje teorie Pierra Bourdieuho o moci a nadvládě a o ženách jako těch, kteří se přizpůsobují a podléhají (Bourdieu 2000). Platí zde i teorie Renzetti a Curran o tom, že moc má takový jedinec, který je způsobilý vnucovat ostatním svou vlastní vůli. Tento typ způsobilosti je dán především penězi, majetkem a možností ovládat nástroje fyzického donucování, které v tomto případě dokonale zosobňuje postava Cyrila (Renzetti, Curran 2003). Aneta si je svého submisivního postavení vůči staršímu bratrovi velice dobře vědoma a k jeho snobskému chování a nekalým praktikám má nesčetně výhrad, proto právě boj a pomáhání znevýhodněným lze chápat z její strany jako aspoň malé vzepření se proti bratrovi. Sama se nad tím zamýšlí.

„Kéž by Cyril aspoň jednou pochopil, že síla není panovačnost. Že mocní tohoto světa nejsou zbaveni povinností naslouchat druhým. Naopak.“ (Viewegh 2008: 56).

Cyrilovo vliv na Anetu je patrný i v další ukázce, kdy všichni tři sourozenci vyrazí na oběd do restaurace v nákupním centru, ovšem servírovaný pokrm není podle Cyrilových představ a dochází zde ke konfliktu s kuchařem.

„Takže vrať se do kuchyně, brouku, a udělej nám čtyři středně propečené steaky. Mraženou zeleninu předpokládám máš. Jakou máš? Findus? Kuchař přisvědčí. Čili jako přílohu jenom teplou zeleninku na másle. Tady ségra půjde s dovolením s tebou. Cože?! Zbláznil ses?! vyjekne Aneta. Dohlídneš na něj pro případ, že by ho z neznámého důvodu napadlo naflusat nám do talíře nebo tak něco. Pokynem ruky kuchaře propustí. Vysoký mladý muž s křečovitou důstojností odchází. Běž s ním, ségra, nařizuje Cyril Anetě. Nikam nejdu! Cyril na ni pohlédne. Anetě připadá, že jí je patnáct. Ještě míň: je jí devět

a Cyrilovi dvaadvacet. Běž!. Cyril to řekne tak, že Aneta opravdu vstane a následuje kuchaře. Nenávidí se.“ (Viewegh 2008: 90-91).

Pro Anetu je také charakteristický velice vulgární a hrubý slovník. Potvrzuje tak teorii Carla Gustava Junga. Jung neesencializuje v tom smyslu, že by ztotožňoval každého biologického muže s *animem* a každou biologickou ženu s *animou* (Jung 1997). Pro jedince je možnost kombinací obojího. U Anety ale dochází k tomu, o čem hovoří Knotková - Čapková, a to, zda je komplementarita anima a animy v Jungově pojetí rovnocenná, nebo hierarchicky vychýlená ve prospěch mužského principu, jelikož animus v ženě působí spíše negativně - činí ženy neženskými (Knotková-Čapková 2010: 19). Nebo lze k jejímu chování také kriticky přistoupit podle teorie Nancy Chodorow, a to v tom smyslu, že ranou socializací děvčat se zabývá matka, rozvíjí se tak ztotožnění s její osobou, tj. prosazuje se ztotožnění se zevrubnými rysy její osobnosti, jejím chováním, jejími hodnotami a postoji. Jelikož ale Aneta jako malá o matku v důsledku autohavárie přišla, byla nucena se ztotožnit s chováním nejstaršího bratra (Chodorow in Ortner in Oates – Indruchová 1998: 107-108). Aneta svým vyjadřováním sice působí jako příslušnice mužského světa, při komunikaci se svými dvěma bratry se jim zcela podřizuje, ovšem tím opět potvrzuje ženskou podřadnost. To, že kultura patriarchální společnosti přisuzuje ženě druhořadý status, je vnímáno jako obecný fakt a platí, že v každé známé společnosti najdeme ženy podřizené mužům (Ortner in Oates – Indruchová 1998: 94-111).

„Z redakce Bruno odchází už před obědem, zítra s Anetou a Cyrilem odjíždějí na každoroční pánskou jízdu na Šumavu. Proč tomu pořád, kurva, říkáš pánská jízda, když s váma jezdím já? namítala už několikrát Aneta. Protože jseš chlap s kozama, odpovídal pokaždé Cyril. Haha. A ne snad? Mluvíš jako my, chlastáš jako my.“ (Viewegh 2008: 18).

„Konečně svoboda, vy mrdky! mrkne Cyril na Anetu a očima ve zpětném zrcátku hledá Bruna. Čum na cestu, kokote! usměje se Aneta a obrátí se k Brunovi. A ty už taky koukej něco říct, ty čůráku! A co, ty pičo?. Smějí se, je to taková jejich hra. Kdykoliv jedou k pomníčku rodičů, mluví schválně co nejvíc sprostě, kdysi dokonce i hlasitě krkali. Dělají to tak už léta. Zpočátku to byla jakási vzdorná obrana tří sirotků vůči krutostem světa, dneska je to rituální tanec nad spálenišťem jejich někdejší soudržnosti.“ (Viewegh 2008: 76).

„Aneta chápe, že to, co dělá z muže prostáka, jsou jen málokdy slova. Ví, že o skutečných mužských citech nebo vlastnostech slovní vulgarity mnoho nevypráví.

Také Cyril ví, že s Anetou může mluvit úplně o všem. S Anetou je na rozdíl od mnoha jiných ženských zaplatpánbůh možné mluvit svobodně.“ (Viewegh 2008: 43).

„Cyrilovy oplzlosti ji nechávají klidnou. Koneckonců jsou to jen slova, jazyk mužského světa, neoddělitelný od mužů stejně jako třeba prostata nebo vousy. Aneta chápe, že mužské vulgarity jsou většinou jen radostnou ozvěnou ženství, a proto se nad nimi nijak zvlášť nepohoršuje.“ (Viewegh 2008: 56).

Paradoxní ovšem je, že ačkoliv Aneta vystupuje jako „muž v sukni“, její požadavky a sny o dokonalém muži jsou ryze femininní. I ona stále sní o svém dokonalém hrdinovi, o romantické lásce, i když její soukromí život můžeme označit za poměrně nešťastný. Provází ho zklamání a rány osudu. Nejprve přijde o oba rodiče, poté čelí Alanově nevěře a lžím a nakonec ztrácí i svého milovaného bratra.

„Než poznala Aneta Alana, tvořila její práce prakticky celý její svět. Když loni kvůli opakovaným výhrůžkám několika spekulantů s pozemky dostala na týden policejní ochranu a Cyril to s obvyklým sarkasmem označil za druhou největší událost Anetina života - hned po spacákové revoluci, uvědomila si, že má bratr bohužel pravdu. Vždycky bezpečně věděla, že má v sobě dostatek lásky, že dokáže intenzivně milovat. Milovat ostatně není těžké, k tomu člověk nepotřebuje nic znát ani umět, stačí se té síle poddat. Těžké je lásku probudit – v sobě i v tom druhém, uvědomuje si Aneta. Prokousat se těmi komplikovanými počátečními stádii, projet bez nehody všechna ta obtížná kvalifikační předkola: společné bydlení, první společná dovolená a tak dále. Projít všemi těmi postelově - kuchyňskými praktickými zkouškami, uspět v těch věčných intelektuálně – sociálních kvízech.“ (Viewegh 2008: 27).

„Aneta cítí, že začíná být opilá. V tomhle stavu si vždycky připadá sexy: obvykle sedí na baru, vyhazuje si vyloupané pistácie vysoko nad obličej a pokouší se je chytat do úst. Někdy se i trefí. Některým jejím minulým nápadníkům – Anetě prolétne hlavou záblesk dvou tří vzpomínek – to ovšem sexy nepřišlo. Proč? Bylo jí vidět na zubní plomby? Nebo měla jazyk potažený bílým povlakem, takže vypadal jako jedna velká bakterie? Nebo byla prostě příliš rozverná? Jenže když není rozverná a odmítne například tančit na stole, chlapi si stěžují, že je usedlá. Tak co vlastně chtějí? Rozverné, nebo usedlé? Jak je to? Prase aby se v tom vyznalo? “ (Viewegh 2008: 101).

Na výše zmíněných ukázkách je patrný vliv mýtu krásy. Aneta balancuje a přemítá nad svým partnerským životem a sama si klade otázku, po čem vlastně muži touží. Nemá za sebou nikterak zvláště bujarý sexuální život, jelikož vždy upřednostňovala práci. V odkazování na pracovní vytíženost můžeme ovšem pozorovat jistý alibismus či snad

vysvětlení pro ni samotnou, že zkrátka na muže neměla nikdy štěstí. Aneta řeší svůj vzhled a své chování, ovšem v porovnání s Laurou a Janou z *Románu pro ženy* mám za to, že se obětí mýtu krásy nestává. Obecně vzato platí, že muži adorují takové ženy, kterými se necítí ohroženi. Obdiv u nich sklídí žena především fyzicky atraktivní, nebojácná a zábavná (Wolf 2000). Aneta je opakem. Ne, že by nebyla hezká, ale sama na sebe nahlíží jako na zcela normální ženu ovlivněnou tím, že vyrůstala v prostředí dvou starších bratrů, tudíž se v mnoha situacích jako muž chová.

I když po celou dobu četby románu, kde je Aneta hlavní ženskou hrdinkou, její postavu tak trochu litujeme, ironií osudu se závěrem stává, když se na Brunův pohřeb dostaví v doprovodu kuchaře z oné restaurace z obchodního centra, kterého zesměšnil Cyril, jelikož jim špatně připravil oběd. Zde můžeme říci, že žádné okamžiky v životě nelze shledávat jako náhodné, protože mají být možná právě těmi osudovými. Svě o tom ví i naše hrdinka.

„*Seš moje poslední naděje*“, šeptá Márovi Aneta“ (Viewegh 2008: 157).

4. ZÁVĚR

V průběhu své analýzy Vieweghových děl *Román pro ženy* a *Román pro muže* jsem dospěla k závěrům, které bych ráda shrnula v této závěrečné kapitole a uvedla, co mají obě díla společného a v čem se naopak odlišují. Teoretická východiska, se kterými ve své diplomové práci pracuji, jsem se snažila aplikovat v analytické části za pomoci vybraných citovaných pasáží z výše zmiňovaných románů tak, aby tak čtenář či čtenářka lépe porozuměl. Práce vychází především z feministické literární kritiky, která se snaží upozorňovat na zatíženost patriarchálních literárních děl, která jsou součástí tradičního literárního kánonu.

Podle mého názoru, přínosem Vieweghových románů je to, že ukazují rozmanitost mužských a ženských postav a tyto postavy můžeme chápat jako jistý obraz dnešní doby. Shledávám stejně jako Jan Jandourek, že Michal Viewegh na rozdíl od autorů, kteří jsou považováni za tvůrce tzv. hodnotné prózy, nepíše ani tolik o stavu lidského nitra jako spíše o stavu jedné společenské vrstvy. Píše o roli muže a ženy, o proměnách a různých významech jazyka, vzniku nových společenských vrstev a nových formách životního stylu (Jandourek 2004: 204). Dá se říci, že Michal Viewegh ve svých románech odpovídá na potřeby dnešní doby, jenže v čem ona „potřeba doby“ spočívá? Autor balancuje na pomezí náročné literatury a populární četby, ovšem i tak jsou jeho díla určena čtenářům a čtenářkám zvědavým a vzdělaným, kteří nejen sledují popisované události, ale i rádi „luští“ text. Jedná se však o čtenářstvo nové éry, kdy se v literatuře stále více projevuje snaha nejen vychovávat, ale i v širším smyslu bavit, tedy získat si publikum svéráznou fantazií, mistrně vybudovanou zápletkou a obsahovou náročností skrývajícím se za zdánlivou jednoduchostí. Dnešní čtenářstvo (včetně intelektuálů) si zvyklo na dynamická schémata detektivek, na horory, melodramata a pornografii. Potřeba zápatit anebo prostě počítat s existencí podobných spisů tak nutí talentované autory vytvářet svého druhu intelektuální variantu „masové“ beletrie či naopak „masovou“ prózu pro intelektuály. Čtenáři a čtenářky takových knih stále jakoby balancují mezi poznáváním, zvědavostí a odporem – a nakonec začnou zcela nečekaně sympatizovat s hrdiny i s autorem (Kovtunová 2001: 805-806). Moje závěrečná práce nemá být agitací za autora, ovšem dá se říct, že ani v rámci „masových“ žánrů nevypadá všechno tak nezajímavě a jednoduše. A hlavně, že také složité problémy současného světa lze zpřístupnit nejrůznějším vrstvám čtenářů formou stejně poutavou, jako jsou dobrodružné příběhy nebo horory.

Ve své práci jsem podrobila hlavní postavy obou románů genderové analýze a snažila se zjistit, zda-li svým chováním odpovídají genderovým stereotypům, tedy jestli splňují to, jak má vypadat maskulinní muž či femininní žena.

Hlavním hrdinkám jak *Románu pro ženy*, tak i *Románu pro muže* nemůžeme upřít jeden společný jmenovatel, a to touhu po opravdové lásce. V tomto případě jsou postavy Laury s Janou v *Románu pro ženy* spolu s Anetou z *Románu pro muže* zobrazovány, ač se to na první pohled nezdá, jako typicky femininní, tedy jako ženy, které dojdou k životnímu naplnění v momentě, kdy potkávají osudového muže. O všech třech hlavních hrdinkách můžeme také shodně říci, že jsou to soběstačné a emancipované intelektuálky, které nepodléhají společenským pravidlům, jakými jsou například působení žen výhradně v domácí sféře. Zejména pak u postavy Jany v *Románu pro ženy* můžeme sledovat momenty, kdy se proti patriarchálnímu uspořádání společnosti v podstatě bouří a mužům se vysmívá. Na druhou stranu lze skrz Vieweghovo pero sledovat také to, jak jsou ženy samotné vysmívány a ironizovány. Používání vulgarismů lze taktéž označit jako shodně se vyskytující prvek ve slovníku všech ženských hrdinek, zejména pak u Laury s Anetou. Jeden z motivů, který se v *Románu pro ženy* dostává do popředí, je motiv nevěry. Vyjdeme-li z esencialistického uvažování o tom, kdo má větší sklony k promiskuitě- zda-li muž nebo žena, pak jsou tomu jednoznačně muži. V případě tohoto Vieweghova románu tomu tak ovšem není. Nevěrnou zde totiž vidíme Lauru. U našich ženských hrdinek prostupuje oběma romány také mýtus krásy. Tento mýtus je velmi rafinovaným způsobem, jak odebrat ženám síly, kterými by mohly disponovat, protože se navenek tváří jako prostředek k dosažení úspěchu. Krása se pak zpětně stává hlavním kritériem, podle kterého jsou hodnoceny všechny ženy, ať chtějí vyniknout v jakémkoliv oboru. Ženy ji musí ztělesňovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují. Toho jsou si vědomy Laura s matkou Janou natolik, až čtenáři či čtenářce mohou připadat jako na neustálém honu za dokonalostí. Oproti nim postava Anety z *Románu pro muže* působí jako outsider. Fyzické atributy své osoby sice řeší, ovšem nestává se jejich otrokem.

V obou Vieweghových románech jsou silně zobrazeny rodinné vazby. V *Románu pro ženy* zejména velice blízký vztah matky s dcerou. *Román pro muže* zase ukazuje na velice silné pouto tří sourozenců, z nichž každý má jiný charakter a absence rodičů, kteří nešťastně zahynuli při autohavárii, se na nich neoddiskutovatelně odráží.

Co se týče hlavních mužských hrdinů Vieweghových románů, stěžejním prvkem uplatňovaným napříč oběma jeho prozaickými romány, je moc. Postavě Cyrila z *Románu pro muže* lze jasně rozumět jako té, která se snaží ovládat a dominovat. Jeho velitelské

tendence aplikované na jeho dva mladší sourozence jsou patrné napříč celým románem. Ačkoliv jsou jejich sourozenecké vztahy silně hierarchizované, i tak lze sledovat jisté sourozenecké partnerství, zejména pak v jeho vztahu k Anetě. Oproti tomu postava mladšího bratra Bruna je vykreslena jako ta, která ne vždy a za všech okolností může svou moc uplatňovat. Brunova moc se ukazuje být omezena především jeho zdravotním stavem a blíží se smrti. Zde se ve vztahu k němu chová sestra Aneta jako pečovatelka. Narušuje tak tradiční představu o maskulinitě, Bruno se stává pasivním a bezmocným. Na hlavním hrdinovi *Románu pro ženy*, Oliverovi, zase můžeme pozorovat fakt, že dnešní muži nechtějí setrvat pouze u machistické glazury svých předchůdců. I muži touží po tom být v očích žen nejen silní, dominantní a mužní, ale zároveň také empatičtější, citliví a vnímaví. Oliver tak svým jednáním nenaplnuje genderové normy.

Ve své diplomové práci jsem se snažila kriticky přistoupit k Vieweghovým postavám tak, abych zjistila, zda-li jejich chování odpovídá genderovému řádu. Při četbě literatury si totiž genderové zatíženosti nemusí být vědomi ani čtenáři, ani čtenářky, ovšem to, jakým způsobem autor reprezentuje hlavní postavy svých románů, může mít vliv na chápání fungování světa těch, kteří si Vieweghovy knihy kupují, a jejich možné chování. Při psaní své závěrečné práce jsem také vycházela z četné škály odborné literatury vztahující se k problematice genderu, což samo o sobě ukazuje, jak pestrým polem genderová studia jsou.

5. BIBLIOGRAFIE

Primární literatura:

VIEWEGH, Michal. 2001. *Román pro ženy*. Brno: Petrov.

VIEWEGH, Michal. 2008. *Román pro muže*. Brno: Druhé město.

Sekundární literatura:

BADINTER, Elizabeth. 1999. *XY Identita muže*. Bratislava: Aspekt.

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

BERGER, Peter, L. 1997. *Vzdálená sláva*. Brno: CDK.

BLY, Robert. 2005. *Železný Jan*. Praha: Argo.

BOURDIEU, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

BROOKS, David. 2000. *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got there*. New York: Simon & Schuster.

CIXOUS, Hélène. 1991. „The Laugh of the Medusa.“ In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminism. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press. s. 334 - 349.

CONNELL, Raewyn. 2005. *Masculinities*. Berkeley, CA: University of California Press.

CULLER, Jonathan. 1991. „Reading as a Woman“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press. S. 509 - 524.

ČERMÁKOVÁ, Marie. 2006. „Souvislosti a změny v genderových diferencích v české společnosti v 90. letech.“ In Jana Valdřová: *Gender a společnost*. Ústí nad Labem: SLON.

DALY, Mary. 1978. *Gyn/ Ecology: the Mathaetics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.

DAVID, S., Deborah, pe, Robert. 1999. „The Forty-nine percent majority: The male sex role.“ In Elizabeth Badinter: *XY Identita muže*. Bratislava: Aspekt. s. 135 - 136.

DOHNALOVÁ, Monika. 2013. *Spisovná a nespisovná čeština v prózách Michala Viewegha*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova.

ESTÉS, Clarissa, Pinkola. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma.

FETTERLEY, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

FETTERLEY, Judith. 1991. „Introduction: On the Politics of Literature“. In Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press. s. 492 - 501.

FOUCAULT, Michel. 1994. *Diskurz, Autor, Genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda.

- FOUCAULT, Michel. 1996. *Myšlení vnějšku*. Praha: Harrmann.
- FOUCAULT, Michel. 2005. *Je třeba bránit společnost*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR.
- GOFFMAN, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- GUBA, Egon, G., LINCOLN, Yvonne, S. 1994. Competing Paradigma in qualitative research. In Benzin, N. K., Lincoln, Y. S. *Handbook of qualitative research*. London: SAGE Publications. s. 105 - 116.
- HAVELKOVÁ, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnost a rozdíly.“ In Jana Valdřová a kol. *ABC feminismus*. Brno: Nesehnutí. s. 168 - 182.
- HAVELKOVÁ, Hana. 2013. *Feministické teorie*. Vlastní výpisy z přednášek. Praha: FHS UK.
- HEMELÍKOVÁ, Blanka 1998. „Michal Viewegh“. In *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. Praha: Brána.
- HOFFMANN, Bohuslav. 1999. „Michal Viewegh – autor postmoderních bestsellerů? (Pokus o portrét postmoderního prozaika).“ In *Přednášky ze 42. běhu Letní školy slovanských studií: 2. díl. Přednášky z literární vědy, kultury a historie*. Praha: Filozofická fakulta UK. s. 99 - 117.
- HOFFMANN, Bohuslav. 2000. „Post – strukturální myšlení a poetika české postmoderní literatury (Ke stylu próz V. Macury, M. Viewegha a divadelních inscenací P. Lébla).“ In *Stylistika Vol. 9, No. 9*. s. 49 - 57.
- HOFFMANNOVÁ, Jana. 2010. Jsou romány Michala Viewegha „pro ženy“, nebo „pro muže?“. In Jan Matonoha (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis. s. 265 - 277.
- JANDOUREK, Jan 2004. „Michal Viewegh jako sociolog?“. In *Sociologický časopis Vol. 40. No. 1 – 2*. Praha: Sociologický ústav AV ČR. s. 195 - 205.
- JANDOUREK, Jan 2001. *Sociologický slovník*, Praha: Portál.
- JANOUŠEK, Pavel. 2008. *Michal Viewegh: Román pro muže*. Tvar 19, č. 18., s. 3.
- JARKOVSKÁ, Lucie, NAVRÁTILOVÁ, Johana.: 2002 – Mýtus krásy. In: *Ženská práva jsou lidská práva – sborník přednášek ze semináře (ed.)*. Brno: Nesehnutí, s. 154 - 161.
- JUNG, Carl, Gustav. 1997. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- KATZ, Jonathan 2013. „Vynález heterosexuality.“ In *Gender, rovné příležitosti, výzkum. ročník 14, číslo 2*. Praha: Sociologický ústav AV ČR.

- KIMMEL, Michael. 2005. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. California: Sage Publications.
- KNOTKOVÁ - ČAPKOVÁ, Blanka a kol. 2010. *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies, o.p.s.
- KOLDONY, Anette. 2010. „A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts.“ In Knotková – Čapková a kol. *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies, o.p.s.
- KOVTUNOVÁ, Jelena. 2001. „Michal Viewegh – literatura umělecká, nebo populární?“. In Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí 2. Příspěvky z 2. Kongresu z literárně vědné bohemistiky*. Praha: ÚČL AV ČR. s. 801 - 806.
- KUBOVÁ, Kateřina. 2009. *Pro muže o nemožných mužích: aneb feministicky laděná dvacátá kniha Michala Viewegha*. LiTENky 5, č. 2/ 3 (34/ 35). s. 13.
- LINKOVÁ, Marcela. 2001. „Recenze knihy Naomi Wolf: Mýtus krásy.“ In: *Gender, rovné příležitosti a výzkum. Sociologický časopis Vol. 2. No. 1- 2*. Praha: Sociologický ústav AV ČR. s. 3 - 5.
- LINKOVÁ, Marcela. 2001. „Recenze knihy Pierra Bourdieu: Nadvláda mužů.“ In: *Gender, rovné příležitosti a výzkum. Sociologický časopis Vol. 2. No. 1- 2*. Praha: Sociologický ústav AV ČR. s. 2 - 4.
- MACHALA, Lubomír. 2001. *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 1. vydání.
- MILLS, Sara. 2007. „Feministická teorie a teorie diskursu.“ In Libora Oates – Indruchová (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. s. 275 - 308.
- MOI, Toril. 1991. *Sexual/ Textual Politics*. New York: Routledge.
- MORRIS, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- NEWTON, M. Kenneth. 2008. *Jak interpretovat text: Kritický úvod do teorie a praxe literární interpretace*. Olomouc: Periplum.
- NUNNING, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host.
- NUTZ, Walter. 2004. „Konformliteratur für Frau.“ In Jandourek Jan. „Michal Viewegh jako sociolog?“. In *Sociologický časopis Vol. 40. No. 1 – 2*. Praha: Sociologický ústav AV ČR. s. 195 - 205.
- OATES – INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.). 1998. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

- OATES – INDRUCHOVÁ, Libora. (ed.) 2007. *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.
- ORTNER, Sherry, B. 1998. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ “ In Libora Oates – Indruchová (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. s. 89 - 114.
- PAVLÍK, Petr. 2013. *Metodologické přístupy v genderových studiích*. Vlastní výpisy z přednášek. Praha: FHS UK.
- PAVLÍK, Petr, SMETÁČKOVÁ, Irena. 2006. *Analýza odměňování žen a mužů ve školství*. Praha: Otevřená společnost, o.p.s.
- PAVLÍK, Petr. 2002. „Gender a média: Stručný úvod do problematiky.“ In: *Ženská práva jsou lidská práva – sborník přednášek ze semináře (ed.)*. Brno: Nesehnutí, s. 138 - 152.
- PEARCE, Lynne. 2007. „Nalézt místo, odkud psát: Metodologie feministické textové praxe.“ In Libora Oates – Indruchová (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. s. 249 - 274.
- PEŇAS, Jiří. 2009. *Boccacio 09 aneb Lásky znalec*. Lidové neoviny 22, 21. 10., s. 8.
- PETRÁŠOVÁ, Veronika. 2012. *Poetika próz Michala Viewegha a jejich filmových adaptací*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita.
- PETRUSEK, Miloslav. 1994. *Sociologické školy, směry, paradigmata*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.
- PRATT, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- RADWAY, Janice. 2007. „Čtení romancí: Ženy patriarchát a populární literatura.“ In Libora Oates – Indruchová (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. s. 169 - 222.
- RENZETTI, C. M. – D. J. CURRAN. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Univerzita Karlova v Praze: nakladatelství Karolinum.
- RICH, Adrienne. 1979. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose: 1966 – 1978*. New York: Norton.
- ROBINSON, Lillian. 1985. „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon.“ In Elaine Showalter (ed.). *The New Feminist Criticism: Essay on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.

- SHOWALTER, Elaine. 1998. Pokus o feministickou poetiku. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON. s. 209 - 234.
- SHOWALTER, Elaine. 1985. „The Feminist Critical Revolution. In Elaine Showalter (ed.). *The New Feminist Criticism: Essay on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.
- SULOVSÝ, Jan. 2009. *Román pro muže je i pro ženy*. Týdeník Rozhlas 20, č. 1, 28. 12. s. 16.
- VALDROVÁ, Jana. 2006. *Gender a společnost*. Ústí nad Labem: SLON.
- VALDROVÁ, Jana. 2007. „Jazyk – normy – stereotypy: Inspirace feministickou lingvistikou.“ In Libuše Heczková a kol.: *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. Konference českých a slovenských feministických studií*. Praha: ERMAT.
- VALDROVÁ, Jana. 2004. „Ženská a mužská role v jazyce.“ In Jana Valdřová a kol. *ABC feminismus*. Brno: Nesehnutí. s. 9 - 16.
- WOLF, Naomi. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt.
- YOUNG, Iris, Marion. 2010. *Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR.
- ZÁBRODSKÁ, Kateřina. 2009. *Variace na gender. Poststrukturalismus, diskursivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia.

Televizní dokument:

13. komnata Michala Viewegha, TV, ČT1. 5. 6. 2009, [online dostupné z]:

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1186000189-13-komnata/209562210800013-13-komnata-michala-viewegha>.