

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Ženy očima Toni Morrison

Klára Krištofíková

Vedoucí práce: Mgr. Martin Charvát, Ph.D.

Praha 2016

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 30. 4. 2016

.....

podpis

ABSTRAKT

Práce se zabývá analýzou pohledu na ženy v románech *Milosrdenství* a *Domov* od Toni Morrison. Jde o porovnání kontextu společnosti a doby, ve kterých tvorba Toni Morrison vzniká s jejím tématem – otroctvím. Soustředím se na ty aspekty (tělesnost, jazyk, identita) v jejím díle, které dopomáhají k vytvoření reprezentace afroamerické ženy. Metodologicky jde o materiálně-kulturní analýzu textu, která bývá označována také jako nový historismus. Tato metodologie si klade za cíl analyzovat práci nejen v rámci literárního diskurzu, ale i s přesahem k diskurzům neliterárním jako je sociologie, historie a další.

Klíčová slova: ženství, otroctví, identita, postavení ženy ve společnosti

ABSTRACT

This bachelor thesis analyzes the role of women in Toni Morrison's novels *Mercy* and *Home*. The goal is to compare the context of society and the times at which the work of Toni Morrison arises with her theme - slavery. I will focus on those aspects (physicality, language, identity) in her work that create the representations of African-American women. The methodology of this work is a material-cultural analysis of text, also known as a new historicism. This methodology aims to analyze the work not only in the literary discourse, but also in terms of non-literary discourses such as sociology, history and more.

Key words: womanhood, slavery, identity, women's position in society

Obsah

Úvod	1
Teoretická východiska.....	2
Metodika.....	2
Domov V1 – redukováaná tabulka.....	3
Domov V1 – dominantní shluk subjektů.....	3
Metodologie.....	6
Doplňující literatura	14
Kovalová: Černošská feministická literární kritika.....	14
Homi K. Bhabha: Místa kultury	17
Toni Morrison.....	19
Domov a Milosrdenství	21
Kategorie	23
Identita.....	24
Výchova.....	26
Osamostatnění	28
Cesta	30
Odcizení.....	31
Významné vztahy	34
Tělesnost.....	37
Tělo.....	38
Barva kůže a původ	40
Vztahy	42
Sebepojetí	43
Vášeň.....	44
Kontext doby	46
Politika.....	49

Poznatky pro další práci s nástrojem	51
Závěr	52
Přílohy	53
Diagram Domov V1	53
Diagram Domov V2	54
Diagram Milosrdenství V1	55
Diagram Milosrdenství V2	56
Použitá literatura.....	57

Úvod

Tato bakalářská práce analyzuje pohled na ženy v románech *Domov* a *Milosrdenství* od Toni Morrison. Soustředím se na ty aspekty jako jsou identita, kontext doby, politika, tělesnost, které dopomáhají k vytvoření obrazu ženy v jejích dílech. Otázkou mé práce tedy je, jakým způsobem afroamerická autorka vystaví obraz Afroameričanky? Metodologicky jde o materiálně-kulturní analýzu textu, tedy o práci s přesahem od literatury k jiným oborům jako je historie, politika, sociologie a další.

Problémem, který tato práce nastoluje, je analýza a hodnocení, či interpretace textu. Klasická literární analýza může ústít pouze v dílčí hodnocení vybraných částí textu, být poznamenána špatnou orientací v něm a tím se stát nesystematickou. V takové práci potom chybí celkový pohled na text. Tím chci říci, že klasické zatrhávání v textu nebo poznámkování se může stát nepřehledným a ústít jen v částečnou analýzu textu.

Mým cílem je oproti tomu zavést takový systém práce s beletrií, který umožní zpřehlednění vztahů mezi jednotlivými subjekty a díky tomu i efektivnější literární analýzu. K tomuto účelu jsem se rozhodla použít nástroj, který mi vztahy mezi postavami umožní zobrazit a posléze i porovnat. Tento nástroj zajistí celostní pohled na text a jeho systematický a úplný popis. Aby nástroj mohl data vyhodnotit, bude třeba k jednotlivým vztahům v knihách Toni Morrison přidělit kategorii identity, kontextu doby, politiky a tělesnosti a jejich váhu.

Takovým nástrojem je vizualizační program pro analýzu vztahů mezi subjekty, objekty, a lokacemi, původně vyvinutý pro potřeby vyšetřování kriminálních činů. V současnosti je tento nástroj používán v řadě jiných oblastí k vizuálním analýzám vztahů, např. analýzám sociálních sítí.

Systém práce je podobný rámcové analýze, která se používá ve společenských vědách, ale troufám si tvrdit, že ještě nebyla použita při práci s beletrií.

I přesto, že jde o netradiční přístup k literatuře a tento nástroj není primárně určen pro literární analýzu, doufám, že výsledek analýzy vztahů bude natolik přehledný, že budu schopna výsledné diagramy použít pro další práci s textem.

Teoretická východiska

Metodika

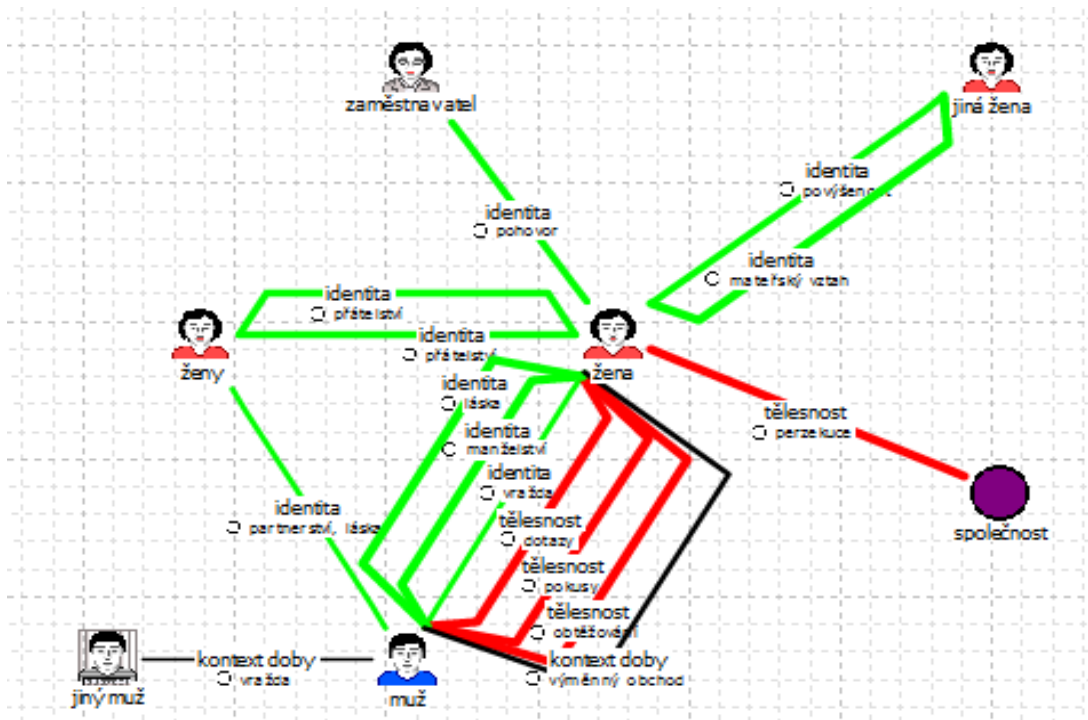
Metodika této práce, tedy přesný pracovní postup, je založena na vizualizačním nástroji. Tento nástroj jsem si vybrala z toho důvodu, že mi umožní úplnou a systematickou analýzu dat. Uvědomila jsem si, že k analýze literatury nepostačují pouhé konspekty, ve kterých se může ztratit celostní pohled a kontext příběhu.

K práci s nástrojem je nejprve nutné připravit si data. Nejjednodušším způsobem je zadat data do tabulky, se kterou bude nástroj schopný pracovat. Nejdůležitější momenty knihy jsem si rozdělila podle kategorií identita, kontext doby, politika, a tělesnost. Byly to zápletky děje, které jsem si nejprve jako důležité zaznamenala v samotných knihách záložkami. Posléze jsem si do tabulky zapsala tyto momenty jako vztahy subjektů A a B. Každý subjekt byl popsán obecně a v řádku pod ním konkrétně. Tím vznikly dvě vrstvy popisu. Označila jsem si je V1 a V2. Pro přehlednost přidávám konkrétní příklad. Šlo například o vztah ženy a muže ve vrstvě V1. Tento vztah byl označen kategorií identita, protože nějakým způsobem ovlivňoval postavy v budoucnosti. Vztah samotný byl popsán jako ochránářství. V konkrétní vrstvě V2 byla místo ženy zaznamenána Cee a místo muže její bratr Frank. V poslední kolonce tabulky jsem si potom zapsala dějovou souvislost popsaného momentu. Každý takovýto vztah měl i odkaz ke stránce, na které se v knize objevuje. Tím vznikl jednoduchý nástroj pro dohledávání citací.

Domov V1 – redukovávaná tabuľka

Strana	Subjekt A	Váha	Vztah	Subjekt B	Kategorie	Rozdelení kategorie
23, 24	muž z vlaku	2	rvačka	majiteľ a zákazníci hospody	identita	formujúci zkušenosť
25	muž z vlaku	3	konflikt	jeho žena	kontext doby	
38	vnučka	4	zloba, nenávisť	babička	identita	výchova
40	vnučka	4	výchova	babička	identita	výchova
40	sestra	5	ochranárství	bratr	identita	významné vzťahy
41	muž	5	manželství	žena	identita	významné vzťahy
43	muž	5	obtěžování	žena	tělesnost	
48	žena	4	pohovor	zaměstnavatel	identita	formující zkušenost
52	žena	5	dotazy	muž	tělesnost	
55	muž	3	partnerství, láska	ženy	identita	formující zkušenost
56,57	muž	5	láska	žena	identita	formující zkušenost
59	majitel divadla	1	cenzura	divadlo	kontext doby	
60, 61	žena	5	perzekuce	společnost	tělesnost	
70	muž	2	vražda	jiný muž	kontext doby	
74	žena	4	povýšenost	jiná žena	identita	charakter
76,77	muž	3	výměnný obchod	žena	kontext doby	
76,77	voják	3	výměnný obchod	korejská dívka	kontext doby	
92	muž	5	pokusy	žena	tělesnost	
99	žena	4	přátelství	ženy	identita	významné vzťahy
100, 101	žena	4	přátelství	ženy	identita	významné vzťahy
103	žena	5	mateřský vztah	jiná žena	identita	významné vzťahy
109	muž	3	vražda	žena	identita	charakter

Domov V1 – dominantní shluk subjektů



Po zadání všech záložek do tabulky se ale objevilo velké množství vztahů označených kategorií identita a proto jsem tuto kategorii rozdělila ještě do podkategorií výchova, významné vztahy, formující zkušenost a charakter. Tabulky sice umožňují úplné a systematické zpracování dat, ale neposkytují celostní pohled na mapu vztahů. Proto se staly podkladem pro vizuální analýzu, která vztahy mezi postavami zpřehlední. Vztahem myslím vzájemnou souvislost.

Samotný vizualizační nástroj není, jak už jsem zmínila, určen pro literární analýzu. Pro tyto potřeby by se musel upravit. I proto jsem některá označení postav musela upravit a zjednodušit, protože ne všechny literární postavy se daly nástrojem vhodně zobrazit.

Vrstvy V1 a V2 vypadaly u obou knih trochu odlišně. Zatímco v knize *Milosrdenství* bylo velké množství dat, *Domov* byl přehlednější. Tato situace mohla vzniknout i tím, že knihu *Milosrdenství* jsem zpracovávala jako první a u *Domova* jsem už věděla, jaká data přesně použiji. Tento rozdíl má také vliv na to, jak vypadají výsledné diagramy knih. *Milosrdenství* je složitý agregát vztahů a *Domov* je i pro menší počet hlavních postav utříbenější. To ale nejsou jediné rozdíly. Z každé knihy mi vznikly dva diagramy, pro dvě vrstvy. Vrstva V1 *Milosrdenství* je dle očekávání jednodušší diagram, protože popisuje pouze obecné vztahy žena-muž. Diagram V2 je rozsáhlejší a spleťtější, neboť tu jsou již popsány jednotlivé postavy. Paradoxně se tento motiv u *Domova* neopakuje. Zde je diagram V1 složitější než vrstva V2. Je to z toho důvodu, že jsem při označování jednotlivých postav knihy nepřemýšlela nad tím, jak to ovlivní výsledný diagram. V knize *Domov* se proto objevují role jako majitel divadla, voják nebo muž z vlaku – jednoduše proto, že autorka neměla důvod dávat těmto vedlejším postavám jméno a pro odlišení od ostatních postav jim zůstala role z knihy. Frank mohl být jednoduše označen jako muž a ve vrstvě V2 jako Frank, ale muž z vlaku se takto označit nedal. Tím pádem se všechny tyto role nespojili do jedné role muže ve vrstvě V1 jako u diagramu z *Milosrdenství*, ale zůstalo více mužských postav najednou v jednom diagramu. Proto se zdá složitější. Vrstva V2 diagramu *Domov* je nakonec přehlednější, protože postavy už mají jméno a jsou mezi sebou více propojeny. Nejde o několik oddělených vztahů jako ve vrstvě předešlé.

Pokud by se tento vizualizační nástroj měl používat pro další práci s textem, měl by se zohlednit fakt, jak role a sociální statuty mohou diagramy pozměnit. Kdyby se do tabulky s daty přidaly ještě i informace o sociálním statutu, opět by to výsledek zpřehlednilo.

Knihy Toni Morrison jsou ze své podstaty zaměřené na postavení ženy ve společnosti. Tuto hypotézu mé práce by vizualizační nástroj měl potvrdit. Je jasné, že na to má vliv i způsob zadání dat do tabulky, ale bylo více než pravděpodobné, že se do středu všech diagramů dostane žena, od které se potom odvíjí další vztahy. I bez úpravy rolí v tabulce to tak opravdu vyšlo.

Diagram V1 knihy *Domov* je agregát vztahů roztržštěných na menší jednotky. V centru se nachází základní shluk vztahů, ve středu je žena. Nejvíce vztahů ženy v tomto románu je s mužem. Ve vrstvě V2 se vztahy uspořádávají a středem se stává Cee. Nejvíce jejích vztahů souvisí nějakým způsobem s bratrem Frankem. Můžeme si povšimnout, že na rozdíl od vrstvy V1 je tu více vztahů se ženami, protože ve vrstvě V2 už jsou postavy konkrétní. Mimo hlavní diagram už se objevují jen dva vztahy. Jsou to události kolem divadla, kde Cee pracovala a tragédie okolo vraždy Lenořina manžela, jejího dědečka.

Diagram V1 *Milosrdenství* je komplexnější díky podrobnějším poznámkám i díky bohatším dějovým zápletkám. Můžeme zde vidět dva hlavní určující vztahy knihy. Vztah ženy ke společnosti, resp. společnosti k ženě a muže k ženě. Tyto vztahy jsou hustě zastoupeny, zbytek diagramu se týká především ženy, ale jde o jednotlivé vztahy.

Diagram V2 *Milosrdenství* je složitější. Postava ženy se rozdvouje na Linu a Florens, jako dvě nejdůležitější postavy knihy. Interagují s Rebekkou a Sorrow, dalšími důležitými postavami knihy, které kolem sebe ovšem už nesoustředí tolik vztahů a událostí.

Vizualizační nástroj a diagram jsem si vybrala kvůli zpřehlednění vztahů mezi postavami v románech. Ale nejde jen o pouhé zobrazení vztahů. Při sestavování diagramu zohledňuji externí společenské významy a kategorie, které jsem si k jednotlivým momentům knihy přiřadila tak, aby to korespondovalo se zásadami nového historismu. Ani v diagramu se tedy nezabývám pouze interními vazbami v díle Toni Morrison, ale zahrnuji zde i vnější vlivy a společenské kontexty. Spojením nového historismu a vizualizačního nástroje mi vzniká diagram, který postihuje specifickou reprezentaci jistých společenských problémů na rovině literárního díla.

Metodologie

Metodologií mé práce je nový historismus. Jedná se o nejednotný přístup, ale je vhodný pro analýzu knih Toni Morrison z toho důvodu, že její knihy mají jak politický, kulturní, tak národnostní rozměr. Nový historismus mi umožňuje rozšířit literární analýzu do všech těchto polí. Dle Louise Montrose je cílem nového historismu: „situovat kanonické literární texty do kontextu mnoha různorodých způsobů psaní a do vztahu k nediskurzivním činnostem a institucím společenské formace, v níž byly tyto texty vytvořeny – a přitom brát v úvahu skutečnost, že tento projekt je nutně textovou konstrukcí kritiků, kteří sami rovněž představují historické subjekty“ (Montrose 2007: 45).

V tomto smyslu nový historismus spadá do tzv. měkkého systému výzkumu, to je systému, který se používá nejčastěji v sociálních vědách. Tento systém si vybírám z toho důvodu, že do interakce vstupuje celá řada faktorů a jen některé z nich jsou kvantifikovatelné: „systémy, ve kterých figuruje člověk, je možné dostatečně popsat jen tehdy, pokud je vztáhneme k určitým sociálním, kulturním, historickým, politickým apod. vlastnostem – světovému názoru“ (Molnár: 11).

Nový historismus je tedy směr, který se snaží spojit nespojitelné a jeho zásadou je, že literární dílo je tvořeno kontextem. Staví se proti ruskému formalismu a francouzskému strukturalismu. Oba tyto směry vychází ze studia struktury jazyka a lingvistiky a hledání jazykových systémů a principů v textu - dalo by se říci, že francouzský strukturalismus čerpá ze základů formalismu. Není jednoduché tyto dva směry přesně definovat, protože se i v jejich řadách objevují rozpory. Začala bych tedy nejprve tím, čím nejsou. Ruský formalismus se vymezuje zvláště proti třem hlavním přístupům k literatuře: biografickému, socio-historickému a filozofickému. To znamená, že se nesoustředí ani na autora a jeho život, ani na kontext doby nebo hlubší filozofický význam či interpretaci. (Steiner, 2011: 30)

Ruští formalisté přistupují k literatuře jako k umění, ve kterém jsou provázány různé faktory. Jeden z těchto faktorů je vždy dominantní a podřizuje si a deformuje ty ostatní. Pro formalisty je dílo systémem, který se vyznačuje provázaností svých prvků a tím se podobají strukturalistům. (Steiner, 2011: 35)

Petr Steiner rozděluje přístupy formalistů na tři směry, resp. modely. Prvním je analogie stroje, jejíž teoretici přistupují k textu jako ke složitému mechanismu. Základem tohoto modelu je odhalit vnitřní zákony literatury. (Steiner, 2011: 50)

Podobným modelem je model organismu, který stejně jako mechanistický přístup odhaluje v literatuře skladebné prvky, které jsou hierarchicky rozlišené. (Steiner 2011: 72)

Posledním modelem je systém, který analyzuje text z pohledu „syžetu a stylu, rytmu a syntaxe v próze, rytmu a sémantiky ve verši[...] všechny tyto prvky jsou navzájem korelovány a působí na sebe“ (Steiner 2011: 115).

Pro formalismus je příznačné, že ignoruje jak většinu aspektů autorského subjektu, tak že se nevěnuje ani čtenáři jakožto subjektu vnímajícímu. (Steiner 2011: 134)

Přitom tyto dva utvářejí diskurz, který je pro literaturu tak důležitý: „Abychom zůstali u současnosti, pak ruší formalisté, Propp, Lévi-Strauss nás naučili vymezit následující dilema: vyprávění je buď prosté tlachání o událostech, v tom případě o něm můžeme mluvit pouze s odkazem na umění, nadání nebo génia vypravěčova (autorova)[...] nebo je v jeho základě podobně jako v případě jiných vyprávění nějaká struktura přístupná analýze“ (Kyloušek 2002: 10).

Francouzský strukturalismus také pracuje se systémem jednotek, které dohromady tvoří text. Tyto jednotky, ať už fonetické, fonologické, gramatické nebo kontextové, jsou na různých úrovních hierarchicky seřazeny: „Každá jednotka, která náleží k některé úrovni, nabývá významu jen tehdy, může-li se integrovat na úroveň vyšší“ (Kyloušek 2002: 14).

Dle strukturalistů nestačí textu jen porozumět, ale také rozklíčovat vazby, které obsahuje, odhalit vyprávěcí linie a postupovat po funkčních jednotkách od jedné úrovně k druhé. (Kyloušek 2002: 15)

Ve své práci se nebudu oproti tomu zabývat lingvistickými a gramatickými aspekty, které analyzovaná díla tvoří. V knihách Toni Morrison se snažím najít spojitost mezi identitou postav a prostředím, ze kterého vyrůstají, mezi příběhem a autorčím záměrem.

Předně bych se chtěla skrze zmíněné kategorie dopracovat k tomu, jak je žena – černoška zobrazována v současné literatuře. Reprezentací ženy se zabývá mnoho autorů, ale já bych zde ráda využila teorii Judith Butler, podle které neexistuje sebeurčující identita nebo reprezentace ženy. Jde jen o iluzi stabilní genderové identity. Gender je kulturně konstruován a proto neexistuje žádný univerzální koncept mužského nebo ženského genderu. Gender ženy nebo muže je podmíněný a otevřený interpretaci a změně významu. Je na každém jednotlivci, aby konstruoval svou identitu a své cítění

genderu. V rámci tohoto pohledu na konstituci genderu a identity se ve své práci soustředím na to, jak jednotlivé postavy knih vnímají samy sebe a nechávají se ovlivnit společnostmi nebo naopak vystupují ze zažitých rolí.

K tomu, abych se mohla soustředit na tuto komplexní a mnoho-oborovou analýzu literárního textu mi poslouží nejlépe právě teoretická škola nového historismu. Nebudu se snažit najít pravdu, ale spojit více názorů a pohledů najednou a dosíci alespoň určité míry objektivnosti. K literatuře se v tomto smyslu nedá přistupovat jen z jednoho úhlu pohledu, neboť jde o komplex disciplín.

Autorka příběh konstruuje na základě svých znalostí a předpokladů tak, aby příběh mluvil sám za sebe a zároveň něco vyjadřoval. Jsem přesvědčena, že by nepsala o ničem, co jí z podstaty nezajímá. Určitý záměr se skrývá za každým literárním dílem a já se pokusím tento záměr postihnout i v dílech Toni Morrison.

Literatura totiž předvádí skutečný svět, napodobuje ho. V analýze textu nestačí jen popis postav a doby, ve které se pohybují. To nás nepřibližuje ke smyslu existence jedince v dané době a díle: „Východiskem reprezentací v poetikách moderní literatury je negace subjekto-objektového vidění světa[...] Vidění subjektu a jeho rétorika se neustále obrací dovnitř i ven. Jedinec je pohyblivou skutečností obklopen, je její součástí, jeho vnitřní svět prosakuje do okolí a naopak okolí vniká do vnitřního skrytého světa individua. Protože pořadajícím principem už nemůže být síť nebo mřížka, která realitu stratifikuje a hierarchizuje, nahrazuje ji reprezentace bezprostřední konfrontace, reprezentace střetu jedinečnosti a univerza. Toto univerzální...má pak v reprezentacích podobu metafor, metonymií či synekdoch“ (Papoušek, Bílek 2011: 45).

Jedinec v díle už není tak jasně vymezen, není tvořen jen kontextem doby, ale i společenskými vztahy, zvyky, mýty, tabu. Literaturu nemůžeme brát jako nepropustné médium, naopak. Interaguje i s neliterárními diskurzy.

Nový historismus se sice vymezuje proti strukturalismu a poststrukturalismu, ale nemůže těmto směrům upřít nové přístupy, které do literární analýzy přinesly. Zástupci tohoto směru jako Roland Barthes, Michel Foucault nebo Jacques Derrida a mnoho dalších, přinesli do uvažování o literatuře intertextovost, diskurzivitu či uvažování o čtenářské komunitě. (Papoušek, Bílek 2011: 100)

Literární text považují za nositele a tvůrce významu. Nový historismus z tohoto základu čerpá a literaturu bere mnoha způsoby a odmítá, aby se na ní dívalo pouze v penzu

ostatních literárních děl nebo v rámci konkrétního národního jazyka. (Papoušek, Bílek 2011: 103)

Literární dílo je vytvořeno diskurzem. Co si pod tímto pojmem představit? Autoři knihy *Cosmogonia* diskurz definují jako hlasové mnohořečí. V žádném literárním díle se nesetkáme pouze s jedním diskurzem nebo s jedním dominantním diskurzem. Vždy je jich více, navzájem se přehlušují, na okamžik je hlasitější jeden a potom ho vystřídá jiný. Existují pouze sjednocující diskurzy a to diskurz narativní a ideologický. Díky nim je literární promluva organizovaná. (Papoušek, Bílek 2011: 105)

Michel Foucault se na text díval jinak. Nehledal v něm ani sociální, ekonomický ani politický kontext, ani vztah autora k příběhu. Texty diagnostikoval jako choroby, resp. jako symptomy, které jsou lingvistické povahy. V textech hledal řád věcí. Tím se od nového historismu výrazně liší. Upozornil ale na důležitou věc, kterou se můžeme inspirovat a tou je, že vědy o člověku si neuvědomují a ani nejsou schopny si uvědomit, nakolik jsou v zajetí jazyka samotného. Hayden White zde namítá, že myšlení je sice zajatcem jazyka, ale věda se snaží vybudovat neutrální jazyk, který by ji vysvobodil z okovů jazyka běžného. Foucault se ptá, a to je pro nás otázka významná, do jaké míry text věci reprezentuje a do jaké míry je konstituuje? Literatura pro něj má nejen smysl, ona dává smysl zkušenosti.

Naším cílem by podle něj nemělo být text interpretovat nebo určit, jestli říká pravdu. Měli bychom na textu naopak pracovat zevnitř, rozvíjet jej. (Foucault 2002: 14)

Historie dnes dokument nějakým způsobem organizuje, rozděluje a rozlišuje v něm to, co je a co není relevantní: „Transformuje dokumenty v monumenty“ (Foucault 2002: 15).

Důsledkem ovšem je, že nemáme přesnou metodu, jak takové dokumenty analyzovat. Nejde zde o spor o strukturu, Foucault v knize *Archeologie vědění* na okamžik vystupuje ze strukturalistického pohledu na svět. Dílo dle něj nemůžeme chápat jako samozřejmou, určitou nebo homogenní jednotku. (Foucault 2002: 41)

Stejně jako Hayden White, kterým se budu zabývat v další části práce, i Foucault se zabývá diskurzem. Bere ho jako výpověď. A tvrdí, že analýza myšlení je ve vztahu k diskurzu vždy alegorická. To znamená, že chce odhalit pravou podstatu a význam toho, co bylo vyřčeno. Oproti tomu analýza diskurzu se k výpovědi staví tak, aby přesně

pochopila její význam v jejích specifických podmínkách a okolnostech. Tedy ukázat, proč je výpověď taková, jaká je a proč nemůže být jiná. (Foucault 2002: 46)

V rámci analýzy diskurzu musíme popsat vztahy, které se v něm vyskytují. Ale nemůžeme je popisovat bez toho, že bychom znali výchozí hledisko. Musíme určit kritéria, podle kterých budeme vztahy popisovat. Proto jsem si za kritérium ve své práci a pro popsání vztahů určila reprezentaci afroamerické ženy ve zmíněných knihách. Jde o to, aby byla udržena celistvost diskurzu.

Foucault se na diskurz nedívá jako na soubor znaků, i když ho znaky ohraničují. Diskurz bere jako praktiky, kterými systematicky vytváří objekty, o nichž mluví. (Foucault 2002: 79)

Jedině díky hledisku a schématům, která si vytvoříme předtím, než diskurz analyzujeme, jsme následně schopni výpovědi spojit do určitého celku. Ale co je výpověď pro Foucaulta?

Říká, že nemůže podat přesnou definici výpovědi, protože nemá vlastní charakter. Ten se utváří až podle tématu, o kterém vypovídá. (Foucault 2002: 129)

„Výpověď cirkuluje, je užívána, uniká, dovoluje uskutečnit nějakou touhu nebo jejímu uskutečnění brání, slouží určitým zájmům nebo jim odporuje, vstupuje do proudů sporů a bitev, stává se tématem přivlastnění či soupeření“ (Foucault 2002: 162).

Výpověď je podle něj funkcí, není elementární jednotkou. Diskurz je potom skupina výpovědí, které patří ke stejné diskurzivní formaci a tyto dávají diskurzu pravidla. Analýza diskurzu by nám měla pomoci ukázat, jak texty, které rozebíráme, na sebe navzájem odkazují. (Foucault 2002: 182)

Diskurz se může jevit jako zanedbatelný, ale Foucault ho spojuje s touhou a mocí. Je postihnout zákazy a pravidly. V knize *Řád diskurzu* popisuje 3 systémy kontroly v rámci výpovědi. Jde o zakázanou řeč, vydělení šílenství a vůli k pravdě. (Foucault 2006: 14)

Tato pravidla musíme postihnout, abychom ho byli schopni analyzovat. Jde tedy o to odhalit zákazy, kterými je diskurz svázán a skrze tyto ho popsat. Může být omezen i vnitřně, potom bychom mluvili o principech klasifikace, uspořádání nebo rozdělení. (Foucault 2006: 16)

Zákazy jako by tu byly proto, aby mírnily bujení diskurzu, držely ho při zemi. Přitom není ničím jiným než jen hrou písma, čtení, výměny.

Stejně jako je sama výpověď svázána pravidly, měla by být regulována i naše analýza. Foucaultova metoda je založena na čtyřech principech. Je jím princip převrácení, diskontinuity, specifčnosti a vnějškovosti. V krátkosti jde o to, abychom si uvědomili, jak je diskurz zvěčňován a oklešťován pravidly a násilně vpasován do určité praxe. Diskurz je diskontinuitní proces, celek činností, které se kříží a sblíží. (Foucault 2006: 33)

Nejdůležitějším pravidlem ovšem je, že bychom ho neměli analyzovat z hlediska jeho významu nebo jádra věci, které údajně vidíme, ale spíše popisovat jeho zjev a vnější podmínky, které ho nejvíce ovlivňují. (Foucault 2006: 33)

Americký historik Hayden White myšlenku organizované výpovědi rozpracovává v knize *Metahistorie a Tropika diskurzu* a vychází z některých Foucaultových analýz. Historické dílo bere jako jazykovou strukturu ve formě diskurzu narativní prózy. Základní myšlenkou obou knih je, že historiografický text je vystaven na stejných principech jako beletrie. Historické dílo vysvětluje minulost tím, že jí reprezentuje. (White 2011: 15)

Jinými slovy, historik přistupuje k historickému poli jako k novému jazyku, jehož principy je nutné odhalit.

Autor je přesvědčen, že styl historiografa můžeme popsat na základě jazykového zápisu, kterého používá při sestavení příběhu z kroniky určitých událostí. Tyto zápisy je možné rozlišit čtyřmi módy poetického jazyka - za pomoci tropů metafor, metonymie, synekdochy a ironie. Tropy, neboli tropika, jsou duší diskurzu. Význam pochází z řeckého tropikos, tropos, jde o obrat, styl, způsob. Styl můžeme nazvat také diskurzem. Tropiky diskurz konstituují předměty. (White 2010: 10)

Dále analyzujeme text z pohledu čtyř různých „teorií pravdy“, tzv. módu argumentace – ten je buď formistický, mechanistický, organistický nebo kontextualistický. Formistický argument historik používá tehdy, když stanoví jedinečnost předmětů historického pole, nebo rozmanitost typů jevů. Nehledá podobnosti, ale naopak specifčnost určité události nebo jevu. Oproti tomu organistický přístup nahlíží na všechny jevy v rámci makrokosmu, na individuální entity jako součásti ucelených procesů. Mechanistické hypotézy o světě jsou spíše reduktivní. Hledají kauzální zákony, které by vysvětlily a určily výsledky historických procesů. V kontextualistickém smyslu lze události vysvětlit pouze jejich zasazením do kontextu.

Existují navíc čtyři archetypální zápletky, kterými můžeme dílo jasně určit. Když poznáme archetypální příběh, který se za textem skrývá a jeho téma, pochopíme jeho pointu. Těmito archetypálními zápletkami jsou: romantická, tragická, komická nebo satirická. Každý historický text je ideologicky zbarven. Autor definuje čtyři postupy ideologické implikace, jimiž historikové zprostředkují čtenářům důsledky zkoumání minulosti pro pochopení přítomnosti. Jde o mód anarchistický, radikální, konzervativní nebo liberální. (White 2011: 50)

Hayden White nám ve své knize *Metahistorie* předestírá teorii, která porovnává historii a poezii. Dle Shopenhauera poezie přispívá k poznání lidské povahy, kdežto historie umožňuje poezii pochopit povahu lidstva jako celku. Historie dle něj nalézá v poezii inspiraci a zdroj. (White 2011: 341)

O nevědecké povaze historie mluvil už Sartre, Heidegger nebo Lévi-Strauss: „Pravdu, jak to bylo, zná pouze Bůh, který člověku sdělil závazné principy prostřednictvím Písma svatého, každý lidský pokus zachytit minulost je nutně neúplný, nedokonalý a má literární povahu“ (White 2011: 575).

Historiografie se od filozofie a umění odtrhla v 19. století, kdy se prohlásila za objektivní vědu. Ale historie a filozofie dějin jsou rozlišitelné jen v důrazu, ne ve svém obsahu. Mohli bychom dále říci, že se román, povídka nebo drama od historikova textu liší v práci s fakty, v jejich respektování, ale historiografie je omezena nejen prameny, ale i literárními žánry. (White 2011: 583)

Diskurz, který používá již zmíněná tropika, je meditativní záležitost, sám ze své podstaty je interpretativní. Vědomí jako aktivní aspekt příběhu, můžeme nejlépe pochopit v rámci diskurzu. Formy diskurzu se potom, stejně jako historiografické texty, dají analyzovat dle zmíněných módů. Psát historii totiž znamená dávat události do kontextu a to můžeme dělat jen prostřednictvím metonymie nebo synekdochy. Literárním prostředkům se historik nevyhne. Je mnoho historických textů, které by se mohly vydávat za romány a naopak. Čistě formálně nejsme schopni je rozlišit, pokud nevíme, jaký druh pravdy se daný text snaží odhalit. Oba poskytují odraz skutečnosti. (White 2010: 154)

Knihou *Tropika diskurzu* zkoumá problém vztahu mezi popisem, analýzou a etikou ve vědách o člověku. Dle autora bychom neměli volit mezi uměním a vědou, protože to ani není možné. Všechny historiografické texty jsou dle něj interpretacemi událostí. Historiografie se ale vždy považovala za něco, co stojí nad interpretací a mimo ní.

Metahistorie oproti tomu je založena na interpretaci a tyto prvky se v ní slévají. U metahistorie nemůžeme říci, jestli jde o reprezentaci minulého nebo o výklad minulosti. Bez metahistorie nemůže existovat ani historie, protože metahistorie ospravedlňuje akt interpretace, metahistorie historii jednoduše přesahuje.

Northop Frye historiografii řadí do kategorie diskurzivního psaní. Pokud historie obsahuje fiktivní element, přestává být historií a stává se „zparchantěným žánrem“ (White 2010: 108).

Každý fiktivní text potom musí splnit podmínky korespondence, tzn. musí ukázat adekvátní obraz něčeho, co stojí mimo příběh, a koherence, tedy myšlenkové soudržnosti. V tomto ohledu bychom mohli historii a beletrii postavit na roveň.

Na rozdíl od Foucaulta se Hayden White ve své knize zaměřuje na „cyklický systém tropů, který je v přímém vztahu k předpokládanému cyklickému vývoji dějin“ (White 2010: 352).

Nový historismus analyzuje text mnoha módy a snaží se ukázat, že text, ať už je jakékoli povahy, odráží skutečnost. White v obou knihách, jak v *Metahistorii* tak *Tropikách diskurzu* přednáší myšlenku, že historiografické texty se dají analyzovat stejnými prostředky jako próza. Historické texty dle něj zrcadlí ty fiktivní a proto by namísto jejího potlačení, měly narativitu podtrhnout. Za tuto myšlenku je silně kritizován, ale přináší tím nový pohled do literární kritiky.

Přístupy jednotlivých autorů se liší, ale i v mnohém podobají. Všechny dávají základ nebo čerpají z nového historismu. Já se ve své práci pokusím pracovat s jeho principy, tedy postihnout v knihách hlavní schémata a vydělit témata, kterými se autorka zabývá a skrze tyto analyzovat nejdůležitější momenty knih. Jedině tak budu schopna zachovat celistvost výpovědi a odhalit, jak na sebe navzájem obě knihy navazují a odkazují.

Doplňující literatura

Kovalová: Černošská feministická literární kritika

Sborník od Karly Kovalové pokrývá vybrané eseje černošské feministické literární kritiky z období 1974 – 1990. Jde o průřez nejrůznějšími přístupy, které ovlivnily pohled na literaturu. Jednotlivé autorky mění jednostranný pohled na černošskou literaturu a snaží se podchytit skutečné záměry za příběhy a popřít fabulace, které se okolo nich vytváří. Je zde patrná snaha vyvrátit mýty a klišé. Autorky často citují z rasisticky zaměřených kritik a slovo po slovu je vyvracejí. Nesnaží se pouze popřít chabou argumentaci těchto kritik, ale vytvořit novou teoretickou školu, která by byla schopná ocenit černošskou feministickou literaturu v jejím plném rozkvětu. Nejde jen o to, že by kritičky byly proti negativní kritice jako takové, ale snaží se vymýtit rasismus a předsudky a nastolit takovou kritiku, která by se blížila objektivismu.

Barbara Smith ve své eseji cituje kritiku jiné autorky: „Toni Morrisonová je příliš talentovaná na to, aby jen dále zaznamenávala, ač úchvatným způsobem, černošskou stránku maloměstského života v Americe. Pokud si má zachovat široké publikum oddaných čtenářů, jaké si zaslouží, bude muset začít psát o odvážnějších současných tématech, než o jakých píše v tomto sice překrásném, nicméně odtažitém románu“ (Kovalová 2014: 73).

Autorka toho úryvku míní, že kdyby se Toni Morrisonová věnovala více tématy spojenými s bělošskou populací, měla by širší čtenářskou obec. Je to ale opravdu cíl, který by si tato autorka vytyčila, nehledě na nehoráznost tvrzení? Barbara Smith tento názor zcela odmítá a předestírá černošskou feministickou kritiku jako nástroj pro hlubší porozumění textu, které odmítá veškeré přechodí vědění a staví na nových a pevnějších základech. Od černošské feministické literární kritiky se jinými slovy očekává, že bude schopná předestřít kritiku hodnou knih, které jsou jejím předmětem: „Pokud se černošská feministická kritika použije k výkladu určitého díla, může o něm vyvrátit předchozí domněnky a poprvé odhalit jeho skutečnou podstatu“ (Kovalová 2014: 79).

Základní myšlenka této teoretické školy je přistupovat k četbě literatury tak, jako by to byla polemika. Neměli bychom přepisovat text, přehlížet některé stránky děje nebo postavy či zjednodušovat dění jen proto, aby nám to zapadalo do naší politické teze. (Kovalová 2014: 106)

Snaží se vyhnout tomu, aby si ve své kritice předsevzaly dopředu nějaký cíl nebo závěr, nebo pocit, který jim kniha nutí a v tom smyslu psaly celou esej. Ubírá to objektivitu a tlačí to samotného čtenáře k závěrům, které by si měl sám vytvořit a ne do nich být nastrkán. Z tohoto přístupu bych si ve své práci ráda vzala příklad a snažila se předestřít všechny dějové obraty i důležité postavy a sestavit co nejvíce koherentní obraz. Objektivismu se sice nikdy nedá zcela dosáhnout, neboť je člověk vždy ovlivněn svými vědomostmi a zkušenostmi, prostředím a dalšími proměnnými, ale musíme je alespoň zahrnout do výkladu a dopředu s nimi počítat. Tímto směrem se ubírá i černošská kritika, snaží se počítat s prostředím, ze kterého knihy vyrůstají a záměrně ho zdůrazňují. Jsou to motivy, které se objevují i v knihách Toni Morrison. Jde o nejrůznější mystické obřady a tradice, které se mezi černoškami udržovaly po mnoha generacích. Ne nadarmo je tvorba Toni Morrison označována jako jižanská gotika, pro své duchy, hoodoo, groteskní situace a nadpřirozené síly, které se jen tak mimochodem objevují v jinak běžných životech prostých lidí. Nemusím zmiňovat domy, ve kterých straší nebo nádobí, které se samovolně pohybuje po domě pro dokreslení tématik, které používá.

„Hořkosladká ironie afroamerické zkušenosti nutí černé ženy, aby kriticky zkoumaly konvenční, často snobsky domýšlivou mravnost ideálů americké střední třídy. Literární tradice černých žen je bohatým zdrojem nejdůležitějších hodnot černošské komunity a promyšleným komentářem k těmto hodnotám: osvobozuje černý lid často z umrtvujícího sevření omezených a bigotních stereotypů“ (Kovalová 2014: 130).

Jednou z myšlenek černošské feministické literární kritiky je mimo jiné polemika nad tím, nakolik může běloška pochopit kontext černošské literatury a zasvěceně o ní psát. Jeden radikální názor dokonce naprosto vylučuje možnost, že by bělošky mohly psát o černošské literatuře. Přímou jim to explicitně zakazuje. Jistě není snadné vcítit se do kůže (a to doslova) ženy z jiné kultury a přijmout její hodnoty a skrze tyto ocenit dané dílo, ale spočívá v tomto literární kritika? Neměly bychom raději cílit na komplexní pochopení textu? Od autorek je značně dvojsečné kritizovat diskriminaci a rasismus bělošských autorů a zároveň jim na dalším odstavci zakazovat činnost. Jejich cíl je jasný – snaha vyhnout se neodborným a pokrouceným kritikám, které zobrazují texty černošských autorek přes rozbité sklíčko. Mou snahou bude inspirovat se z toho přístupu a předestřít takovou kritiku, která by vytvořila co nejúplnější obraz díla.

O vymezení černošské feministické literární kritiky se snaží i Hazel V. Carby ve své eseji. Shrnuje základní přístupy v několika bodech. Pro černošskou autorku není problém jen to, že je žena, ale i její barva pleti. Proto se musely černošky jako spisovatelky etablovat daleko složitěji než autorky bílé pleti. Musely se vymanit z okovů domácích prací a okovů své komunity, která jim jasně udávala místo. Černošská komunita bývala bohužel ještě méně tolerantní k ženám než si (my bílí) můžeme představit. Dalším důležitým uvědoměním bylo rozdělení černošských a bělošských feministek na dva tábory. Černošské a bělošské feministky možná bojují o stejné postavení, ale oba tábory začínají na naprosto jiné úrovni. Historie postavení těchto žen je na míle vzdálená a nedá se ani připodobnit. To ovšem neznamená, že by se tyto dva tábory nemohly pochopit. Autorka eseje ve svém výčtu pokračuje. Afroamerická kulturní a literární historie označuje konec 19. století a počátek 20. století jako věk významných mužů a přehlíží politický přínos černošek. S tím se autorky musí vyrovnat a nebo to změnit, prosadit se v mužském světě, vydobýt si své místo. To stejné ale musely udělat i bělošky. Ale pro černošky je okamžik etablování se v mužském světě ve chvíli, kdy se stávají autorkami románů. A k tomu, aby člověk byl schopen pochopit tato díla musí chápat nejen kontext ale i dobu, která dílům předcházela a praktiky a tradice černošek, které se udržely v rodinách po generace.

Důležitá myšlenka černošské feministické literární kritiky je fakt, že se před afroamerickými autorkami nedají zavírat oči. Studium literatury a literární historie není bez těchto autorek možné. Je třeba do literární historie začlenit i afroamerické autorky (Kovalová 2014: 174-176)

Černošská feministická literární kritika je tedy soubor esejí, které se snaží změnit pohled na černošskou literaturu. Díla černošských autorek rozebírají takovým způsobem, který bude přínosný a zdůrazní momenty knih, které jsou pro tuto komunitu nesmírně důležité. Zdůraznit jak se černošské ženy vymanily ze svého osudu a posunuly se tak, jak se jim nikdy nesnilo. Objevit skrytou sílu za tématy knih a nekritizovat jen jejich úzký záběr. Protože ten je daleko širší, než si umíme představit.

Homi K. Bhabha: Místa kultury

Homi K. Bhabha ve své knize *Místa kultury* rozebírá téma postkolonialismu. Kulturní dominance západních mocností v bývalých koloniích podle něj vytváří třetí prostor, neurčitý prostor diskurzu mezi dvěma kulturami, ve kterém se vytváří kulturní systémy a prohlášení. Výsledkem je, že čistá a vrozená uspořádání přestávají platit. Kultura není fixní a znaky mohou být přivlastněny, přeloženy a rehistorizovány, čteny novými způsoby. Tím ani jedna z kultur nezůstává stejná.

V tomto prostoru se setkáváme s hybridizací, se vznikem nových kulturních forem, tzv. multikulturalismem. Kolonialismus pro Homiho K. Bhabhu není otázkou minulosti, kultura a historie kolonialismu ovlivňuje neustále přítomnost a nutí nás, abychom změnili naše porozumění mezikulturním vztahům. Kultura se totiž skládá z protikladných vjemů a dimenzí. Tato ambivalence představuje rozkol v osobnosti kolonizovaných, kteří jsou díky tomu hybridem vlastní kulturní identity a kulturní identity kolonizátorů. Bhabha tvrdí, že kolonizovaný národ přejímá určité mimikry. Imituje kolonizátory a přejímají jejich kulturu, ale jen na oko. Jde o druh kamufláže. My se ovšem můžeme pouze ptát, nakolik jde o kamufláž a nakolik kolonizovaná společnost ztrácí svou identitu. Je totiž rozdíl mezi kulturní odlišností a rozmanitostí. Kulturní odlišnost je proces identifikace, zatímco kulturní rozmanitost je komparativní a kategorizovaná: „Svědectví postkoloniální modernity přináší jinou moudrost: moudrost těch, kteří nahlédli noční můru rasismu a útlaku v banálním světle všednosti. Tito lidé reprezentují daleko komplexnější ideu aktivity a aktéra, než je nihilismus zoufalství či utopie pokroku. Popisují realitu přežití a negociace, která je sice při díle v odporu, útrapách a vykoupení, avšak jen zřídka kdy vychází na světlo v hrdinstvích a hrůzách historie“ (Bhabha 2012: 333).

Dle Homiho Bhabhy není řešení této situace nijak jednoduché. Musíme změnit nejen narativy naší vlastní historie, ale také vnímání toho, co znamená žít, být – v jiných časech a na jiných místech – jak lidsky, tak historicky. (Bhabha 2012: 335)

Měli bychom se naučit jinému přístupu k odlišným kulturám. Neměli bychom se snažit je připodobnit nám, ale naopak se od nich naučit něco přínosného. Umět žít pospolu bez toho, abychom se navzájem ovlivňovali natolik, až nám nezbydou žádné specifické kulturní rysy.

Bhabha ve své práci polemizuje nad tím, jak se konstruuje identita jednotlivce. Pro něj je klíčový termín hybridizace, tedy hybridní identity, která vzniká v případě rozkolu

mezi dvěma odlišnými kulturami. Lidé, kteří se v této situaci ocitají, potom dle nové kultury „upravují“ nebo přizpůsobují svou identitu. Podle Bhabhy je tedy možné vlastní identitu ovlivnit, i když je značně determinována kulturním prostředím.

Zde bych ráda navázala s konceptem identity Judith Butler. Dle této autorky neexistuje univerzalita ženské nebo mužské identity. (Butler 1999: 54)

Kritizuje feministické hnutí za to, že odvrhlo pohlaví jako biologicky předurčené a vyzdvihlo gender jako kulturní a společenský konstrukt. Tím ale stále limituje možnosti každého jednotlivce vytvořit a formovat svou individuální identitu, pouze rozdělilo populaci na dvě proti sobě stojící skupiny (mužů a žen), které se identifikují v rámci své odlišnosti. Feminismus jednoduše předpokládá, že existuje jakási kultura přesahující identita ženy. (Butler 1999: 6)

S tím ale Judith Butler nesouhlasí. Pokud je gender konstruován kulturou, výchovou a společností stejně jako je pohlaví dáno přírodou, potom člověk nemá příliš na výběr a ocitá se v jednom bludném kruhu – gender i pohlaví jsou mu předurčeny.

Na gender bychom se ale měli dívat spíše jako na nezávislou proměnnou, která se mění podle kontextů a příležitostí. (Butler 1999: 22)

Gender je performance. Je to to, co děláme v určitou chvíli a v určité společnosti spíše než to, co by nás universálně určovalo. Nejde o to, jestli se této genderové performance budeme účastnit, ale spíš jakou podobu bude mít. (Butler 1999: 25)

Dle Butler je to právě gender, který v danou chvíli konstituuje domnělou identitu. Identita je potom konstituována interpretativně a může se měnit, nejde o stabilní entitu.

Toni Morrison

Po metodologické a teoretické části práce bych ráda přešla k samotné autorce knih *Milosrdenství* a *Domov*. Pro tuto práci je důležité shrnout alespoň základní biografické údaje Toni Morrison, protože pro analýzu knih je nezbytně nutné znát autorčiny kořeny a životní zkušenosti, které mohly ovlivnit její tvorbu.

Toni Morrison je spisovatelkou, redaktorkou a emeritní profesorkou na Univerzitě v Princetonu. V roce 1988 obdržela Pulitzerovu cenu za svou nejznámější knihu, *Milovanou*. Nobelova cena za literaturu následovala v roce 1993. Obdržela ji jako první Afroameričanka v historii a pouze jako osmá žena v pořadí.

Narodila se 18. 2. 1931 v Lorain v Ohio. Pocházela z prosté rodiny, otec se živil jako svářeč a matka se starala o domácnost. I přes jednoduché poměry, ve kterých vyrůstala, byla jedinou žačkou ve škole, která uměla už v první třídě číst. Rodiče v ní pěstovali lásku pro četbu, hudbu a folklór. Studovala s vyznamenáním.

Literaturu studovala i na vysoké škole, jejím zaměřením byla Angličtina na Howardově Univerzitě a později na Univerzitě Cornellově. Diplomová práce Toni Morrison se soustředila na tvorbu Williama Faulknera a Virginie Wolfové.

Psát začala již na vysoké škole, kde byla členkou literárního kroužku. Jedna z jejích prvních povídek byla o černošské dívce, která si přála, aby měla modré oči. Měla dojem, že by potom život byl jednodušší. Později tuto tematiku zpracovala v knize *Velmi modré oči*, která vyšla v roce 1970. Tématem této knihy je sen o kráse, který je zmařen násilím, nemilosrdností a rasismem. Její druhou knihou byla *Sula*, nominována na Národní knižní cenu kritiky. Jde o příběh dvou žen, které spolu vyrůstaly v chudých poměrech a udržely si přátelství po celý život. Až se svou třetí knihou, *Písní o Šalamounovi*, se dostala do širšího povědomí, zapsala se u čtenářů a obdržela za ní Národní cenu.

V roce 1987 napsala knihu *Milovaná*, jež se inspirovala novinovým článkem z roku 1855, který popisoval osud otrokyně, která uprchla i se svými dětmi z farmy, kde pracovala. Na útěku byla ale chycena a protože nechtěla, aby její děti sdílely její osud, rozhodla se je zabít. Byla pro ní lepší smrt, nežli budoucnost v otroctví. Nestihla ale zabít všechny děti, pouze jedno. Kniha byla hodnocena zvláště pro tematiku boje za svobodu, ani ne tak pro kritiku otrokářství.

V tvorbě pokračovala a napsala ještě několik knih, které změnilы pohled na afroamerickou ženu a její cestu za svobodou. Kromě psaní aktivně vystupuje i na veřejnosti a vyjadřuje se k politice a ožehavým tématům. I přes to, že se její knihy soustředí převážně na afroamerické ženy, Morrison se nepovažuje za feministku. Prohlašuje, že nechce být zařazena do nějaké škatulky, která by jí následně mohla omezovat v její tvorbě a představitosti.

Kritika ovšem Toni Morrison považuje za přední autorku postmoderního feminismu a postkolonialismu a to nejen kvůli její snaze přepsat historii, která byla napsána převážně muži a v souladu s tradicí, ale i posunu narace, který můžeme vidět v *Milované* a v *Ráji*. Je jednou z nejuznávanějších žijících spisovatelů, předně díky tomu, že se jí podařilo vytvořit literární jazyk pro Afroameričany. Za to je ovšem i kritizována, někteří jí vyčítají, že se rolí afroamerické autorky a černošskou tematikou ve své tvorbě zbytečně limituje. Je známá kritikou společnosti a dovedností čelit současným problémům. V její tvorbě se objevují prvky magického realismu a proto je někdy srovnávána s Gabrielem Garcíou Marquézem.

Ve svém díle přesouvá jak perspektivu a fragmentární naraci příběhu velice blízko vědomí svých postav a tím odhaluje inspiraci právě v dílech Faulknera nebo Woolfové, kterými se zabývala na škole. Lyrika, která je obsažena v jejích knihách, jí vynesla označení poetická spisovatelka. Stejně jako Virginia Woolfová, používá ve svých knihách techniku proudu vědomí, kdy nechává čtenáře nahlédnout do myslí svých postav.

Co se týče tematiky otroctví a rasismu pracuje Morrison s ideou kolektivní paměti a sdílené historie afroamerické komunity. V knihách Toni Morrison můžeme často postřehnout hlas autorky, který se mísí se samotným narativním stylem. (Biography of Toni Morrison, online)

Já se v této práci soustředím na její pozdější knihy, *Domov* z roku 2008 a *Milosrdenství* z roku 2012.

Domov a Milosrdenství

Po krátkém náhledu do autorčina života a její tvorby bych ráda uvedla obě knihy, kterými se budu ve své analýze zabývat. Vybrala jsem si právě *Domov a Milosrdenství*, protože se zabývají realitou života afroamerické ženy – a to možná výrazněji než její ostatní knihy – a zároveň se jedná o méně známou tvorbu této autorky, což je politováníhodné, protože její knihy se navzájem doplňují a tvoří dohromady obraz života poznamenaného jinou barvou pleti.

Příběh *Domova* se odehrává o několik století později než *Milosrdenství*. Přesouváme se do amerického maloměsta 50. let 20. století. Kniha začíná krátkou básní. Její myšlenka nás provází celou knihou. Kde se domov nachází a proč už není takový jako dřív? A čeká na nás vůbec někde?

Hlavní postavou *Domova* je Frank Money, veterán korejské války, který se vrací domů. Na své cestě ztratil jak domov, tak dívku i nespočet prací. Na knize je vidět, že myšlenkou nalezení sama sebe a svého místa na světě se autorka zabývá již delší dobu. Frank je ztracený sám v sobě. Válka ho změnila natolik, že už okolnímu světu nerozumí. Navíc i přes to, že bojoval za svou zemi, se k němu po návratu stále chovají jen jako k černochovi. Hrdinou být nemůže jen kvůli barvě své pleti.

Situace v zemi se pro Afroameričany změnila, už nebyli otroky, ale reálnou svobodu také neznali. Od roku 1896 je v USA zavedena rasová segregace. Obyvatelé černé pleti jsou svázáni pravidly společnosti, do které nepatří.

Tento svět je popsán očima Franka a jeho sestry Ycidry.

Milosrdenství je příběhem amerických kolonií v 80. letech 17. století. Hlavní vypravěčkou knihy je černošská otrokyně Florens. Už jako malé dítě je za dramatických okolností oddělena od své matky a skončí na farmě Jákoba Vaarka. Zde se setkává s ostatními obyvateli farmy. Paní domu je Rebekka, která představuje poslušnou a vděčnou manželku. Florens si pod svá ochranná křídla vezme indiánka Lina, jejíž životní příběh je neméně pohnutý. Jako jedna z mála přežila epidemii, kterou do její vesnice přinesli evropští conquistadoři. Kromě motivu otrokářství se tedy v knize objevuje i téma původních amerických obyvatel. Země, kterou si dobyvatelé osvojují, nikdy nebyla jejich.

Další postavou v knize je míšenka Sorrow. Její charakter je dosti záhadný – je sice popsána jako jednoduchá dívka, ale můžeme jen těžko posoudit, jestli to není jen role, kterou si pro sebe zvolila.

Jákob Vaark, anglo-holandský imigrant, začíná v nové zemi nový život. Vypracuje se až na majitele farmy a později na obchodníka s cukrovou třtinou. Ze zásadového muže se postupem času stává oportunist. Je to člověk, který v sobě nese mnoha kontradikcí. Je zásadně proti otrokářství, ale obchoduje s cukrovou třtinou, kterou sklízají na Barbadosu otroci. Doma o něj pečují hned několik žen, které si ale také koupil. Nikdy se k nim ovšem nezachoval špatně a bere je jako zaměstnankyně. Povyšuje se nad otrokáře, ale je jen těžké posoudit, jak moc se od nich liší.

Na farmě kromě žen žijí i Willard a Scully. Tito dva bělošští nevolníci mají na farmě v podstatě stejné postavení jako černošští otroci. Toni Morrison tu převrací stereotypní obraz amerického otrokářství. Spolu s černošskými otroky byli na americkou pevninu přivázeni i běloši. Jediný rozdíl mezi nimi byla jejich rasa, postavení měli stejné. Willard a Scully jsou nerozluční a pro farmu důležití především po smrti Jákoba Vaarka. Ženy přeci jen nemohou obstarat všechnu práci kolem domu samy: „Černošské spisovatelky využívají částečně a často záměrně mravních činů, náboženských hodnot a pravidel chování, které se předávají ústně v lidové kultuře. Ve shodě s vlastní tradicí potom přetvářejí kulturní omezení a nepřirozené překážky, které brání jejich komunitě v dosažení autentičnosti“ (Kovalová 2014: 141).

Toni Morrison se v *Milosrdenství* snaží vypovědět autentický příběh několika otrokyň, které samy o sobě nejsou pro dějiny nijak důležité, ale jejich životy popisují způsob, jakým se černošky etablovaly ve společnosti a jak byla formována jejich identita.

Kategorie

Jednotlivé momenty knih jsou, jak už jsem zmínila, rozdělené dle čtyř kategorií. Je to identita, kontext doby, politika, tělesnost. Kategorií v této práci označuji takovou skupinu nebo třídu jevů, které mají společné určité hledisko. Podle těchto kategorií a témat, které se v knihách opakují, budu analyzovat jednotlivé postavy. Kategorie byly zvoleny tak, aby co nejvíce vyhovovaly tématům, kterými se autorka zabývá a na které se soustředí. Až díky diagramům jsem mohla porovnat, nakolik se kategorie objevují v každé z knih a u každé z postav. (viz přílohy) V obecných vrstvách V1 u obou knih se nejvíce objevuje identita, na druhé místo bychom potom mohli postavit tělesnost. To pro nás znamená, že momenty, které postavy nějakým způsobem formují nebo lidé, kteří je ovlivňují jsou v obou knihách velice důležité. Tělesnost symbolizuje postoj k tělu jako takovému a jak tento postoj ovlivňuje ženy samotné. V této kategorii bych se ráda soustředila na to, jak mohou být ženy diskriminovány povrchními předsudky vůči barvě pleti nebo příkazům, jak by se měly oblékat nebo česat.

Zajímavé je opět to, jak je konkrétní vrstva V2 knihy *Domov* redukována. Zde se kategorie objevují ve stejném poměru, ale v menším zastoupení, neboť se některé obecné role jako voják nebo bratr soustředí do jedné postavy a tím se diagram zjednodušuje a postav ubývá a s nimi i vztahů.

V této části práce budu také popisovat jednotlivé kategorie, jejich význam v práci a případné porovnání jejich výskytu jak u postav tak napříč knihami *Domov* a *Milosrdenství*.

Identita

Záložky v knihách byly nejčastěji označeny kategorií identita, protože autorka se s vysokou frekvencí věnuje událostem, které postavy formují nebo zkušenostem, které je ovlivňují. Proto jsem si kategorii identita rozdělila do několika podkategorií (formující zkušenost, výchova, významné vztahy, charakter), abych tyto události byla schopná rozlišit. Kategorii identita jsem si vybrala právě proto, že Toni Morrison pracuje ve svých knihách s osobnostním vývojem postav a já jsem tento vývoj chtěla zachytit. Identitou označuji takové dějové zvraty, které určitým způsobem ovlivňují sebeuvědomění člověka, jeho totožnost. Jde nejen o pojetí sebe samého, ale také o to, jak se na nás dívá druhý. Skrze pohled druhého můžeme potom vědomě, či nevědomě, upravovat vlastní sebepojetí. Obecně je identita „jednota vnitřního psychického života a jednání, která bývá též nazývána autentickým bytím“ (Velký sociologický slovník 1996: 414).

„Pod hlavičkou identity jsou studovány antropologicky, sociokulturně a psychologicky ukotvené mechanismy a modely sebeprojekce skupin a jednotlivců[...] V dějinách západního myšlení má užívání termínu identita dlouhou tradici, a to zejména v oblasti formální logiky, algebry a filosofie, kde sloužil obecně k označení shodné povahy entit a byl vymezen jednak v opozici k jinakosti, jednak v opozici k představě nahodilosti. V dnešním sociálněhistorickém smyslu, tj. ve smyslu konstrukce intersubjektivních relací, je však tento pojem identity považován až za produkt moderní doby“ (Storchová 2014: 233).

Když mluvíme o identitě, musíme také zvážit, že tato se neodvíjí pouze od psychologie jedince, ale vzniká v procesech společenské interakce. K formování identity je dokonce komunikace s druhými nezbytná. Interakce nás nutí zastávat určité postoje a zaujímat role.

Erving Goffman předložil ve své práci *Prezentace sebe sama* v každodenním životě koncept identity jako role, kterou jedinec v rámci společenských interakcí přijímá. Goffman zde mluví o diktátu společnosti, která nutí jedince, aby se vpsával do určité role.

Do kategorie identita ale nemusí patřit jen okamžiky v knihách, které postavy nějakým způsobem ovlivňují, ale také popisy postav a to ať už jde o popis vypravěčem nebo reflexi nějaké další postavy knihy. Identita se v mém diagramu zobrazuje nejčastěji a je označena zelenou barvou. Nejvíce můžeme tuto kategorii vidět v diagramu V2

Milosrdenství. Může to být tím, že zde se konkrétnímu vývoji u jednotlivých postav věnuje autorka přeci jen více než v *Domově*. Její popis se soustředí především na to, jak události změnilly obyvatelky farmy. Příběh *Milosrdenství* je vybudován na mnoha detailních, ale přitom důležitých momentech, které měly dopad na formování osobnosti. Tyto momenty jsem se snažila pečlivě sledovat. Jde o předsudky, se kterými se postavy setkávají, nepochopení bílých, nejružnější konflikty, ale i vztahy. Pro ženy obou knih jsou velice důležité vztahy s ostatními lidmi. Tyto vztahy jim buď pomáhají uvědomit si, co opravdu ve svém životě hledají, a nebo se ve vztazích nalézají a nemusí už po ničem pátrat.

V příběhu *Domova* můžeme u ženských postav najít určitý osobnostní vývoj předně u Cee a Lily. Je zřejmý i u Franka, kterého změnilly zážitky války, ale ten není předmětem této práce. Kategorie identita se objevuje v *Milosrdenství* častěji také kvůli tomu, že má více postav než *Domov*.

I přes to ale pro obě knihy platí jedno. Každá z postav má svůj katalyzátor – určitý moment v životě, který spustí řadu změn. V případě Cee je to setkání s doktorem, Florens jej najde v postavě kováře a nepovedeném vztahu, Sorrow je změněna svým dítětem a Rebekka až příliš mnoha neštěstími, které jí v životě potkají: „Do svých děl zakódovaly černošské spisovatelky útisk jako diskurzivní dilema, tzn. jejich díla se zabývají problémem vztahu černošek k moci a diskurzu. Mlčení je důležitým prvkem tohoto kódu. Klasické dílo černošské ženské literatury *Jejich oči* sledovaly Boha mapuje vývoj protagonistky od ženy bez hlasu k ženě s hlasem, od mlčení k jazykům“ (Kovalová 2014: 259).

Stejně je tomu i v obou knihách Toni Morrison. Mapuje vývoj ženy od ženy, která nevěděla co v životě hledá a bála se projevit, k ženě, která nepotřebuje nikoho ke svému štěstí a která se už nikdy nebude bát postavit sama za sebe.

Výchova

Základním tématem, které se objevuje napříč oběma příběhy je *(pře)výchova a dětství*. Cee, Florens, Lina i Rebekka jsou ovlivněny tím, jak vyrůstaly a z jakého prostředí pochází. Další vývoj Ceeina života v *Domově* je předurčen tím, jak s ní zachází její babička, která „soustředí svou zlobu na holčičku narozenou na ulici“ (Morrison 2013: 38).

Babička Cee neustále uzurpuje, jak má stát, co má dělat, co dělat nemá a jak se má chovat. Chvíli ji nenechá na pokoji a s žádnou prací, kterou Cee udělá, není spokojená. Cee od malička získává dojem, že je nepotřebný a zbytečný tvor. Sama o sobě má nízké mínění a pouze doufá, že se to někdy změní. Lásku nalézá u svého bratra Franka, který je ale přehnaně ochránářský a proto všichni chlapi z vesnice vědí, že Cee je pro ně tabu. (Morrison 2013: 40)

Podobné pocity má i Florens v *Milosrdenství*. Ta na Jákobovu farmu přichází s pocitem sirotka, s myšlenkou, že jí její matka opustila a bez jediného mrknutí oka jí prodala neznámému muži. (Morrison 2010: 37)

Na farmě nalézá oporu v Lině. Snaží se najít si pevný bod, na kterém by mohla stavět. Lina a důstojný otec jsou jediní, kteří jí v novém prostředí pomáhají a nedívají se na ní jako na zvláštní druh, na přivandrovalce, který na farmě nemá co pohledávat. Pastor dívky z farmy učí číst, i když mu za to hrozí smrt pověšením. Otrokyňe jsou na práci, ne na to, aby četly. (Morrison 2010: 17)

Florens je formována svými vztahem k rodině. V knize popisuje, jak jí pronásleduje duch její matky a malého bratříčka, o kterém je přesvědčena, že ho matka měla vždy radši a vydala neznámému muži jí, protože bratříčka ještě kojila a byl moc malý na to, aby ho mohla matka opustit. (Morrison 2010: 18)

Autorka se v knize *Milosrdenství* soustředí u Liny především na její indiánské kořeny a na to, jak ovlivňují její osobnost. Důležitým momentem je zde převýchova, kterou Lina musí podstoupit a alespoň na oko se vzdát svého původu, když se ze svobodného člověka stane otrokyní. Její vesnice byla zasažena morem a velká většina obyvatel zemřela na jeho následky. Zbytek byl napaden vlky, kteří čekali na svou příležitost, kdy budou lidé natolik oslabeni, že se nebudou moci bránit. Lina byla šťastná, když viděla vojáky v modrých uniformách, kteří se k vesnici blížili a kteří vyhnali poslední mrchožrouty. (Morrison 2010: 56-57)

Netušila, že tím její život mezi rodinou a přáteli skončil. Jako první se jí ujali presbyteriáni. Pohromu, která postihla její vesnici, považovali za boží trest. Jméno Lina, zkratka pro Messalinu, dostala od nich. Mělo znamenat naději. Naději, že se očistí ze svého pohanství a nastoupí na pravou víru. A Lina se tomu ze začátku opravdu poddala. Naučili ji, co má a co nemá dělat: „Nechala se poučit, že koupat se nahá v řece je hřích, že trhat třešně ze stromu obsypaného plody je krádež, že jíst kukuřičnou kaši rukama je nevychovanost“ (Morrison 2010: 57).

Vzali ji všechno, co doteď formovalo to, kým je: „[...] spálili její oděv z jelenice a dali jí obyčejné šaty z poctivého sukna. Z paží jí sundali korálky a ostříhali jí dlouhé vlasy...Přesto však veškeré pokání, prosby, velebení a modlitby na kolenou nebyly nic platné, protože i když se snažila sebevíc, Messalina ukrytá v jejím nitru nakonec zvítězila a presbyteriáni ji zavrhlí, aniž se s ní aspoň slovem rozloučili“ (Morrison 2010: 57-58).

Presbyteriánům se podařilo změnit její zevnějšek a její chování, ale nikdy jí nezlomili. Uvnitř zůstala taková, jaká vždy byla. Brzy pochopila, že nová víra jí nikam nepřivede a že moudrost a tradice jejích předků, kterou si v sobě nese, je pro ni mnohokrát cennější než příkázání. Pomáhá jí přežít. Jediná Lina věděla, jak má v přírodě přežít, kdyby se dostala do nesnází. Zнала všechna tajemství divočiny.

Až v nové rodině, na farmě u Jáкова Vaarka, Linu brali alespoň částečně takovou, jaká byla. Rebekka sice stále zavrhovala její pověry a tradice, ale jinak jí nenutili do ničeho pro ní nepřirozeného. Rebekka se pro ní stala nejdůležitější na farmě. Poprvé v životě měla přítelkyni Evropanku. A proto spala u nohou její postele, aby na ní v noci dávala pozor. (Morrison 2010: 56)

Poslání ale Lina nakonec našla v opatrování Florens. V tomto vztahu se doopravdy realizovala. Věděla, že děvčátko jí potřebuje a to jí dělalo dobře. Na chvíli měla pocit, že není sama. Florens jí vrátila smysl jejího života: „Kdovíjak tohle dítě nějak utišilo Linin němý, ale vytrvalý stesk po domově, kde každý měl něco a nikdo neměl všechno“ (Morrison 2010: 69).

Co se týče Rebekky, ta pochází z anglické rodiny a přísná anglická výchova ji nedávala příliš prostoru k osobnostnímu vývoji. Oči jí otevřely až ženy z lodi, na které se plavila za svým budoucím manželem. Její spolucestující jí změnily pohled na svět. Zpříjemnily cestu a také dodaly odvahu k čemukoli, co jí na pevnině čeká. Poznala, že i přes všechny strážně života, nebo možná právě kvůli nim, si zachovávají nadhled.

Osamostatnění

Cee, Lily i Florens jsou schopné *osamostatnění*. Ať už je to od rodiny, nebo vztahu. Cee je ochotná odejít z domova a od kruté babičky s prvním mužem, kterého pozná. Jmenuje se Principal, ale více než Cee ho zajímá auto její babičky. (Morrison 2013: 41) Brzy přijde ale vystřízlivění a Cee pochopí, že Principal nemá místo v její budoucnosti. Proto se rozhodne postavit na vlastní nohy, ale ty jí přivedou ke dveřím doktora Scotta. Už samotný pohovor jí donutí uvědomit si, jaké postavení jako černoška ve společnosti skutečně zaujímá.

I pro Lily je v příběhu *Domova* formující zkušeností její vztah s Frankem. Frank se vrátí z korejské války a snaží se zařadit do normálního běhu života a v tom potkává Lily. Okamžitě se zamiluje a Lily mu učaruje natolik, že se snaží jak může, aby si jí udržel. Ale přes své snahy nemůže dát Lily to, co hledá. Lily netouží po tom strávit zbytek života jako hospodyně, ani se o Franka starat jako o malé dítě. Frank jí ze začátku učaruje svou tajemností, ale po nějaké době zjistí, že jeho tajemnost není nic víc než maskovaná zranitelnost. Válka ho změnila, zlomila, i když si to odmítá přiznat. Frankovi se na Lily líbí, že naopak není tak křehká jako všechny ostatní dívky, které kdy potkal. (Morrison 2013: 55)

Zdá se mu skoro, jako by se ta křehkost přesunula do něho, jako by si vyměnili role. Jenže Lily už toho zažila příliš na to, aby ztrácela svůj drahocenný čas s někým, kdo se jí postupně ztrácí před očima. Frank je ze začátku jejich vztahu velice pozorný a snaží se, ale postupně se sám do sebe uzavírá, prožívá okamžiky války znova a znova a nakonec není ani schopen vyjít z bytu. Lily se chce osamostatnit, najít si práci, dokázat něco víc než jen být manželka. Lily postupně Frank unavuje čím dál tím víc. Už nemá trpělivost s jeho neschopností vyrovnat se s každodenními banalitami. Frank to ale vidí jinak. Připadá mu, že konečně poznal lásku.

Lily zkušenost s Frankem změní, skoro jako by jí pomohl uvědomit si, co opravdu nechce. Uvědomí si, že nemůže setrvávat ve vztahu, který udržuje sama svou vůlí, ale který jí už nic nedává. Proto se rozhodne rychle a efektivně od Franka odříznout a najít si vlastní cestu.

Odříznout se musí i Florens od kováře. Jejich vztah je od začátku předurčen k zániku. Stejně jako Cee v *Domovu*, se Florens upne na prvního muže, který jí zkříží cestu. Je jím zmíněný kovář, který přijde na farmu vykovat velkou vstupní bránu. Florens si vsugeruje, že ve vztahu s ním nachází sama sebe, ale i přesto jí od toho její podvědomí

odrazuje. Zdá se jí podivný sen, ve kterém klečí v trávě a naklání se nad jezero. Chce se napít, ale nevidí ani odraz své tváře, ani stín. Kam se ztratil? A kam se ztratila ona sama? Vzdaluje se sama sobě více, než si dovede přiznat. (Morrison 2010: 141)

„Už nikdy nebudu bez tebe. Odsud mě už nikdo nevyžene. Nikdo mě nepřipraví o teplo a o boty, protože jsem malá. Nikdo mi nebude osahávat zadek. Nikdo nebude mečet jako ovce nebo koza, když se strachy nebo slabostí neudržím na nohou. Nikdo se při pohledu na mě nevyděsí k smrti. A nikdo si mě nebude prohlížet, jak jsem ošklivá. S tebou jsem šťastná a v bezpečí, k tobě patřím. Nikdy nedovolím, abys mě nechtěl“ (Morrison 2010: 140).

Florens je tak hluboce přesvědčená o jejich vztahu, že odmítá realitu. Nevidí, že kovář o ní měl možná zájem na začátku, ale čím víc se na něj upíná, tím víc mu Florens přijde na obtíž. Nakonec jim vztah přerůstá přes hlavu a stává se až toxickým. Nakonec se rozpadá díky samotné Florens, která slibuje, že to nikdy nedopustí. Ale její žárlivost jí přesvědčí o opaku.

Když se kováře vydává hledat potom, co farmu opustil, nalézá místo něho v jeho domku malého chlapce. Jmenuje se Malaik a kovář si ho vzal k sobě, protože je sirotek. Florens najednou začíná chápat, že byla vyměněna. A jelikož se už jednou stalo, že byl jiný chlapec důvodem jejího osudu, nemohla to dopustit znovu. Dokonce se jí to zobrazilo v jejím snu! Potom, co se ze snu probudila, stále pokračoval v její hlavě. U postele stála její matka, ale za ruku nedržela bratříčka, nýbrž Malaika. (Morrison 2010: 142)

Vývoj postavy Florens je v knize *Milosrdenství* nejmarkantnější. Ujde dlouhou cestu od malé holky, která se cítí opuštěná a zrazená v ženu, která si uvědomuje, co od života očekává a nalézá souvislosti ve svém jinak roztříštěném životním příběhu. Pochopí, že přeci jen jí matka jen tak neopustila. Její čin měl smysl, i když Florens přesně netuší jaký: „Jsem divoška, ale jsem taky Florens...Není žádné smilování, má lásko. Není. Slyšíš? Jsem otrokyně. A teď jsem konečně svobodná. Už napořád. Jedna věc mě ale stále trápí. Že celou tuhle dobu nevím, co mi říká moje máma. A stejně tak ona neví, co jí chci říct já“ (Morrison 2010: 163).

Matka Florens napíše dopis, ve kterém jí vysvětluje, jak to doopravdy bylo, když svou dceru prodala neznámému muži. Neopustila jí, jen jí dala nový život. Protože ten, který jí čekal u Seňora, by život nebyl. A proto brala jako milosrdenství, když se neznámý plavovlasý muž objevil na jejich panství a zachránil její jedinou dceru: „Nebyl to zázrak. Nebylo to dílo Boží. Bylo to milosrdenství. Člověk se smiloval. A já jsem tam

zůstala klečat. V prachu, kde bude každou noc a každý den ležet mé srdce, dokud nepochopíš, co já vím už dávno a co ti musím říct: přijmout vládu nad druhým je těžké, vynutit si vládu nad druhým je špatné, vzdát se vlády nad sebou samou pro druhého je zlo“ (Morrison 2010: 168).

Jestli si Florens někdy přečte dopis od své matky už se nikdy nedozvíme. Ale je jisté, že podvědomě pochopí, že jí matka neopustila. Aniž by o dopisu věděla, došla si k tomuto závěru sama a dospěla v ženu, ve kterou si její matka vždy přála jí vychovat. Ke svému vlastnímu štěstí už Florens nikoho nepotřebuje.

Cesta

Neméně signifikantním tématem obou knih je *motiv cesty*. Podstupuje jí jak Florens, když je poslána za kovářem, tak Rebekka, která se plaví na lodi za manželem přes inzerát: „Tématem, který se v románech černošských autorek opakuje, je motiv cesty. Ačkoli tento motiv můžeme najít i v dílech černých mužů, nepoužívají ho stejným způsobem jako černé ženy. V dílech černošských autorů například zavede cesta černého protagonistu do podzemí...má důsledky primárně politické a společenské...naopak cesta černé ženy je, i přes občasné politické a sociální náznaky, v podstatě cestou osobní a psychologickou, stavem, kdy se ženská postava stává „částí evoluční spirály, která se stáčí od diskriminace k uvědomění“ (Kovalová 2014: 114).

Až na cestě si Florens uvědomuje, jak je pro ní kovář důležitý a jak hodní jsou její páni. Lidé, se kterými se potká na dostavníku, jí otevrou oči, když si z ní tropí žerty kvůli jejímu omezenému přehledu. (Morrison 2010: 50-51)

Uvědomí si, že měla velké štěstí, když se dostala k Jákobu Vaarkovi, který jí ani jednou neurazil a nikdy si nemusela projít tím, co zažili její spolucestující. Byla otrokyně, to ano, ale nedělala nikdy nic, co by jí ohrožovalo na životě nebo co by jí poznamenalo natolik, aby se rozhodla utéci. Cesta se pro Florens stává více než jen první zkušeností, kdy stojí na vlastních nohou. Poznává sama sebe. Setkává se s osudy lidí, kteří měli daleko pohnutější životy než ona sama a to jí pomáhá vypořádat se s vlastními prožitky. Z cesty za kovářem už se nevrací stejná. Po rozchodu s ním se cítí lépe než kdykoli jindy, i když by to nečekala. Vrací se na farmu změněná nejen událostmi, které jí potkali na cestě, ale i prozřením, ke kterému došla skrze vztah s kovářem. Konečně prohlédne, najde sama sebe a teď již doopravdy cítí, že už si to jen nenamlouvá. Trochu ze své naivity ztrácí a dospívá.

Když Scully mluví o Florens, musí přiznat, že se změnila: „Ve chvíli, kdy ji viděl kráčet po oné lesní pěšině – byl to přízrak nebo voják? – pochopil, že se stala nedotknutelnou. Tuto její novou neznásilnitelnost však hodnotil čistě neosobně. Kromě obyčejného voyérského potěšení z pohledu na Linino tělo nechoval vůči ženám žádné tělesné choutky“ (Morrison 2010: 155).

I Rebečina cesta na lodi změnil její vidění světa. Díky ženám z lodě se přestane bát toho, co jí čeká na druhém břehu. Přijme svůj osud takový, jaký je. Jejich drsný humor, hluchý smích a neomylná důvěra jen v sama sebe jí inspirovaly a povznášely ve chvílích největšího smutku a zmaru: „Snad všechny záměrně, stejně jako ona, vytěšňovaly z myslí to, od čeho utíkaly a co je možná čekalo. Krčily se v temné díře, ale aspoň je tady nestrašila minulost a nevolala žádná budoucnost“ (Morrison 2010: 92-93). Ženy na lodi žily v bezčasovosti. Čas jim nijak neubíhal, protože pro ně neexistoval. Existovala jen tma, kterou sem tam škvírou v podlaze procházel paprsek světla a příběhy, které tuto tmou vyplňovaly. Vyprávěly si své prožitky a příběhy, které je dostaly až na palubu lodi. Cesta pro ně znamenala přechod k něčemu novému, snad i lepšímu.

Odcizení

Toni Morrison se věnuje v *Domově* i *Milosrdenství* postavám, které *ztratily kontakt se světem*. Mezi nimi je i Rebekka, která po všech událostech, které jí život přinesl, už s ním nechce mít nic společného. V tomto ohledu se podobá Lenore, z příběhu *Domova*, která se uzavře po ztrátě manžela před světem. Obě tyto ženy spojuje smrt bližního. Postava Rebekky se podobně jako např. Florens markantně změní. Z usměvavé a radostné manželky se po smrti jejích dětí a potom i manžela stává zatrpklá a smutná, zestárlá žena. Začíná si vyčítat i ty nejmenší poklesky: „[...] porodila čtyři zdravé děti a pak se jen dívala, jak tři z nich v různém věku umírají na tu či onu chorobu, a nakonec se dožila i toho, jak Patrician, její provorozená, které už bylo pět let a bylo jí zdrojem štěstí, jemuž se až zdráhala uvěřit, leží s rozbitou hlavou v její náruči“ (Morrison 2010: 86).

Neměla čas ani oplakat smrt svého muže, protože jí brzo na to také skolila nemoc. A dávala to za vinu Bohu. Dříve Lininy pohanské řeči odmítala a zakazovala a najednou jí přišly daleko přijatelnější než modlitby, kterými jí chlácholil pastor. Nechtěla slyšet nic o vykoupení, mnohem radostnější představa pro ní byla, že se její děti proměnily ve hvězdy na nebi, nebo žluté a zelené ptáky, nebo třeba lišky či obláčky. Nevěřila, že by

Bůh lidstvo mohl mít rád: „Myslím, že Bůh neví, co jsme zač. Myslím, že kdyby nás opravdu znal, tak by nás měl rád, ale já si myslím, že nás nezná“ (Morrison 2010: 88).

Rebekka byla vždy spokojená, šťastná a uspokojovala všechny Jákobovy potřeby: „Rebekka byla prostě dokonalá. Dobráčka od kostí. Nikdy v hněvu nezvýšila hlas....byla veselá jako jiříčka. Nebo bývala. Tři mrtvé děti za sebou a po nich nešťastná smrt pětileté Patrician jí vzaly radost ze života. Jako by na ni usedl neviditelný prach[...]" (Morrison 2010: 32).

Ceeina babička Lenore je v *Domově* vykreslená jako žena, které na nikom nezáleží a která sice jen částečně, ale přeci ztratila kontakt s okolním světem. Svou vnučku trýzní jen jak má možnost, nemá pro ní ani jedno slovo něhy.

Je ale jisté, že Lenore nebyla vždycky necitelná. Jak je u Toni Morrison časté, její postavy se v průběhu jejího příběhu vyvíjí, procházejí velkými změnami v postojích. A některé její postavy jsou statické, ale autorka nám předestře jejich minulost a nechá nás nahlédnout ty okamžiky, které k jejich stavu přispěly. To je i případ Lenore. Nebyla vždy tak zahořklá, jako je teď. Ale příliš brzy zažila něco, co jí donutilo ztratit víru v člověka a ztratit naivitu. Stalo se z ní něco, co možná ani ona sama v zrcadle nepoznává, ale nepřizná si to. Kvůli incidentu, který se stal před mnoha lety nejen zatrpkla, ale také začala spoléhat sama na sebe. Uzavřela se do sebe, ztratila veškeré přátele. Jejím nejlepším přítelem byla ona sama. Ani když zestárla a už nebyla schopná se sama o sebe postarat, nemohla klesnout natolik, aby někoho poprosila o pomoc. Věděla, že zemře sama. Je tvrdá na všechny ostatní, ale stejně tak je tvrdá na sebe sama: „Bylo už pozdě navazovat přátelství se sousedkami, kterým dosud dávala zřetelně najevo, že jsou pod její úroveň...A tak se musela spokojit se společností osoby, které si cenila ze všeho nejvíc: sebe sama“ (Morrison 2013: 74).

Nikdy se nevyrovnala s neštěstím, které postihlo jejího muže. Vlastnil ve městě benzinovou pumpu a sousedé mu nemohli zapomenout, že se jako černocho vypracoval a něčeho dosáhl, něco svého vlastnil. Jednou mu tedy někdo benzinovou pumpu vykradl a nešťastnou shodou okolností i jeho zabil. Vražda se nikdy nevyšetřovala, protože policie neměla kapacitu na to vyšetřovat každou vraždu „nějakého černocho.“ Lenore se snažila přesvědčit strážníky, aby přeci jen vyšetřovali a aby jí přivedli zločince zodpovědného za její neštěstí. Její prosby nebyly vyslyšeny. Strážník jí pouze slíbil, že se na to podívá, ale už se nikdy neozval.

Z tohoto zážitku se Lenore nikdy nevzpamatovala a uzavřela se do sebe, aby se udržela při smyslech. Dokonce se přestěhovala a znovu se vdala. Jen proto, aby unikla svému osudu a nezůstala sama. Její přání se jí splnilo, když za nimi dorazili manželovi příbuzní. Jeho syn s celou rodinou, kteří neměli kam jít. Nemohli je odmítnout. (Morrison 2013: 70)

Lenore neměla pochopení ani pro jednoho z nich a ve svém domě je nechtěla. Narušovali její prostor a ona proto vstávala o několik hodin dříve než ostatní, aby měla alespoň chvíli klid, dokud se řvoucí děti neprobudí. O vnučku se starala jen proto, že musela. Doufala a čekala na den, kdy se rodina opět odstěhuje. Proto po nich ani nechtěla žádné peníze, protože doufala, že si jednou našetří dost na to, aby si mohli pronajmout vlastní byt. Tím víc jí cuchali nervy, že byli vděční i za to málo, co jim poskytovala. Nikdy si nestěžovali, pomáhali se vším, co mohli a dělali, co jí na očích viděli. Nemohla si tak svůj vztek vybíjet na nich, protože si k tomu nenašla důvod, byli příliš zodpovědní. A tak se našel jiný hromosvod: její vnuk a vnučka: „Lenore byla přesvědčená, že jako nevlastní babička není krutá, ale jen přísná“ (Morrison 2013: 71).

Sorrow se svým způsobem také distancuje od okolního světa, ale ne kvůli tomu, že by toho příliš ztratila na to, aby ještě někdy měla chuť do života, ale protože lidem nevěřila. Na rozdíl od ostatních postav *Milosrdství* je téměř nenápadná. Přizpůsobuje se tomu, jak jí ostatní chtějí vidět. Jakoby vytvářela svůj obraz podle toho, jak se jí to hodí. Chová se jako by byla méněcenná a v některých ohledech pomalejší než ostatní. Je tomu ale opravdu tak?

Lina Sorrow podezírá, že přináší smůlu. Nevěří instinktům Pána a Paní a nechápe, proč někoho takového jako je Sorrow, vůbec na farmu vzali: „Když byla Sorrow poblíž, z bílků se nedal ušlehat sníh a máslo na dortové těsto se odmítalo utřít do pěny. Lina si byla jistá, že Sorrow je pravou příčinou předčasné smrti obou malých Pánových synů“ (Morrison 2010: 65).

Paní ale Lininy názory nepodporovala a odmítala věřit tomu, že by Sorrow mohla bez svého přičinění škodit jejich rodině. Tyto detaily, jako je Linina předtucha nebo Florensiny sny a její vidiny, charakterizují tvorbu Toni Morrison. Příběh se jeví naprosto reálně, všechny jeho aspekty jsou při zemi, když najednou se objeví závan nadpřirozena. Ať už je v podobě ducha matky a chlapečka, kteří trápí Florens, nebo malého mužíka, který se zjevuje Frankovi v knize *Domov*. Nadpřirozeno je přeci jen spojeno s tradicí a historií černošských žen. Pověry, temné příběhy, umění léčitelství a

kult předků se předává z generace na generaci a pro Toni Morrison by bylo nepřírozené tuto tradici vynechat. Proto se občas její tvorba označuje jako jižanská gotika, právě kvůli tomu, jak její příběhy přesahují realitu. Příběh Sorrow není výjimkou. Může být možná intelektuálně pomalejší než ostatní obyvatelé farmy, ale má v sobě něco, čím je převyšuje. Jakoby měla šestý smysl, který dobře skrývá. Pochybná je i nehoda z tržiště. Sorrow si bez zaváhání a bez pocitu trapnosti na tržišti uleví, což ovšem vyvolá velké pozdvižení. (Morrison 2010: 77)

Není jasné, jestli to Sorrow udělala schválně, nebo jestli si opravdu jen neuvědomila, že činnosti tohoto typu nepatří na veřejnost. Některé její činy jsou natolik překvapivé, že se až zdají předem připravené. Jiné jakoby plynuly z její přirozenosti. Proto není jasné, nakolik je Sorrow přičetná a nakolik svoji nepřičetnost pouze hraje. Málo ke komu je upřímná. Svě jméno dostala podle toho, jak vypadala. Ale své opravdové jméno nikomu neprozradila. Až když měla svoji vlastní holčičku, teprve potom se cítila úplná. Fiktivní přítelkyni, která jí do té doby provázela, už také nepotřebovala a ta tak zmizela. Teprve její dítě jí přimělo otevřít oči a dát jejímu životu smysl. A proto jí, a jenom jí, prozradila své jméno: „Complete neboli Celá“ (Morrison 2010: 138).

S dítětem najednou dospěla i Sorrow. Už se nikdy netoulala a začala se starat lépe jak o sebe, tak věnovat veškerý svůj čas dítěti.

Významné vztahy

Posledním tématem, které je v kategorii identita důležité, jsou *významné vztahy*. Jde o vztahy s osobami, které mají velký vliv na vývoj postav. Zde bych chtěla zmínit především ženy z lodě, které pomohly Rebece přežít cestu a připravily jí i na ty nejhorší scénáře, které by se mohly na pevnině odehrát, tak ošetřovatelky, které se staraly o Cee, po zákroku doktora Scotta. Do této podkategorie bychom mohli zahrnout i Linu, která byla oporou Florens a i přes to, že nedokázala odvrátit pohromu s kovářem, nahradila jí alespoň částečně rodinu.

Když se k ošetřovatelkám Cee po náročném pobytu u rodiny Scottů dostane, jsou její jedinou nadějí na přežití. Nakonec se jim jí po dlouhé léčbě podaří zachránit. Ale nedovolí jí uronit jedinou slzu. (Morrison 2013: 99)

Do situace, ve které se ocitla, se dostala vlastním přičiněním. Nemůže za to nikoho vinit, jen sama sebe. A k tomu se jí ženy snaží přivést. Snaží se jí vysvětlit, aby přestala

obviňovat všechny kolem a obrátila svůj pohled spíše k sobě sama. U Dr. Scotta pracovat chtěla a měla si dávat větší pozor.

Ženy, které se o Cee starají se mohou zdát jako prosté osoby, které nemají ani nejzákladnější vzdělání. Ale všechno, co potřebují vědět, se naučily od svých matek, které se to naučily od svých matek a tak dále. Jejich znalosti, tradice, pověry a zkušenosti jsou předávané z generace na generaci. Vystačí si v životě s tím, co se naučily. Toni Morrison v postavách ošetřovatelek nalézá emancipované ženy, které Cee vedou k jim podobnému způsobu života. Přesvědčují jí, že nepotřebuje muže ani nikoho jiného k tomu, aby byla šťastná. Naučí jí si sebe vážit a spoléhat jen na své schopnosti a už nikdy nevkládat svůj život do rukou někoho jiného. Přesvědčí jí, že svět má stále smysl i s tím, čím si prošla. Ale nejprve ji donutí uvědomit si své chyby a ponaučit se z nich.

Cee je naplněna lítostí z toho, kam jí její prchlivá povaha dovedla a snad i zlobou a hlavně studem, kam až nechala události dojít. Ale v přítomnosti žen, které jí jedna po druhé vyloží svůj osud, pochopí, že každá z nich si prošla svým osobním poklesem a že každá si nese své břímě. Ošetřovatelkám nezáleží na tom, odkud Cee přišla, ale jestli je ochotná s tím něco udělat a někam se posunout. Cee to brzy pochopí a začne se učit a přihlížet ke všemu, co ženy dělají. Franka k Cee vůbec nepouštět a proto si také Cee uvědomí, že ho až tak moc vlastně nepotřebuje.

A když se Frank přijde po několika týdnech na Cee podívat, nepozná jí. Už to dávno není jeho malá sestra, která potřebovala pohladit a utěšit, kdykoli se jí stalo jen něco trochu nepříjemného. Mezi ženami vyrostla a získala zpět svou hrdost. A k té už nic a nikoho jiného nepotřebuje. Ethel a ostatní jí ukázaly, jaký by život mohl být, kdyby otevřela oči. (Morrison 2013: 100-101)

V kategorii identita můžeme zaznamenávat posun, kterým postavy procházejí: „V románech Morrisonové je život černochoů a černošek povětšinou charakterizován určitým stupněm odcizení se od kulturního dědictví venkovského Jihu. Její postavy jsou zachraňovány před „vyššími stupni buržoazního zvěcnění násilným vniknutím funkce – osob či zkušeností, které evokují kulturní minulost a potlačený citový život postav [...] Morrisonová neustále problematizuje otázku, co znamená být černý nebo černá, privilegovaný nebo privilegovaná“ (Kovalová 2014: 305).

Její postavy se nejvíce zabývají právě tím, kým jsou a kam směřují. Mnoho jejích postav, od Franka, po Cee, Rebekku, ale i Jákoba nebo Florens prochází krizí identity. Jakoby hledali něco, co ztratili, a na konci své cesty si uvědomují, že to nikdy neměli. Postavy Toni Morrison jsou uzavřené ve svém vlastním světě, ale jsou schopny tyto hranice překročit a dostat se mimo ně.

Kategorie identity mi umožnila v obou knihách najít momenty, které na sebe odkazují a spojují jak příběhy, tak postavy. Jedině díky kategorizaci jsem mohla vydělit ty aspekty textu, které diskurz drží pohromadě. Jak Foucault zmiňuje ve své knize Archeologie vědění: „diskurz není tenkým povrchem dotyku či střetávání mezi skutečností a jazykem, propletením lexika a zkušenosti; chtěl bych na přesných příkladech ukázat, že analyzujeme-li diskurzy samé, vidíme, jak se uvolňuje zdánlivě pevné sevření slov a věcí a vychází najevo souhrn pravidel vlastních diskurzivní praxi“ (Foucault 2002: 78).

Stejně tak jsem skrze kategorii identita odhalila mechanismy, kterými jsou jednotlivé postavy knih Toni Morrison svázány, ať už vnitřně či společensky. Nyní je zřetelné, že Toni Morrison pracuje s podobnými charaktery v obou knihách a zkouší, kam nejrůznější životní situace postavy dovedou. Téměř se zdá, že by Cee a Florens mohly být jednou postavou. Jednou dívkou, kterou život naučí vážit si sama sebe a své svobody.

Tělesnost¹

Výraz tělesnost se vztahuje k charakteru lidského bytí v těle. Člověk vnímá a prožívá určitým způsobem své tělo i jeho veškeré změny, současně ho ale může používat jako určitý nástroj. Kategorii tělesnosti jsou vymezené ty děje, ve kterých postavy reflektují, jak to, jak vypadají, ovlivňuje jejich postavení ve společnosti nebo jak mohou být prostřednictvím svého těla utlačováni.

Rasová klasifikace, tj, utlačování prostřednictvím rasy, může být následně použita „k prosazení či ospravedlnění sociálních hierarchií a reprodukce sociální, politické a ekonomické nerovnosti prostřednictvím ideologizace lidského těla“ (Storchová 2014: 224).

„Základní pocíťování vlastního těla je zároveň fyziologickým i symbolickým procesem. Každá individuální zkušenost má z tohoto hlediska zároveň vždy určitou měrou symbolickou, tj. kulturní, nadindividuální (kolektivní) povahu“ (Storchová 2014: 97).

M. P. Foucault pracuje s pojmem těla ve svých Dějinách sexuality, kde se pokusil dokázat, že kontrola těla je základem vší kontroly, je však de facto kontrolou sexuality a kontrola sexuality je především kontrolou ženské sexuality. (Velký sociologický slovník 1996: 1284)

I s tímto pojetím těla a tělesnosti budu pracovat. Ženy jsou určovány svou tělesností a k tomu nezaměnitelně patří i jejich sexualita. Dle fenomenologie je tělo nulovým bodem každé naší orientace ve vnějším světě a ten se nám jeví jako relativní ve vztahu k tělu. Tělem jsme nezaměnitelně časoprostorově situováni a vychází z něj naše základní, primární potřeby. (Velký sociologický slovník 1996: 1285)

¹ I u této kategorie, stejně jako u kontextu doby, bychom měli zmínit, že dílo nikdy neexistuje samo o sobě bez vztahu s kontextem společnosti. Existuje vždy skrze vnějšek.

Tělo

Setkáváme se tu s tématem, kdy je žena brána jako *pouhé tělo*. Týká se to zejména postavy Cee z *Domova*. Pochopí, že jí druzí mohou brát jen jako tělo. A nestane se jí to jen jednou. Jde jak o její zážitek s bratrem Frankem v parku, tak o zacházení Dr. Scotta. Její vztahy s muži jsou tímto zážitkem nepochybně ovlivněny. Jde zde o chápání jejího těla jí samotnou a také druhými. Její tělo pro ní představuje jen prostředek, kterým ji muži mohou ponižovat. Jen kvůli tomu, že nenašla ve svém životě nikoho, kdo by si jí vážil.

Frank se svými přáteli hraje v parku softball a Ycida je u toho pozoruje, opřená o strom. Z nenadání bratr přestane hrát a běží k ní, a ona, aniž by o tom předtím věděla, si všimne muže schovaného za stromem. Frank ho několikrát udeří pálkou a sestru odvede pryč. Až později ji vysvětlí, co se za stromem dělo. Frank sestru naučil poznávat rostliny v přírodě, jak se vyhýbat hadům a jak se sama o sebe postarat, ale nikdy ji neupozornil na chlípnost a zlo, se kterými by se mohla setkat. (Morrison 2013: 43)

Když již v dospělém věku hledá práci a narazí na skvělou nabídku práce u Dr. Scotta, nemůže tušit, že nemá dělat jen pouhou asistentku. Mohla by to ovšem poznat z povahy pohovoru, ale tak moc si přeje najít v lidech dobro, že detaily přehlídí. Pohovor vede manželka Dr. Scotta a ptá se jí na nejrůznější skutečnosti, ovšem naprosto nesouvisející s prací. Jde hlavně o osobní záležitosti týkající se sexu, těhotenství, jestli je svobodná či nikoliv atd. (Morrison 2013: 52)

Můžeme zde pozorovat naprosto lhostejný postoj doktora a jeho manželky k děvčeti horšího postavení a nepochybně i jiné barvy pleti.

Až později se jí doktor svěřil s tím, že by na ní potřeboval vyzkoušet některé ze svých nástrojů a Cee, která je ráda za svou nově nabytou a dobře placenou práci, podstupuje jeho experimenty. Až hospodyně Sára, která si všimne, jak Cee hubne a vypadá čím dál tím hůř, jí zachrání, když napíše jejímu bratrovi, aby si pro ní přišel. (Morrison 2013: 92)

Kvůli svému tělu, nebo spíše tomu, jak na ní ostatní pohlížejí, je perzekuována i Jane z knihy *Milosrdství*. S tou se Florens setkává na své cestě za kovářem. Matka a dcera jsou jediné, které jí poskytnou přístřeší. Jane má ale vadu, která ostatní lidi z vesnice děsí. Jedno oko jí šilhá jiným směrem a to jí podle nich dělá dělem. I Florens sama tomu na okamžik uvěří. (Morrison 2010: 120)

Jane vypráví svůj příběh. Kolik bolesti jí jedno šilhavé oko přineslo do života. Její záda jsou tmavá krví, která jí stéká z ran po bičování. Není žádný způsob, jak by lidem mohla dokázat, že není ďábel. Jedinou její nadějí je, že jednou bude bičování natolik fatální, že jí od jejího trápení vysvobodí. I přes všechno, co zažila, věří v Boha. Je přesvědčena, že to, co zažívá na zemi, je způsobeno lidským strachem a Bůh s tím nemá nic společného: „On mě neopustí, já taky ne, i když jsi krví poskvřnila moje tělo, kolikrát ještě chceš slyšet, že ďáblové nekrvácejí“ (Morrison 2010: 115).

Florens krutosti lidí z vesnice nechce uvěřit. Ale postupně začíná chápat Jane a ztotožňuje se s jejím utrpením, i když je neporovnatelné s jejími banálními problémy. Nelidskost vesničanů ovšem Florens teprve má poznat na vlastní kůži. Zůstává u matky a dcery přes noc a než se druhý den ráno stihne vypravit opět na cestu, přijde vesnický výbor, aby již po několikáté rozhodoval o Janině diabolismu.

Vesničané se ale při pohledu na Florens přestanou zajímat o Jane a začnou se plně věnovat pouze Floresině barvě pleti. Považují jí za zplozence zla a bojí se jí: „Ten černý je mezi námi. A tohle je jeho služebnice“ (Morrison 2010: 117).

Florens se najednou, bez svého přičinění, ocitá na stejném postu jako Jane. Nepomáhá jí ani dopis, který má od své paní a který má vysvětlit, že jde o otrokyni, která byla poslána na cestu za zvláštním účelem. Začíná chápat, že v tomto světě pro ní není místo. A pod vlivem vesničanů se sama začne považovat za špatnou. Začne skutečně přemýšlet nad tím, jestli se v ní neskrývá něco démonického. Musí se před vesničany svléci, aby si jí mohli prohlédnout. Nevidí v jejich očích odpor ani strach, spíše nepochopení. Ale oni jí na oplátku do těch jejích nepohlédnou. Na to mají přílišný strach. Jane ji pomůže dostat se zadními dveřmi ven z toho domu hrůzy a nenechají, aby další lidé rozhodovali o jejím osudu. Můžeme zde opět vidět paralelu se Cee a jejím osudem. Ta měla jistě možnost od Dr. Scotta uniknout zadními dveřmi, ale na rozdíl od Florens to nikdy neudělala.

Na cestě od Jane se Florens naposledy zastaví a zeptá se jí, jestli přeci jen Jane není ďábel: „Upře na ní své šilhavé oko. A pak se usměje. Jistě, řekne. Ovšemže jsem. A teď už jdi“ (Morrison 2010: 120).

Florens ale od dívky už neodchází stejná. Cítí se jako vyvrženec. A plně se s touto rolí ztotožňuje. Pochopí, že jediné, co jí drží v rámci zákona, je její dopis. Bez něj nikam nepatří a není nic: „Bez něj jsem nemohoucí jehně opuštěné stádem, želva bez krunýře, služtička, na níž není poznat nic kromě toho, že se narodila tmavá, ano, tmavá zvenku,

ale i uvnitř, a to tmavé uvnitř je malé, opeřené a zubaté. Věděla to snad moje máma“ (Morrison 2010: 121)?

Florens se obává, že by její temnota mohla být tím pravým důvodem, proč jí matka opustila. A spokojí se s tím, že temnota, která v ní dřímá, je to jediné, co má. Co opravdu vlastní. Její vlastní tělo jí nepatří, ale ta temnota, ta je jen její. „V té jsem doma“ (Morrison 2010: 121).

Homi Bhabha se zabývá jiným dílem Morrison, které je známější než *Domov a Milosrdenství*, ale ve kterém se setkáváme s podobnými problémy, které mají i postavy *Milosrdenství*. Bhabha pocity postav ve knize *Milovaná* popisuje následovně: „Co nakonec způsobuje, že myšlenky žen ze stočtyřadvacítky, „nevyslovitelné myšlenky“ vskutku „zůstávají nevysloveny“, je pochopení, že oběti násilí jsou samy „označovanými“: jsou oběťmi projikovaných obav, úzkostí a dominancí, které nepramení v utiskovaných a které je nespoutají v kruhu bolesti. Nepokoj emancipace vyvstává spolu s poznáním, že rasově nadřazené přesvědčení, podle něhož „se pod každou tmavou kůží ukrývá džungle“, bylo přesvědčením, jež prorůstalo a hýbalo všemi pachateli rasistického mýtu a dělalo z nich šílence jejich vlastních nepravd – toto přesvědčení pak bylo vymrštěno z Bluestone Road 124“ (Bhabha 2012: 66).

V *Milované* jsou postavy schopné rasismu čelit a jejich obavy pramení z externích vlivů, ale Florens přesvědčení utiskovatelů přijímá za své a obrací sama proti sobě. Vyvolává v sobě obavy, že její barva pleti proniká kůží až do jejího nitra a zasahuje její duši, která je ve výsledku stejně černá. Snad je důvodem, že jí matka opustila a dívka neměla jinou možnost než si to vysvětlovat jako zradu a hledat důvody tohoto činu v sobě, a ne v okolí, které tehdy jí, jejího bratříčka a matku obklopovalo. Byla příliš malá na to, aby pochopila, že matka jí chtěla pouze chránit od způsobu života, který sama vedla. Jen díky matce, která Florens zařídila lepší život, si zachovala svou naivitu skoro až do dospělosti a díky tomu se jí mohli lidé na dostavníku vysmívat, když ve skutečnosti jí jen záviděli.

Barva kůže a původ

Autorka v knize uvádí mnoho případů, kdy je černá žena diskriminována kvůli *barvě své pleti*. Nemůže dělat to, co by chtěla jen kvůli tomu, jak vypadá. To jsme mohli vidět na příkladu Florens, která se natolik ztotožnila s rolí, kterou jí přisoudili vesničané, že se začala sama za špatnou pokládat. Je to ale patrné i v případě Lily, kterou společnost tlačí do jiné pozice než ve které by chtěla být. Na čas se s tím smíří a snaží se

přizpůsobit. Ví, že její role je najít si muže a založit rodinu. Zjistí ale, že to není život, který by mohla a byla ochotna žít. Když si vydělá dost peněz a přidá k tomu i ty, které našla na ulici, rozhodne se koupit si dům svých snů. Vždy po něm toužila. S mužem a nebo bez něj.

Šokem je, že si vybraný dům nemůže pořídit ne proto, že by na něj neměla, ale protože v dané čtvrti mohou bydlet jen lidé bílé pleti: „Žádnou z nabízených nemovitostí nesmí obývat ani jinak využívat osoba židovské, černošské, malajské nebo asijské rasy, s výjimkou případů, kdy je zaměstnána ve službě v domácnosti“ (Morrison 2013: 60).

Její sen se nemůže vyplnit jen kvůli barvě pleti. Domeček si vybrala v moc hezké čtvrti a měla by to do práce sice dál, ale byla z tak krásného místa ochotná dojíždět. Vyhlídnutý domek si chodila po několik dní prohlížet a nenechala se odradit pohledy místních. Nepochopila, proč na ní tak nevěřičně zírají. Ani by jí nenapadlo, že by mohla existovat jistá omezení. Makléřce, které se na domek ptala, byla tato omezení také proti mysli, ale nic s tím nezmohla. Jen jí to opatrně sdělila.

Toni Morrison na příkladu Lily ukazuje, jaké to bylo žít pro ženu černé pleti v době segregace. Snaží se ukázat realitu každodenního života těchto žen. Nejen že se musely vyrovnat s požadavky, které na ně měli lidé jejich vlastní kultury a pleti, ale i s omezeními od bílých. Černoška nemohla žít sama a postavit se na vlastní nohy. Nejen kvůli rodině a přátelům, ale také kvůli společnosti, která si to nepřála a takovýchto výstředností se bála. Doba nepřála ženám, a to žádným, aby si dělaly se svým životem, co by si přály.

To je i případ Liny z *Milosrdenství*. Způsob, jakým vnímá své tělo, je ovlivněn změnami vzhledu, ke kterým ji donutí u presbyteriánů. Začne sebe sama vnímat odlišně. Přichází ale především na to, že jí nikdy nikdo nemůže vzít to, co ví, co se naučila, její vzpomínky a její vnitřní svět: „Uvědomila si, jakou cítí v nitru zlobu, bolest a osamění, a rozhodla se jim čelit tím, že posbírá útržky toho mála, co ji stačila matka naučit, než v agónii zemřela. Spoléhajíc na svou paměť a vlastní intuici poslepovala zlomky zapomenutých rituálů, smísila evropskou medicínu s domorodým přírodním léčitelstvím, psané záznamy s ústní tradicí a znovu objevila skrytý význam věcí...Hanba a pocit viny, že jako jediná přežila své příbuzné, ji přestaly trápit, když se zařekla, že nikdy nezradí a neopustí člověka, jenž jí bude drahý“ (Morrison 2010: 58).

I přes to, že byla ze svých kořenů vytržena, je nakonec schopná se k nim vrátit, nalézt znovu svoji cestu a ve svém smutku si vypomoci sama.

Tělesnost se v knihách Toni Morrison mísí s identitou, s tím jak postavy vnímají své tělo a skrze něj potom i postavení, ve kterém se nacházejí. Nejlépe je kontrast mezi tím, jak jsou ženy brány okolím a jak se ve skutečnosti cítí, vyobrazen na momentu, kdy Florens a Lina čekají na dostavník na trhu. Poprvé se setkávají s pohrdáním. Uvědomují si, že jako otrokyně a ženy mají ve společnosti nízké postavení: „Kolem procházejí lidé, někteří se na nás dívají, ale mlčí. Jsme ženy, takže se nás nebojí. Linu znají, ale stejně se dívají, jako bychom byly cizí“ (Morrison 2010: 49).

Kolemjdoucí je neberou v potaz. Kdyby na jejich místě stál sloup, byla by jejich reakce stejná. Jako otrokyně nejsou lidé, ale pouze pomocná síla, která nemá nárok na vlastní názor, emoce, život.

Vztahy

Důležitým tématem tělesnosti, podobně jako u identity, jsou vztahy. Vztah, který je založen především na tělesnu je ten mezi Florens a kovářem. Jen díky tomuto vztahu je Florens schopná začít znovu, uvědomit si sama sebe. Tělesnost je jmenovatelem jejich vztahu ať už se to týká jeho průběhu či konce: „Držíš mi ruce za zády. Vykroučím se ti a vyklouznu. Jsou tu kleště, na dosah. Na dosah. Rozmáchnu se, máchám jimi ze všech sil. Vidím, jak se potácíš, vidím krev a utíkám“ (Morrison 2010: 159).

Jejich vztah nemohl skončit poklidně, i jeho poslední záchvěvy byly prodchnuty zuřivostí a agresí. Florens se nedokázala smířit s tím, že by jí kovář někdy mohl opustit a za jejich vztah bojovala do poslední chvíle, a to doslova. Ke konci jejich rvačky už ani jeden z nich nevěděl, co bylo jejím účelem. Florens už kováře nechtěla ani vidět, protože to, co bylo již vyřčené se nedalo vzít zpět.

Její odchod od něho byl vysvobozením. Cítila se sice zprvu velice osamocená a ublížená, připadalo jí, že všechno ztratila, že už z ní nic nezbyvá: „Jen moje cesta je jasná, teď, když ztrácím, tebe, můj život a záštitu před každým, kdo mi ubližuje, kdo si mě zblízka prohlíží a pak mě zavrhne. Před všemi, kdo si myslí, že na mě mají nárok, že mě můžou ovládat“ (Morrison 2010: 159).

S kovářem se cítila v bezpečí, jako by jí nikdo nemohl ublížit, ale teď přichází na to, že už se musí konečně přestat schovávat za bolest, kterou jí způsobila její matka, za sukně Liny nebo v silných kovářových pažích. Na konci dne je přeci jen sama, sama se sebou a svými přízraky. Ať už je to duch její matky a bratříčka nebo sny, které jí připomínají jak moc se změnila. A s tímto prozřením se vrací na farmu, s úplně novým přístupem

k životu. Největším zadostiučiněním pro ní je, když Scully, pomocník na farmě, který jí nikdy nebral vážně, jejímu novému já raději ustoupí z cesty, protože vidí, že z výpravy za kovářem už se nevrátila ta Florens, které se mohl smát: „Její proměna z děvčete, které „je vždy k máni“, v mladou „netýkavku“ mu proto připadala nejen srozumitelná, ale i předvídatelná“ (Morrison 2010: 155).

Sebepojetí

Toni Morrison zdůrazňuje, nakolik se postavení černošek liší. Velký rozdíl je také mezi tím, jestli jde o muže či ženu černé pleti. Jak *Milosrdenství* tak *Domov* se zabývají tím, jak je ženská sexualita hrdinek chápána jimi samotnými a jak je ovlivňuje pohled ostatních. Podle toho, jak je okolí bere, tomu se přizpůsobují. Můžeme to vidět u Cee a Lily, které se spokojí s rolí, kterou jim společnost jako ženám přidělí. Tedy alespoň po určitou dobu. V *Milosrdenství* je to zřejmé u Sorrow, u které do poslední chvíle nevíme, jaká opravdu je. Jako jediná postava knih Toni Morrison je schopná svého postavení využít a nevymanit se z něj, protože jí vyhovuje: „Ženská sexualita je dalším tématem, které autorky a autoři reflektují odlišným způsobem. Ve vyprávění otroků, jehož autorem je muž, se sexualita jako téma téměř neobjevuje....Černošský vypravěč neměl žádnou potřebu mluvit o své vlastní sexualitě, ani o sexualitě ostatních mužů“ (Kovalová 2014: 159).

Naopak pro ženské postavy je nezbytné o své sexualitě mluvit. Protože je jejich stín provází na každém kroku. Protagonistka je jen málokdy schopná se ze svého postavení vymanit a když, tak je to za cenu boje s tradicí a pověrami, za cenu boje s větrnými mlýny, na jehož konec zprvu dohlédnout nemůže: „Obava černošských autorek ze ztvárnění sexuality sahá do 19. Století, do dob nepsaných pravidel o ženských „ctnostech“, které činily z otrokyní automaticky amorální bytosti, „méně ženské než bílé ženy“. Nicméně tato obava je patrná i v současných textech, v nichž se autorky vyhýbají sexuální zranitelnosti žen nebo ji přenášejí v nejextrémnější formě na děti a chudé ženy...Zdá se mi přirozené, že pokud jsou rozkoš a nebezpečí průvodními aspekty sexuality, pak se černošské autorky z historické nutnosti rozhodly zaznamenávat ve svých dílech častěji nebezpečí než rozkoš“ (Kovalová 2014: 161).

Zdá se, že pro Toni Morrison sexualita není tabu. Je to jedno z jejích nejvýraznějších témat, postavy jejích knih jsou svou sexualitou jak definovány, tak mnohdy zmateny. Sorrow zprvu nechápe podstatu vztahu, který se vytváří mezi kovářem a Florens. Je téměř jisté, že ona, stejně jako zbytek obyvatel farmy, čekala, že kováře zaujme jako

první. Když ale vidí Florens a kováře spolu, poprvé vidí vášeň, kterou sama nikdy nezažila.

Vášeň

Vášeň je základem *Milosrdenství* i *Domova*. Každá z jejich postav jsou vášní ovlivněny. Cee se až vášnivě snaží najít smysl svého života. Vášeň jí také zažene do Principalových tenat a ke dveřím Dr. Scotta. Vášeň pro to dokázat celému světu, že je schopná – schopná milovat, postarat se sama o sebe.

Rebekka s Jákobem nesdílí jeho chtíč po majetku a bohatství a tento rozpor je nakonec rozdělí zcela. Florens je vášní hnána až na cestu za kovářem, která jí změni život.

Lily se vášně pro to, co by v životě doopravdy chtěla, dlouho vyhýbá. Ví, že to není společensky korektní. Nemůže si jako žena dovolit kariéru nebo žít sama. Ale nakonec pochopí, že její osobní štěstí je důležitější než korektnost.

Florens může být definována svou láskou ke kováři, ale co jí nakonec opravdu vydrží, je láska její matky. A nasazení a vášeň, se kterou se její matka snažila dceři zařídit lepší život.

I přes kritický a pesimistický nádech, který obě knihy nesou, je jejich konec odlišný. Toni Morrison ukazuje, že i na konci toho nejsmutnějšího příběhu svítá naděje. V *Domově* je to naděje pro Cee, která začíná nový život a v *Milosrdenství* pro Florens, která konečně nalézá sama sebe, své kořeny. Vášeň a tělesnost jsou s tím nepochybně spjaty. Skrze tyto dvě entity se postavy Morrisonových knih identifikují. Ať už samy se sebou nebo se společenskými ideály.

Vášeň nebo touha může být taktéž spojena s mocenskými boji: „I když se diskurz navenek jeví jako něco zanedbatelné, zákazy, kterými je postihnut, velmi rychle odhalují jeho spjatost s touhou a mocí. Není divu, vždyť diskurz – jak nám to ukázala psychoanalýza – není jen tím, v čem se projevuje (nebo skrývá) touha: je to i předmět touhy; vždyť diskurz – jak nás bez přestání učí historie – není jen tím, co vyjadřuje boje a systémy nadvlády, ale i tím, za co a čím se bojuje, je mocí, které se lidé snaží zmocnit“ (Foucault 2006: 10).

Postavy v knihách Toni Morrison jsou hnány touhou a vášní. Ale neřídí se jen principem touhy, jsou taktéž svázány pravidly, která určuje společnost. Jejich tělesnost je omezována zákazy. Každý jejich pohyb je určován jak mocenskými tlaky, které na ně vyvíjí společnost, tak jejich přáními a tužbami. Tvorba Toni Morrison by se dala

interpretovat jako mocenská hra, o které Foucault mluví, neboť popisuje situace, ve kterých jsou lidé násilně napasováni do své role, svého údělu. Příběhy *Milosrdství* a *Domova* jsou příběhem moci, kterou si postavy předávají a které se snaží zmocnit. Cee a Florens se bez přestání snaží zmocnit kontroly nad svým životem – a co je kontrola jiného než moc?

Florens a kovář dokazují jeden druhému, kdo má větší moc a nedá se tak jednoduše říci, kdo koho manipuluje. Roli manipulátora si úspěšně předávají. Lenore potřebuje ke svému životu pocit kontroly nad situací, protože se cítila až příliš bezmocná potom, co jí zemřel manžel. Moc je v diskurzu obou knih důležité téma. Osvětluje motivy postav, vysvětluje jejich zdánlivě bizarní chování.

Kontext doby

Obě knihy jsou zasazené do určitého dějového rámce, ve kterém se pohybují. Kontextem doby mám na mysli pasáže v knize, kde autorka upřesňuje poměry dané doby. Toni Morrison se zde snaží zachytit zkušenost minulosti a promítnout jí do kontextu dnešní doby. A bohužel můžeme vidět, že se toho příliš nezměnilo. Samozřejmě, otroctví již neexistuje. Ale otázka osobní svobody a hlavně té vnitřní svobody je stále aktuální. A není důležité, jestli jsme v 17. století nebo v 50. letech století 20. Pohled na afroameričany se zase tolik nemění. Alespoň to se Toni Morrison ve svých knihách snaží dokázat. Máme ještě dlouhou cestu před sebou, abychom mohli dosáhnout opravdové nezaujatosti.

Svobody můžeme dosáhnout jen tehdy, pokud odhalíme principy, kterými je společnost a společenský diskurz svázán: „Dobře víme, že nemáme právo říci všechno, že nemůžeme hovořit o čemkoliv za jakýchkoli okolností a že nakonec nemůže kdokoliv hovořit o čemkoliv. Tabu předmětu, rituál okolností, privilegované nebo výhradní právo hovořícího subjektu: máme tu tři typy zákazů, které se prolínají, umocňují a doplňují, přičemž tvoří složitou mřížku, která se neustále mění“ (Foucault 2006: 9).

Předsudky, rasismus a lhostejnost, to všechno omezuje realitu postav v Domově a Milosrdenství. Naprostá svoboda se nedá dosáhnout nikdy, jako se nedá vymýtit rasismus. Můžeme však alespoň omezit aspekty, které diskurz svazují tím, že na ně ukážeme. Kontext obou knih je tvořen právě zákazy, se kterými se postavy setkávají. Pravidly, kterými se musí řídit. Doba je ukázána jako nepříteliš průhledná, jako hustá pavučina příkazů a tabu, se kterou se postavy musí potýkat a kterou se proplétají, jak nejlépe umí.

Explicitně se kategorie kontextu doby v diagramech příliš neobjevuje, ale můžeme zmínit alespoň pár případů. Jde hlavně o momenty z D'Ortegovy farmy. Jákob Vaark si při cestě na farmu moc dobře uvědomuje nepoměr mezi životem otroků a otrokáře a v jaké bídě se jeho země ocitá: „Kněží se vlastnicky procházeli ulicemi, jejich chrámy temně vládly náměstím, na okrajích domorodých vesnic vyrůstaly ponuré misie. Úřady, soudy a obchod – tam všude vládli, a v bryčkách s desetiletými černoušky na kozlíku se projížděly vyšňořené dámy v botkách na podpatku. Jákoba pobuřovala úlisná faleš a lstivost papeženců“ (Morrison 2010: 25).

Sám se paradoxně mezi otrokáře nepočítá, přesto, že jeho veškeré jmění pochází z výdělků z třtinových plantáží a u něho na farmě se o něj starají manželka a otrokyně.

V *Domově* si naopak můžeme povšimnout, že kromě nejrůznějších náznaků se Lily setkává s cenzurou ve chvíli, kdy je kvůli ní zavřeno divadlo, ve kterém doteď pracovala: „Teď, když bylo divadlo zavřené, pan Stone ve vězení a ona bez práce, litovala, že neposlouchala pozorněji. Určitě to muselo být kvůli té hře. Jak kvůli ní měli problémy, když se po jejím uvedení demonstrovalo a pak dokonce do divadla přišli dva vládní agenti v černých kloboucích“ (Morrison 2013: 59).

Zdá se, že se Toni Morrison kontextu doby věnuje jen tak na okraj, ale opak je pravdou. Knihy *Domov* a *Milosrdenství* se pouze mohou zdát, že se nezabývají dobou nebo poměry. Ale jsou to právě ony, které jsou v knihách nejdůležitější. Postavy jsou silně ovlivněny tím, v jaké době žijí a jaké zákazy a příkazy je omezují. Frank se v *Domově* setkává nejdříve s hrůzami války a později s nepochopením a nulovým oceněním doma a přísnou segregací bez ohledu na to, jestli je nebo není válečný hrdina. *Milosrdenství* se zase zabývá problémem otroctví v Americe na samém počátku kolonií a snaží se vymýtit některé mýty, jako je přesvědčení, že otroci byli jen černé pleti. Proto se na farmě Jáкова Vaarka objevují Willard a Scully, běloši, kteří jsou ale zároveň nevolníky.

Autorka se snaží ukázat, jak se v době, kterou popisuje (u obou knih jde o jinou dobu) pohlíželo na ženy a že se nejedná o stabilní a jediný možný náhled. Nejde jí ani tak o to vyjádřit, jestli s tímto pohledem souhlasí nebo ne, spíše se zaměřuje na to, jak je sociálně konstruován. Kategorie kontextu doby odhaluje, jak doba ovlivňuje významy a symboly, které tvoří společnost a jak s nimi pracují postavy. Ve většině případů se postavy Toni Morrison stereotypům vymykají. Tuto vykonstruovanost pohledu bychom mohli přirovnat k tomu, jak je vytvářen diskurz: „Původ jazyka neznáme a nikdy se jej nedozvíme, nicméně dnes je již jisté, že jazyk je přesněji charakterizován jako něco, co není ani volným výtvozem lidského vědomí, ani produktem okolních sil působících na psyché, nýbrž spíše nástrojem zprostředkování mezi vědomím a světem, který toto vědomí obývá“ (White 2010: 158).

Stejně tak diskurz *Milosrdenství* i *Domova* zprostředkovává vztah mezi postavami a okolním světem a není o nic méně vytvořený než sociální status, který je postavám nanucen: „Poetizace není činnost, jež by se vznášela někde v éteru, transcendovala zkušenost nebo byla jinak odcizená životu či skutečnosti, ale představuje modus praxe,

jenž slouží jako bezprostřední základna veškeré kulturní aktivity a to dokonce i vědy jako takové“ (White 2010: 159).

Toni Morrison ve svých knihách vytváří základnu pro pochopení pozice, kterou afroamerické ženy zastávaly v popisovaných dobách. Skrze poetizaci upevňuje významy a stereotypy, které v tehdejší společnosti převládaly a dává postavám možnost tyto stereotypy překročit. Dokazuje nám, že nic takového jako normalita neexistuje a že postavení černošských žen je společensky utvořené. Zde můžeme navázat na Homiho Bhabhu, který považuje kulturu za diskurzivně utvořenou a ne danou a stejně tak popisuje i problémy, které jsou vytvořeny při střetu dvou kultur odlišných. Jelikož kultura není daná, musí být vytvořena a musí být vysloveny a popsány základy, na kterých stojí. Identita jedince je potom založena na přijetí základů této kultury v rámci socializace, ať už jsou jakkoli mnohoznačné a protichůdné. Důležité ale je, že každá kultura si udržuje své stereotypy a ty jsou víceméně fixní. Na tom staví. V okamžiku, kdy se kultura setká s něčím, co je odlišné a co nezapadá do jejího referenčního rámce, sice tuto odlišnost uzná, ale stejně tak rychle jí odmítne. Bhabha popisuje, jak je rasová typologie a favorizovaná barva kůže nebo podoba kultury fixní a nedá se lehce změnit. To ovšem nemění nic na tom, že jde pouze o sociální konstrukt, který si ovšem každá kultura drží silou moci, neboť tím upevňuje své už tak křehké kořeny.

Kultura je svázána určitými předpoklady jako je diskurz v ní probíhající svázán touhou a mocí. (Foucault 2006: 15)

Každé společnosti je vlastní určitý diskurz, který je považován za pravdivý. Foucault popisuje v knize *Řád diskurzu* mechanismy, které tento diskurz ovlivňují a tvarují do podoby, která je pro společnost přijatelnou. Tak se vytváří stereotypy, díky kterým se ve společnosti můžeme orientovat, ale které nás zároveň omezují. Toni Morrison v *Domově* i *Milosrdství* poukazuje na to, nakolik je společenský diskurz uměle vytvořen a tudíž by se dal změnit. Tato změna je ale možná jen graduálně a zlehka, neboť kulturní konstrukty a stereotypy, které autorka nabourává, jsou hluboce zakořeněné v myslích jedinců.

S tématem doby souvisí i kategorie politiky, kterou se budeme zabývat v následující podkapitole.

Politika

Politika a kontext doby by se daly snadno zaměnit, ale já jsem přesto raději politiku vydělila jako samotnou kategorii. Politika je brána jako sféra, ve které se prosazují, formují a vznášejí kolektivní nároky. Politika určuje cíle společnosti: „Toto pojetí politiky zahrnuje veškeré prostory, v rámci kterých jednotlivci či nejrůznější skupiny formulují, artikulují a prosazují své nároky ať už vůči sobě navzájem, nebo vzhledem ke stávajícímu společenskému řádu“ (Storchová 2014: 133).

V diagramech se politika víceméně vůbec neobjevuje, protože se kvůli vizualizačnímu nástroji vztahy pro tuto kategorii nedaly zjednodušit tak, aby je bylo možné zobrazit. Navíc jsou touto kategorií označeny jen dvě události knihy *Milosrdenství*. Je zvláštní, že i přes to, nakolik jsou knihy Toni Morrison politické, jen máloco v textu se dá politickým jednoznačně označit. Jednoznačně se dá označit celý nádech knih a jejich tematika, ale ne vybrané pasáže. I díky tomu jsou pro mě knihy *Domov* a *Milosrdenství* výjimečné. Lehkostí, jakou předávají své sdělení.

V *Milosrdenství* se setkáváme s popisem občanské války a chaosu po ní v roce 1682: „Zkrátka a dobře, ve Virginii vládl v roce 1682 zmatek. Kdo se měl vyznat ve všech těch pečlivě vedených bitvách za Boha, krále a zemi“ (Morrison 2010: 22)?

Druhým čistě politickým tématem knihy je otrokářství na třtinových plantážích na Barbadosu. Šlo o velmi výnosný obchod, kdy otroci v nelidských podmínkách pěstovali a sklízeli cukrovou třtinu, ze které se posléze vyráběl rum a draze se prodával. Otrokáři a výrobci rumu měli velký zisk, protože výrobní cena díky levné pracovní síle byla neuvěřitelně nízká. Otroci pracovali na plantážích jen za jídlo a střechu nad hlavou – a ani tu nepotřebovali, neboť na ostrově bylo stále teplo. (Morrison 2010: 42)

Zmiňované pasáže jsou ale jen okrajovými problémy. Ten hlavní, kterým se Toni Morrison v obou knihách zabývá je, jaké to bylo být černoškou v 17. a 20. století – popisuje to v příbězích jednotlivých postav, které jsem výše v práci analyzovala. Nejde jí ovšem pouze o to, popsat minulost. Její knihy nejsou pouze historickými romány. Předsudky, se kterými se setkávala Lina na trhu nebo Florens od vesničanů jsou předsudky, které stále vládnu společností.

Politika se také v knihách Toni Morrison objevuje jako historicko-mocenský kontext: „Podotknu jen, že dnes je tato mřížka nejhustší a nejčernější políčka obsahuje v oblastech sexuality a politiky: diskurz tu zdaleka není tím přehledným a neutrálním živlem, ve kterém sexualita odhazuje zbraně a politika se pacifikuje, ale jako by byl

jedním z těch míst, kde sexualita a politika uplatňují privilegovaným způsobem svoje nejobávanější síly“ (Foucault 2006: 9).

Politika je tu doopravdy nejméně průhledná a skrytá za hlavními příběhy knih, objevuje se jen v náznacích. Na prvních stranách *Milosrdenství* se například dozvídáme, že otrokyně nemají umět číst a psát. Je to další z mnoha omezení a politických rozhodnutí, která jim ztěžují život. Politický diskurz je v knihách zastoupen sice jen na pár místech, ale není nepřítomný. Z knih je patrné, že hraje signifikantní roli.

Poznatky pro další práci s nástrojem

Při práci s tabulkou se ukázalo, že je nutné ji v různých směrech upravit tak, aby více vyhovovala vizualizačnímu nástroji. Musela jsem do tabulky přidat jak sloupečky, které indikovaly váhu vztahu, tak sloupečky ikona A a ikona B, které označovaly roli subjektu. Zda-li jde o muže, ženu nebo jinou roli. Několikrát jsem musela upravit roli subjektu tak, aby odpovídala rolím, které byly zobrazitelné v nástroji. I proto byly subjekty zjednodušeny na role žena, muž, dívka a několik málo kategorií, aby je byl nástroj schopen rozeznat, resp. abych mohla přidělit relevantní ikonu. Šlo tedy o to informace zredukovat na obecnější. I proto jsem rozdělila informace na vrstvy V1 a V2 a tím mi ke každé knize vznikly dva diagramy. Jeden s obecným označením a druhý konkrétnější. Až později jsem si uvědomila, že by pro příště bylo vhodnější označit tyto vrstvy jako V0 a V1. Toto označení by více odpovídalo realitě, bylo by exaktnější.

Vztahy mezi subjekty jsou v tabulce uspořádány dle kategorií (identita, kontext doby, politika a tělesnost) a díky tomu vzniká systém jak vztahy popsat a porovnávat. Vizualizační nástroj je navíc schopen tyto kategorie odlišit barevně a dle váhy vztahu také mírou zvýraznění.

Díky tomu vznikají čtyři již popsané diagramy, ze kterých je možné vycházet pro literární analýzu. Vztahy mezi postavami jsou zřetelné a je jasně vidět, které jsem si označila jako důležité a na které se tedy při vlastní práci chci soustředit. Je možné pracovat s množstvím vztahů u postav nebo porovnávat zastoupení mužů a žen ve vztazích. A to jediným pohledem, není nutné se už dívat do tabulky nebo do poznámek ke knize. Tento nástroj umožňuje rychlou a přehlednou práci s informacemi. Je jasné, že informace jsou subjektivně hodnoceny a tedy to, jak se diagramy zobrazují je ovlivněno a není možné dosáhnout naprosté objektivity, ale to není možné ani u literární analýzy, která používá jiné metody.

Nešlo o to dosáhnout absolutní objektivnosti, která není možná už jen díky tomu, jak nám informace podává sama autorka, ale zpřehlednit práci s daty a vytvořit takový systém práce, který by mi umožnil jasnou a rychlou metodu pro zorientování se v textu. Tímto způsobem se také dají současně a bez problémů porovnávat obě knihy tím, že se zobrazí diagramy vedle sebe. Porovnat knihy se samozřejmě dá i bez tohoto nástroje, ale je možné, že by se detaily vynechaly a nebylo by možné zaznamenat tolik podobností a odlišností, které se mi povedlo postihnout touto metodou.

Závěr

Na metodu literární analýzy, kterou jsem si pro tuto práci vybrala, se dá dívat ze dvou pohledů. Výběr momentů s významnými vztahy a jejich kategorizace jsou subjektivně ovlivněny – přeci jen je dělala lidská bytost a ne stroj - ale následné analytické zpracování takto připravených dat je objektivní. Metodu vizuální analýzy dělá totiž software. Jsem přesvědčena, že i pokud bych si kategorie nazvala a rozdělila jinak a vybrala jiné dějové zvraty, výsledek by byl stejný. Stojím si za tím, že to, jak vizualizační nástroj vygeneruje diagramy, nezáleží až tak moc na osobě, která data zadává do počítače, ale na datech samotných, tj. na dané dějové lince. Pokud je tato stále stejná, nedá se s ní toho příliš dělat. A proto si myslím, že i kdyby touto metodou literární analýzy pracoval někdo jiný, ale přitom popisoval stejné knihy, tedy *Milosrdenství* a *Domov*, došel by k přibližně stejným závěrům.

V obou knihách je jen omezený počet postav a jen omezený počet dějových zvrátů. A ve vizualizačním nástroji nezáleží na tom, jak jsou jednotlivé postavy popsány, ale více na jejich vzájemných vztazích. Z jednoho příběhu by se nedaly vyčíst dvěma osobami dva různé typy vztahů tak diametrálně odlišných, aby to ovlivnilo podobu diagramu.

Při práci s vizualizačním nástrojem jsem si ověřila, že literární analýza s jeho pomocí je efektivnější, přehlednější a jednodušší. Díky diagramům jsem mohla procházet jednotlivé vztahy mezi postavami a dějové zvraty rychle a opakovaně bez toho, abych musela hledat pasáže v knihách a znovu je číst.

Pro další práci s vizualizačním nástrojem by bylo neméně zajímavé porovnat právě odlišnosti, které vznikají při jeho použití na stejných knihách, ovšem různými osobami. Hypotéza je ovšem taková, že by se výsledky nelišily v důležitých aspektech, ale spíše jen v detailech. Pokud by měl být vizualizační nástroj ovšem používán opakovaně a měl by být určen pro účely literatury, bylo by třeba i sám nástroj upravit. K úpravě je však postačující zavedení ikon relevantních rolí.

Pro rozsáhlejší analýzy vztahů v literárních dílech v budoucnu je ovšem nutné vypracovat přesnější metodiku a případně drobně doplnit vizualizační nástroj.

Přílohy

Diagram Domov V1

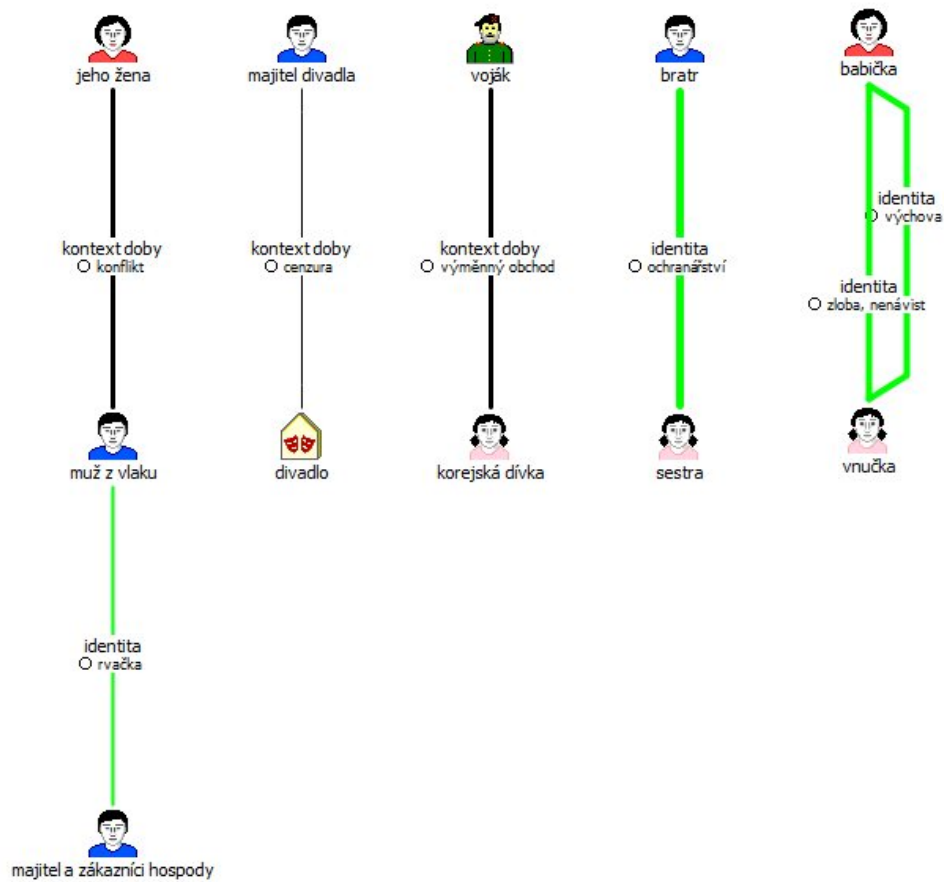
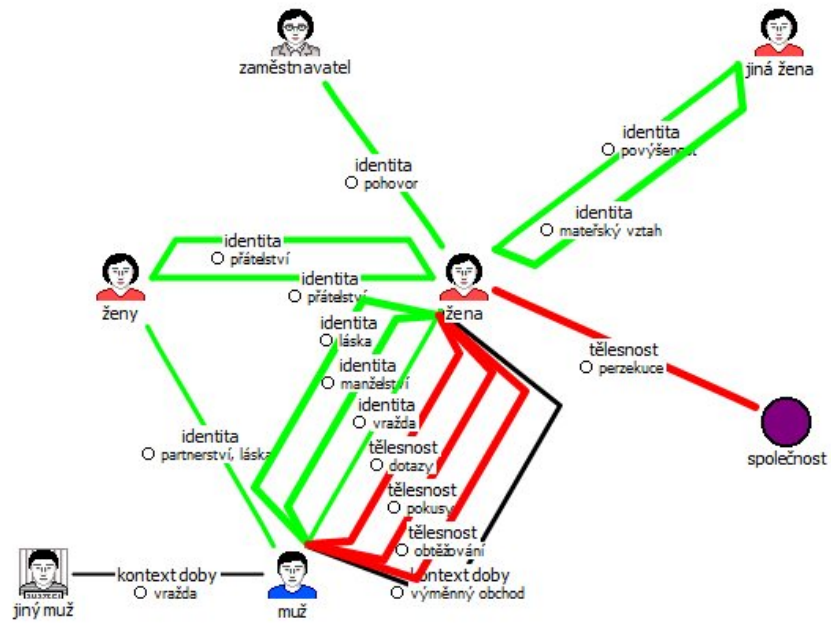


Diagram Domov V2

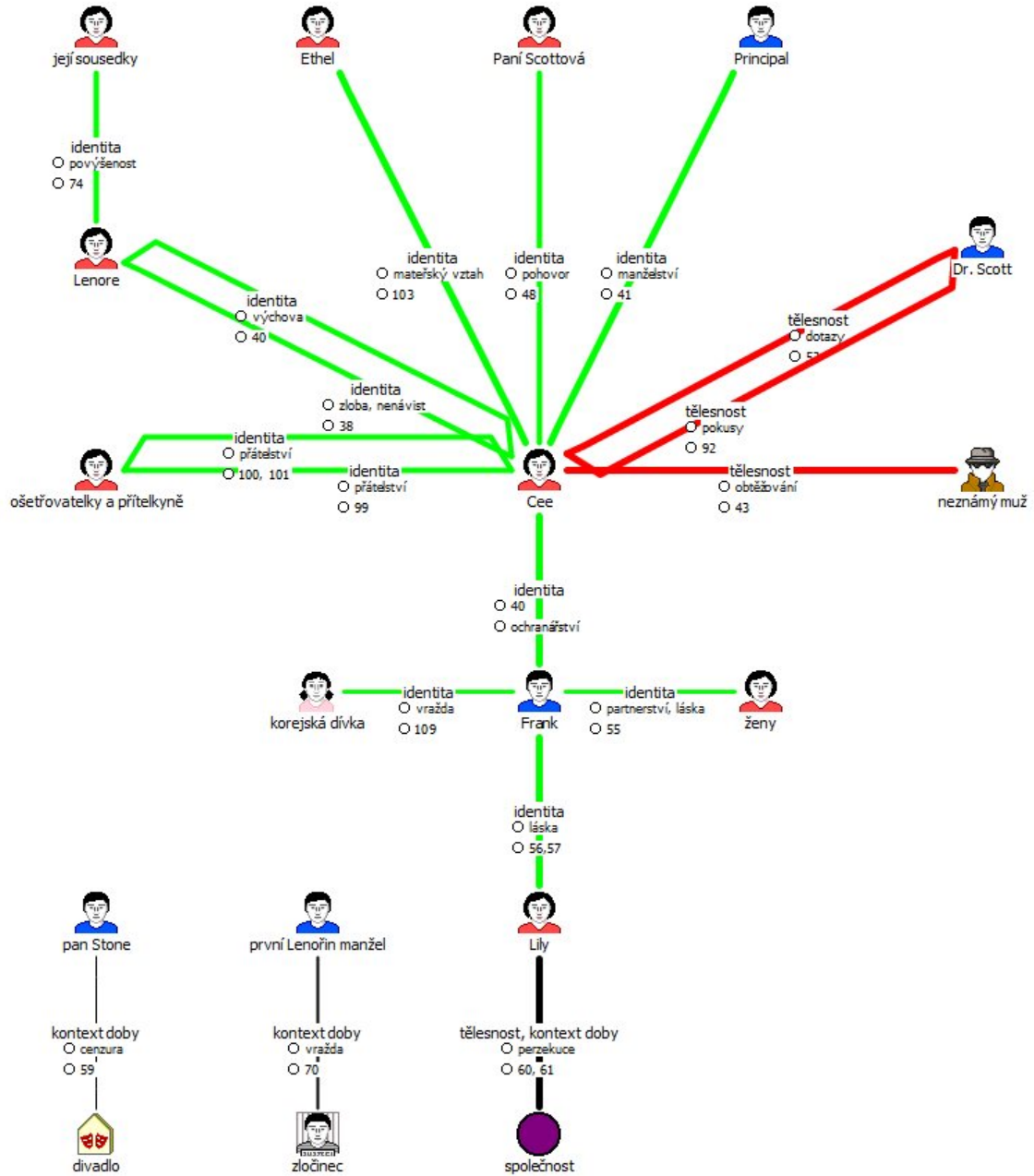


Diagram Milosrdenství V1

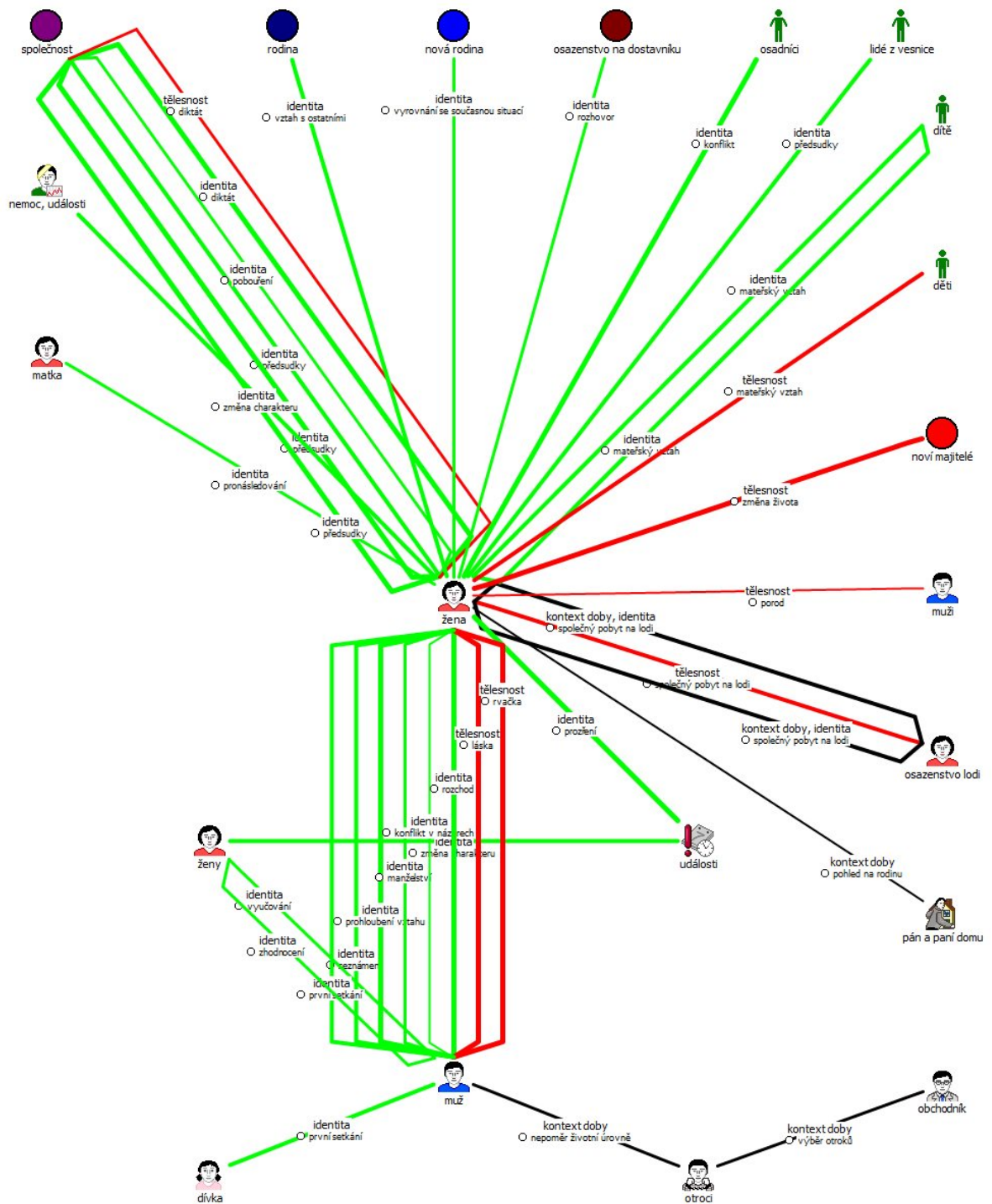
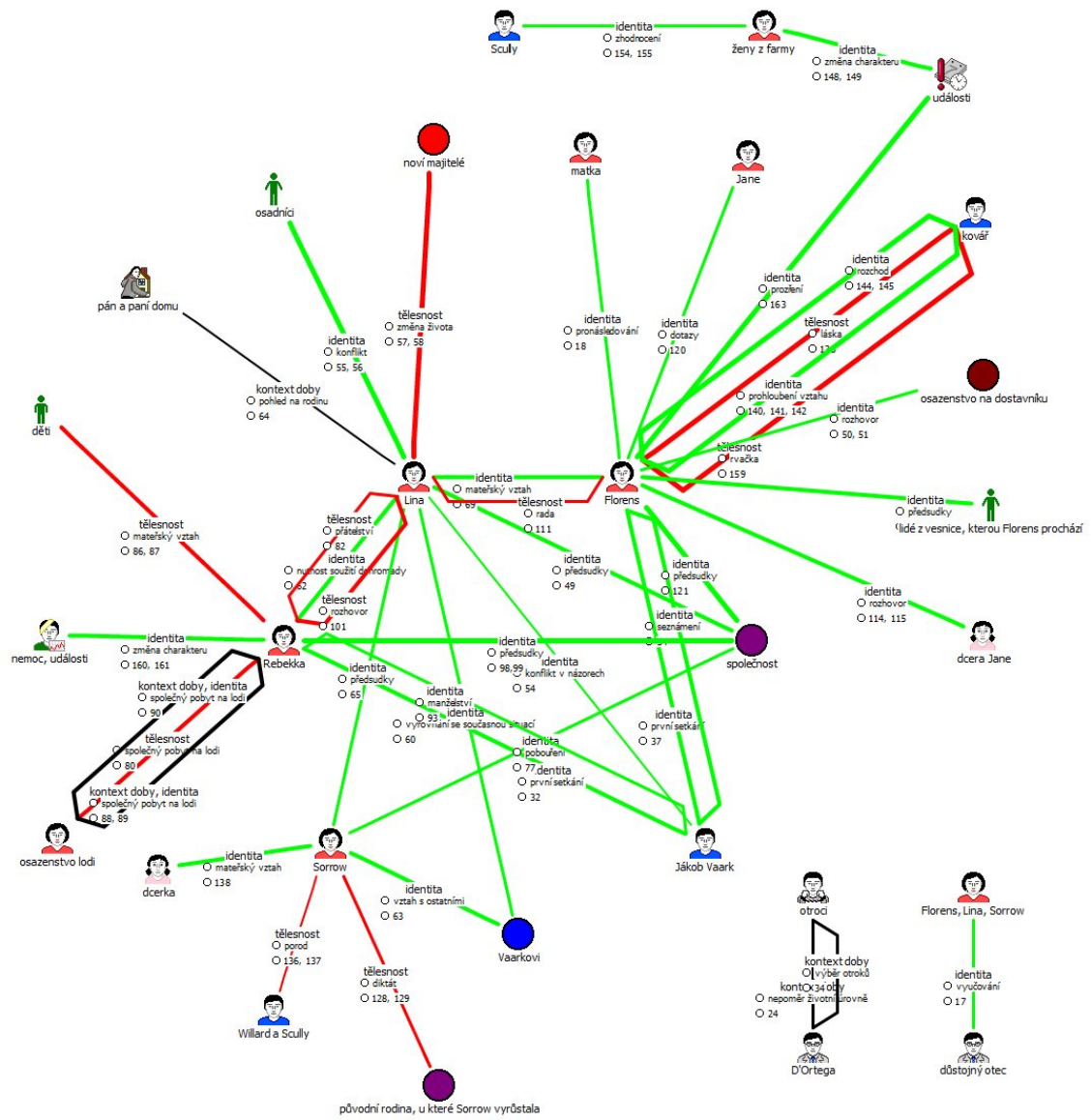


Diagram Milosrdenství V2



Použitá literatura

- MONTROSE, LOUIS. Literární studie o renesanci a předmět historie. In: BOLTON, JONATHAN (ed.). Nový historismus, Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-217-6.
- MOLNÁR, ZDENĚK. Úvod do základů vědecké práce [online]. ©prof. Zdeněk Molnár [cit. 2016-04-09] Dostupné z: <http://www.utb.cz/file/22670_1_1/>.
- KOVALOVÁ, KARLA (ed.). Černošská feministická literární kritika: výbor z teoretických statí afroamerických kritiček. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-172-5.
- BHABHA, HOMI K., HAVRÁNEK, VÍT (ed.). Postkoloniální myšlení III. Vyd. 1. Praha: Tranzit.cz, 2012. Navigace. ISBN 978-80-87259-16-0.
- MORRISON, TONI. Domov, Vyd. 1. Praha: Odeon, 2013. ISBN 978-80-207-1508-1.
- MORRISON, TONI. Milosrdenství, Vyd. 1. Praha: Odeon, 2010. ISBN 978-80-207-1323-0.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR. Narativní způsoby v české literatuře. Vyd. 2. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. Scholares. ISBN 978-80-87855-13-3.
- STORCHOVÁ, LUCIE. Koncepty a dějiny: proměny pojmů v současné historické vědě. Vyd. 1. Praha: Scriptorium, 2014. ISBN 978-80-87271-87-2.
- Velký sociologický slovník. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1.
- WHITE, HAYDEN. Tropika diskurzu: Kulturně kritické eseje. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1123-5.
- WHITE, HAYDEN. Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století. Vyd. 1. Brno: Host, 2011. ISBN: 978-80-7294-376-0.
- PAPOUŠEK, VLADIMÍR, BÍLEK PETR A., Cosmogonia: Alegorické reprezentace „všeho“. Vyd. 1. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011. ISBN 978-80_87481-61-5.
- FOUCAULT, MICHEL. Rád diskurzu. Vyd. 1. Překlad Miroslav Marcelli. Bratislava: Agora, 2006. Myslenie nášho času (Agora), ISBN 80-969394-3-2.
- FOUCAULT, MICHEL. Archeologie vědění. Praha: Herrmann & synové, 2002.

- BUTLER, JUDITH. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, c1999. ISBN 0-415-92499-5.
- STEINER, PETR. *Ruský formalismus: metapoetika*. Vyd. 1. Brno: Host, 2011. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-405-7.
- KYLOUŠEK, PETR. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-016-3.
- BIOGRAPHY OF TONI MORRISON. In: *GradeSaver* [online]. ©1999–2016 [cit. 2016-04-09] Dostupné z: <<http://www.gradesaver.com/author/toni-morrison>>.
-