

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Bc. Eva Marková

2017

Vedoucí práce: doc. Libuše Hečzková, Ph. D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. Libuši Heczkové, Ph.D., nejen za cenné podněty k předkládané práci, ale i za trpělivost, již se mnou měla.

Chtěla bych poděkovat také Mgr. Josefu Hrdličkovi, Ph.D., za podnětné hovory o poezii vedené nejen nad touto prací.

Poděkování náleží také mým rodičům, kteří mě po celou dobu studia neúnavně podporovali.

Závěrem si zaslouží poděkování i několik blízkých, kteří různou měrou přispěli k tomu, že tato diplomová práce vůbec vznikla.

Prohlášení:

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

V Praze dne 9. srpna 2017

.....

Eva Marková

Klíčová slova:

abjekt, dekonstrukce, fallogocentrismus, lyrika, mateřství, ženské psaní

Key words:

abject, deconstruction, lyric, maternity, phallogocentrism, women's writing

Abstrakt:

V teoretické části práce autorka vymezuje dva genderově nepodmíněné diskurzy: „ženské“ psaní chápe jako komplementární doplnění dominantní „mužského“ diskurzu; teoretickou oporu hledá v textech J. Derridy, G. Deuleze, F. Guattariho či L. Irigaray, v českém prostředí se obrací především k pracím M. Petříčka a J. Matonohy. Uvnitř „ženského“ diskurzu následně vymezuje „mateřské“ psaní, které je definováno nejen svým tématem, ale také přítomností abjektu, jak jej chápe Julie Kristeva. Při interpretaci vybraných českých básní J. Seiferta, V. Čerepkové, N. Plíškové a E. Švankmajerové autorka využívá teorii lyriky Jonathana Cullera, při analýze recepce literárních děl využívá termínu *estetické normy* (J. Mukařovský) a *konkretizace* (F. Vodička).

Abstract:

In the theoretical part of the work, the author defines two not-gender-based discourses: „female“ writing is understood as a complementary discourse to the dominant „male“ writing; the work is theoretically based on the texts of J. Derrida, G. Deulez, F. Guattari and L. Irigaray, the Czech theoretical background is mainly focused on the work of M. Petříček and J. Matonoha. Inside the „female“ discourse is constructed the theory of „maternal“ writing, which is defined not only by its topic, but also by the presence of an abject as understood by Julie Kristeva. The interpretation of selected Czech poems by J. Seifert, V. Čerepková, N. Plíšková and E. Švankmajerová is based on the theory of lyric by Jonathan Culler; in the reception analysis of these poems are used the terms *aesthetic norm* (J. Mukařovský) and *concretization* (F. Vodička).

Obsah

1. LIMITY A CÍLE PRÁCE	9
2. TEORETICKÉ ZÁZEMÍ.....	12
2.1 „MUŽSKÉ“ A „ŽENSKÉ“ PSANÍ	12
2.2 „MATEŘSKÉ“ A „ŽENSKÉ“ PSANÍ	19
2.3 POZNÁMKY K TEORII LYRIKY A RECEPCI LITERÁRNÍCH DĚL.....	28
3. INTERPRETAČNÍ ČÁST	34
3.1 JAROSLAV SEIFERT.....	35
3.2 VLADIMÍRA ČEREPKOVÁ	43
3.3 NADĚŽDA PLÍŠKOVÁ	53
3.4 EVA ŠVANKMAJEROVÁ	63
4. ZÁVĚR.....	70
<i>Seznam literatury</i>	<i>72</i>

1. Limity a cíle práce

Pojem ženské psaní zná západní literární věda už několik desetiletí, samotná metaforizace ženy¹ je součástí literatury jistě výrazně déle a její pojetí se proměňuje. Jednou z konstant, které se objevují v teoretických textech věnovaných tématu ženství, bývá mateřství. Předkládaná práce se zaměřuje na pojetí mateřství jako básnické figury, přičemž mne zajímalo, jestli lze v básních tematizujících mateřství vysledovat shodné poetologické rysy.

Jelikož se jedná o téma velmi obsáhlé, bylo nutné vymezit si limity práce tak, aby vznikl pokud možno koherentní celek. Pokusila jsem se obsáhnout práci pojednávající o ženském psaní v kontextu české porevoluční literární vědy,² přičemž zásadními inspiračními zdroji se pro mne staly texty Pavla Barši, Miroslava Petříčka,³ Evy Kalivodové, Libuše Heczkové, Martiny Pachmanové a Jana Matonohy – jeho monografie *Psaní vně logocentrismu* (2009) do značné míry spoluutvářela půdorys této práce: vycházím z jeho pojetí „ženského“ psaní a pokouším se je dále rozvinout. Matonoha se v interpretační části své práce zaměřuje na prózu, zatímco já se ve své práci zabývám poezií, a snažím se tedy ověřit, nakolik jsou jeho teoretická východiska využitelná i za hranicemi jím zkoumaného žánru.

Zaměření pozornosti především na texty vzniklé u nás v posledních bezmála třiceti letech má ještě jeden, čistě neliterární důvod: zatímco na západ od našich hranic se feminismus a literární kritika vůbec vyvíjely po celé 20. století, totalitní režim v Československu tento vývoj zbrzdil, a tak texty vznikající u nás mají jiné teoretické i sociokulturní zázemí než ty německé, britské, francouzské; komparativní přístup k těmto textům (obohacený například ještě o práce polské či slovenské) by mohl vnést

1 Metafoře ženy byl na v letech 2000–2001 věnován cyklus přednášek, z něhož vznikl sborník nazvaný *Ponořená do Léthé* (2003), který edičně připravily Eva Kalivodová a Blanka Knotková-Čapková.

2 Jedná se zpravidla o tematicky doširoka zaměřené sborníky centralizované právě kolem tématu mateřství, inspirativní příspěvky do české diskuse o feminizmu a umění vnášejí i texty o výtvarném umění, které zde zastupují především texty Martiny Pachmanové. Důležitými zdrojem pro mne byly také feministický časopis *Aspekt* vydávaný v Bratislavě a v Praze vydávaný časopis *Aluze*.

3 U zrodu této práce stály především dvě stati Miroslava Petříčka nazvané *Odhalování ukryté perspektivy* a *Ženské psaní: pragmatický rozpor*; první mě navedla k úvahám nad tím, jaké charakteristiky lze propůjčit pojmům „ženský“ a „mužský“ nejen s ohledem na jejich biologickou determinaci, ale především s ohledem na jejich sociokulturní a historické kontexty. Ta druhá mě pak přivedla k úvahám nad tím, jakým jazykem lze psát o mateřství a jaké poetické přístupy či snad tvůrčí strategie při tom autoři volí, a jestli se tedy mateřství projevuje v jazyce, jestli jej proměňuje či snad destabilizuje.

i do české literární vědy inspirativní podněty, vyžadoval by však daleko větší rozsah práce než má mít práce diplomová.

Zmíněné metodologické omezení však neznamena, že bych se vyhýbala zahraničním inspiracím; vztahuji se k textům, které jsou vnímány zpravidla jako texty kanonické, ale které stále mohou literární teorii nabídnout cenné impulsy.

V úvodní kapitole věnované ženskému psaní se opírám především o texty Jacquese Derridy, které česky vyšly v knize nazvané *Texty k dekonstrukci*, cenné podněty jsem našla i v práci Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho *Za menšínovou literaturu*, ale také knižně vydaných přednáškách Michela Foucaulta *Co je autor?* a *Řád diskurzu*, neopomím samozřejmě ani práce Judith Butler.

Další kapitola pojednává o různých formách konceptualizace mateřství. Stěžejním inspiračním zdrojem této kapitoly byly především texty Julie Kristevy, které vyšly česky v knize *Příběhy lásky*. Autorka tu mateřství nahlíží skrze postavu Panny Marie, ale sama si uvědomuje, že se jedná o pojetí neúplné, které v sobě ani zdaleka nezahrnuje všechny modality této reprezentace ženství;⁴ východisko z této situace podle mého nabízí zavedení figury objektu jako jedné z ústředních charakteristik „mateřského“ diskurzu – při úvahách nad objektem vycházím především z Kristeviny knihy *Powers of Horror*. V souvislosti s mateřským psaním se pak vynořuje také téma rodových genealogií, nad kterým se zamýšlím v návaznosti na práce Luce Irigaray.

Třetí kapitolu tvoří teoretické pozadí pro následnou interpretaci vybraných básní. Teoretickou oporu nacházím především v obsáhlé monografii Jonathana Cullera *Theory of the Lyric*. Metodologickou oporu pro interpretaci kontextu, v němž interpretované básně vznikaly, respektive v němž jsou čteny, konstruuji v návaznosti na pojetí estetické normy u Jana Mukařovského, ale také konkretizace u Felixe Vodičky.

Cílem teoretické části mé práce je vytvořit si dostatečnou oporu pro interpretační část věnovanou vybraným básním; konkrétně se věnuji veršům Jaroslava Seiferta, Vladimíry Čerepkové, Naděždy Plíškové a Evy Švankmajerové – proč jsem si vybrala právě tyto texty, přibližuji v úvodním textu interpretační části. Konceptualizací a bližším vymezením „mateřského“ diskurzu a jeho aplikováním na vybrané texty bych ráda otevřela nové možnosti čtení předkládaných textů.

Závěrem ještě poznámka k jazyku práce. Pracuji s kategorií generického maskulina, jež zpravidla využíváme „k označování osob ženského i mužského pohlaví

⁴ Není sama, kdo téma mateřství a ženství uvažuje v kontextu mytologie, zásadní budou i texty Elisabeth Badinter, Helene Cixous, Nancy Chodorow nebo Luce Irigaray.

tam, kde nemá být relevantní pohlaví, nýbrž jiné okolnosti a charakteristiky“ (Valdrová 2008: 26), neboť jednou z předkládaných tezí je, že „ženské“ psaní není kategorií genderovou, nepovažují tedy za nutné přetěžovat text uváděním ženské a mužské varianty jmenných a slovesných koncovek tam, kde se jedná o obecný teoretický výklad. Stejně tak by ale bylo možné využít kategorie generického feminina a i s ohledem na téma práce považovat za nepříznačová slova a koncovky ženského rodu.

2. Teoretické zázemí

2.1 „Mužské“ a „ženské“ psaní

Pokoušíme-li se charakterizovat nějakou entitu, často ji vůči něčemu vymezujeme a pomáháme si přitom různými binárními opozicemi. Jistě bych i v této práci mohla využít namísto dvojice mužský/ženský jiných pojmů (otevřenost–uzavřenost, jin–jang, vnitřní–vnější), tím bych však rozhojnila už tak dost pestrou terminologii. Protože pojem ženské psaní v posledních letech v našem literárním provozu zdomácněl, a jeho užívání tak není ničím novým, přidržuji se ho i já, ačkoli si uvědomuji různá nebezpečí, která to s sebou nese. Zdomácnění pojmu totiž ještě neznamená jeho vyjasnění a obecnou shodu na jeho definici. V následující kapitole se tedy pokusím vysvětlit, jak jej užívám a o které teoretické koncepty se při tom opírám.

V úvahách nad chápáním dvojice pojmů mužský a ženský se nutně musím dopustit mnohých zjednodušení, která však mají vést k vytvoření jakéhosi opěrného systému, který by měl umožnit specifické čtení vybraných básnických textů, snažím se přitom ale vyhýbat nebezpečím esencialismu. Snaha vymezit, co je mužské a co ženské, je západnímu umění vlastní od jeho počátků, jednotlivé koncepty pak bývají spjaty s různými kulturními normami, mnohé literární postavy fungují jako archetypy představující určité typy chování (biblické postavy, ale i postavy z národních mytologií, později se přidávají i další postavy literární: Julie, Justina, Viktorka, ...). Toho ostatně na přelomu 19. a 20. století využili nejprve Sigmund Freud a po něm Carl Gustav Jung ve svých psychoanalytických teoriích, na které později navázal Jacques Lacan, ale také Julie Kristeva či Judith Butler a mnozí další.⁵

Freudova psychoanalýza detabuizovala lidskou sexualitu a učinila z ní stěžejní sílu, která řídí náš život a určuje naše životní role. Právě u Freuda lze hledat počátky tzv. mýtu šťastného mateřství, ale také pojetí ženy jako pasivní bytosti. Oboje má původ v jejím dospívání, kdy je nucena smířit se s chybějícím penisem – ten jí však může saturovat narození dítěte, samotné mateřství je pak tím, co má osmyslnit život ženy a poskytnout jí uspokojení. Takové pojetí psychoanalýzy je výrazně asymetrické, a to nejen ve vztahu muže k ženě; nezbývá tu například místo pro konflikt mezi dcerou

⁵ O vztahu mezi feminismem, psychoanalýzou a poststrukturalismem pojednává monografie Pavla Barši *Panství člověka a touha ženy*; feminismus tu chápe jako jednu „z variant kritiky moderního humanismu, jenž postavil člověka a jeho rozum do středu světa jako jeho pána“ (Barša 2002: 13) a považuje jej za období multikulturalismu, neboť oba myšlenkové směry vystupují proti „falešnému univerzalizmu evropské civilizace“ (tamtéž) a uvažují nad možnými, řekněme netradičními koncepty identity.

a matkou, neboť se předpokládá, že se dcera s matkou identifikuje,⁶ podobně tu vzniká prostor i pro asymetrickou distribuci mateřské lásky.

K ještě intenzivnějšímu propojení psychoanalýzy a společenských věd, ale také k určitému zrovnoprávnění vztahu mezi otcem a matkou⁷ přispěl Jacques Lacan a jeho pojetí psychoanalýzy, podle kterého „kastační a oidipovský komplex přivádějí dítě do světa jazykových symbolů, znaků zastupujících nepřítomné věci. Vstup do symbolického stádia je vstupem do řeči. Krize imaginárního stádia je překonávána tím, že dítě začne mluvit, a tak zaplňuje prázdno zbylé po spojení s matkou slovy, kterými toto prázdno místo pojmenovává, přičemž nepřítomnost matky je způsobena otcem. Pokud dítě pojmenuje otce, uskuteční první akt, skrze který se „stává příslušníkem lidské – tj. symboly (znaky) strukturované – společnosti. Vyslovení jména otce je vstupem do civilizace,“ (Barša 2002: 86) přičemž jméno otce v Lacanově pojetí zastupuje falus jako atribut moci; falocentrické pojetí světa tedy není nutně patriarchální, jak tomu bylo u Freuda, ale ještě neruší dichotomii mezi mužským a ženským, což je moment, který následně rozvíjejí některé teoretičky feminizmu, mezi nimi i Julie Kristeva či Luce Irigaray. Ta Lacanovi vytýká, že ženství definuje jen jako odvrácenou stranu mužství a tvrdí, že „nemáme [...] hledat jiný pojem, esenci, identitu ženy, než jaké jí jsou přisouzeny v patriarchálním systému, nýbrž otevírat se ženskosti, která odolává samotné logice pojmu, esence, identity“ (tamtéž: 203), přičemž takovým pojmem či systémem není matriarchát, protože takové počínání by vlastně jen znamenalo přistoupení na logiku a pravidla patriarchátu, potažmo falocentrického systému. Právě tady se objevuje ona idea, kterou pak rozvíjí Luce Irigaray i Judith Butler, a sice že „žena je jednou a mnohými zároveň“ (tamtéž: 205), a je tedy logikou falocentrického systému nepolapitelná, je to neustále unikající a těžko uchopitelná entita. Odtud už je pak jen kousek k pojetí genderu jako kulturního konstruktu, v němž chápání mužského a ženského není závislé na biologické danosti; aby toho však bylo podle Jacquese Derridy lidské myšlení schopno, musí mít nevyhnutelně metafyzickou povahu, přičemž západní myšlení je podle něj logocentrické, tedy zaměřené na písmo, které je jako „možnost fungování do jisté míry odtržené od jeho ‚původního‘ mínění a od jeho příslušnosti k saturovatelnému a determinujícímu kontextu. Každý znak, ať jazykový či nejazykový, ať mluvený či psaný (v běžném významu této opozice), ať jako

6 Vyrovnávání se s rolí otce a překonávání oidipovského komplexu se v literatuře může projevovat tématem konfliktu mezi otcem a synem, mnoho příkladů takového sporu bychom našli například v pražské německé literatuře začátku 20. století, často se tento motiv zmiňuje v souvislosti s dílem Franze Kafky (Dopis otcí) nebo Franze Werfela (Ne vrah, ale zavražděný je vinen).

7 Zároveň je však dobré mít na paměti, že „bez falu bude muset žena nabývat svou identitu vždy jen prostřednictvím svých vdavek, oddání či vydání muži. Jen díky tomu získá jméno“ (Barša 2002: 98).

velká či malá jednotka, může být citován, uveden v uvozovkách; díky tomu může zpřetrhat všechny svazky s jakýmkoli daným kontextem, donekonečna a nevyčerpatelným způsobem tvořit kontexty nové“ (Derrida 1993: 292). Na tyto Derridovy úvahy navazuje Jan Matonoha a shrnuje, že „právě skrze autoritu logocentrismu se západní myšlení snaží překrýt a překonat povahu značení, jazyka a našich konceptuálních kategorií, které jsou pro Derridu založeny na figuře diferance, na neustálém posunu ve struktuře označujících. [...] Derrida dále propojuje logocentrismus s primátem falu a používá pojem falocentrismus“ (Matonoha 2009: 97). Matonoha však daleko častěji pracuje s pojmem falogocentrismu, jehož podstatu spatřuje ve fundamentálním „odmítnutí skutečnosti, že význam a autorita intence v její plné přítomnosti nemůže být nikdy zaručena. Dále je pro falogocentrismus příznačná tendence vnutit kontrolu svému okolí [...], symptomatická [je také] reduktivnost kategorií komplexit, jejichž nevyhnutelně nedokonalé a selhávající sledování a zvládnání je provázeno tíhnutím k linearitě významu a struktur [...], vyznačuje [se] nutkáním fixovat a kontrolovat význam, postulovat instituce, které by mohly být označeny jako původní zdroje nezpochybnitelné autority a hegemonie stávajících kulturních a společenských struktur“ (tamtéž: 99–100).

Uvědomuji si, že tento letný exkurz do oblasti mezi feminismem, psychoanalýzou a poststrukturalismem byl velmi selektivní a reduktivní, jeho cílem však bylo upozornit na autory a teze, které pro svou práci považuji za stěžejní; kvůli rozsahu předkládané práce a jejímu tématu jsem se rozhodla ponechat stranou svých úvah několik dalších témat, která se ve výše pojednávaných textech objevují. Jedná se především o různé pojetí vývoje subjektu, koncept touhy, vztah těla a řeči, potažmo uvažování nad pojetím jazyka, písma a komunikace. Zároveň jsem chtěla alespoň částečně shrnout, z jakých premis vychází Matonohovo pojetí falogocentrismu, přičemž v protikladu k němu je podle něj ženské psaní „charakterizováno vědomím nedourčitelnosti významu, heteroglosie jazyka, vědomím vlastní perspektiv vsazené do nejednoznačné a heterogenní reality“ (tamtéž: 100). To je dobrý výchozí bod, ale jako opora pro interpretaci literárních děl by to nestačilo, proto je nutné udělat ještě několik dalších kroků, v nichž se pokusím vysvětlit, jak na základě výše řečeného zacházím s kategoriemi „mužského“ a „ženského“ psaní v této práci, přičemž se přidržuji užívání obou pojmů v režimu uvozovek, a to právě kvůli tomu, abych – jak postuluje Derrida – naznačila ono *zpřetrhání vazeb s daným kontextem* a umožnila tak *vytvoření kontextů nových*. Oním kontextem, který chci skrze užití uvozovek narušit, je i obvyklé ukotvení dichotomie mužský/ženský v jazykovém obraze světa, kde mužské často spojujeme se

sílou, tvrdostí, jednoznačností, aktivitou a kreativitou, zatímco ženské pojíme s významy jako křehký, něžný, pasivní, bývá to neposkvrněná, obětavá světice, ale žena může být také nebezpečná a tajemná kurtizána nebo třeba čarodějka.

Namísto pojmu falogocentrický užívám termínu „mužské“ psaní, které chápu jako onen dominantní diskurz určovaný kulturní tradicí, zavedenými literárními institucemi a normami, vůči němuž pak vymezují psaní „ženské“, přičemž ani pro jedno není důležitá pohlavní identita jedince, ale jeho poměr „k jazyku a hegemonním diskurzivním strukturám“ (tamtéž: 139) – uvažuji tak dva způsoby psaní: falogocentrické, reprezentující dominantní symbolický řád našeho, rozuměj západního světa, a „ženské“. Použitím uvozovek chci poukázat také na to, že dichotomii „ženského“ a „mužského“ nevnímám jako označení biologických kategorií pohlaví, neboť „v žádném případě nelze říct, že jakýkoli text napsaný ženskou autorkou vykazuje vlastnosti, jež by jej stavěly do opozice k logice falogocentrického diskurzu“ (tamtéž: 102). Stejně tak platí, že ne každý text napsaný mužským autorem patří do kategorie „mužského“ psaní. Ve vztahu k různým fyziologickým stavům nepovažuji pak za nutné rozlišovat, zda se jedná o ženu či muže, píšu tedy o porodu, menstruaci či těhotenství, mateřství a nikoli o ženském porodu, ženském těhotenství apod., neboť nepopírat v těchto případech biologickou determinaci neznamená diskriminovat. Uvědomuji si sice, že se jedná o nedokonalé pojetí, které v sobě nezahrnuje LGBTQ* problematiku – domnívám se však, že by to odvádělo pozornost od zaměření na předkládané cíle práce, která chce náležet do žánru literárněvědného, nikoli sociologického.

Jedním z prvních, kdo o pojednávaném tématu v českém prostředí psal, byl Miroslav Petříček; ten pracuje s tezí, že „moment ženský je [...] pouze rubem mužského, je odvozený z mužského právě tak, jako je u Freuda lidská sexualita vůbec postavena na sexualitě muže, vzhledem k níž je teprve interpretována sexualita ženská“ (Petříček 1994: 56), což podle něj pramení z toho, že z pohledu evropské racionality je mužský princip privilegovaný, zatímco ten ženský je eliminovaný a formovaný podle mužského. Neznamená to však, že „ženské“ lze definovat jednoduše ex negatio popřením „mužského“, ale že je nutné hledat jiný jazyk, protože ten, který jsme zvyklí užívat, není neutrální, je ovlivněný dominantním náhledem na svět a pomáhá jej udržovat, upevňovat, utvářet.

„Ženské“ psaní tedy není subverzí, ale je spíš tím, co se objevuje vně falogocentrického diskurzu, co promlouvá z jiné než oné dominantní, homogenní, zřetelné pozice, jako by se objevovalo v trhlinách onoho dominantního diskurzu. „Ženské“ psaní svých jistot dosahuje „opuštěním jistot, svého smysluplného řádu

nabývá zrušením hierarchie a své pravdivosti tím, že se vzdává pravdy jediné“ (Matonoha 2009: 264). Oproti falogocentrickému vnímání, které předpokládá stabilní, fixovatelnou a kontrolovatelnou realitu, vytváří „ženské“ psaní určitou „dynamickou mnohost pozic a bohatý prostor heteroglosie“ (tamtéž: 167). Může se zdát, že takový text selhává a jen krouží okolo jasného sdělení, které se mu nedaří uchopit – ale právě „prostřednictvím tohoto selhání a ztráty smyslu můžeme vymezit a ohraničit prostor našeho rozumění, stejně jako prostor – produktivního – nerozumění a ticha“ (Matonoha 2009: 169). Takový způsob psaní má samozřejmě dopad i na literárněkritické hodnocení takových textů: mohou pak působit jako nedotažené, nezdařilé črty či fragmenty, které jen ohlašují příchod vlastního slovesného díla. Otázka po způsobu psaní se tak najednou stává otázkou po způsobu čtení: lze číst a hodnotit „ženské“ texty za užití stejných postupů a nástrojů jako ty „mužské“?

Pátrání po „ženském“ psaní je tedy pátráním po specifickém způsobu bytí v jazyce, neboť rozdíl mezi falogocentrickým a „ženským“ psaním neurčuje téma daného textu, ale způsob, jakým se píše, tj. jakou volí autor textovou strategii, jak zachází s uzuálním užíváním jazyka, s žánrovými pravidly, s předpokládanou reflexí svého počínání. Miroslav Petříček takto uvažuje nad jazykem ženského psaní, když říká, že jej musíme objevovat v prostorách textu: „I radikálně odlišnou perspektivu, která umožňuje vidět svět jinak než prostřednictvím absolutizovaného mužského principu, je třeba teprve objevovat, třebaže latentně není nikde jinde než právě v tomto světě. K tomu je však zapotřebí naučit se mluvit ještě jedním jazykem, protože ani naše mluva není neutrální, i ona je totiž produktem eliminace ženství“ (Petříček 2003: 57). Jinými slovy řečeno, „smýšlení o skutečnosti, mluvení a jednání jsou ovlivňovány podprahovým působením obtížně uchopitelných jazykových norem“ (Valdrová 2007: 208), přičemž oba způsoby psaní (a tedy i uchopení a využití ve společnosti existujících pravidel) se tak projevují jako dva možné, svým způsobem komplementární způsoby přístupu k textu, které se nechtějí navzájem vyrušit, navzájem spolu nebojují, ale odvíjejí se jeden od druhého, respektive jeden v druhém.

Specifický úhel pohledu na bytí v jazyce vnímané skrze biologické pohlaví nabízí Kathy Acker a zamýšlí právě nad tím, jak si vytvořit onen „ženský“ svět uvnitř světa vytvořeného ze slov ostatních, tedy uvnitř toho, co zde označuji jako „mužské“:

[...] jako holka [jsem] byla mimo svět. Nebyla jsem. Neměla jsem jméno. Život se pro mě rovnal jazyku. A do jazyka jsem nemohla vstoupit. [...] mohla jsem jako nádoba, jako děloha být plněna, ale sama jsem nic plnit nemohla, takže jsem postrádala

význam i možnost ho ve světě stvořit. Ani sobě, ani nikomu jsem nešla z pusy, a tak jsem se utíkala do jazyka jiných. I teď, když píšu, ty jiné jazyky pořád opakuju. Ačkoli jsem byla nepojmenovatelná, všichni mi neustále dávali nějaká jména. [...] Když jsem byla malá holka, přála jsem si udělat cokoliv, jen abych přestala být holka, protože holka i žena byly jména, co nic neznamenalý.

(Acker 2005: 56)

Co s tím? Acker se rozhodne hledat jazyk těla, v němž se propojuje tělesný zážitek a možnost nějak jej popsat vlastními (!) slovy, přičemž takových jazyků těla podle ní může existovat mnoho; právě mnohost, jak ještě ukážu, je jednou z hlavních vlastností „ženského“ psaní. Takové pojetí „ženského“ diskurzu má však jedno zásadní omezení: tím, že je úzce propojeno se zážitkem těla, se vzpírá konceptualizaci a je úzce propojeno s prožíváním ženského těla. Jako důležitý impuls mi ale přijde právě snaha Kathy Acker popsat mechanismus fungování „mužského“ diskurzu a to, co Matonoha označuje jako „destabilizační potenciál ‚ženského‘ psaní“ (Matonoha 2009: 16).

Dalším rysem „ženského“ psaní je podle Matonohy jeho neustálá procesualita, která nutí čtenáře k proaktivnímu přístupu k textu, neboť „takový typ psaní není ochoten umlčovat a vymazávat tenze, nesrovnalosti a neuchopitelnosti, na něž narážíme v žité realitě, stejně tak není ochoten zastírat komplikovaný proces, mezery, lapsy a inkongruence vlastní textové produkce“ (tamtéž: 167), takové psaní se vyznačuje fragmentárností, rozbíhavostí, polyfonií, diskontinuitou, bývá pro něj typická neprediktabilita, ale také nerozlišující pozornost, což je označení, které si Matonoha půjčuje z veršů Violy Fischerové, jež jsou uvedeny jako motto v Hrabalově knize *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. Milan Jankovič v souvislosti s tímto označením píše, že „jenom pohled hodnotově předem nehierarchizující a nepřipouštějící si žádné tabu, žádnou svazující normu, [může] obnovovat lidský smysl“ (Jankovič 1996: 6) a tvrdí, že právě takové psaní umožňuje vyhnout se dobovým požadavkům kladeným na literaturu – právě takový přístup k psaní lze označit za jeden z rysů „ženského“ psaní, neboť mimo jiné umožňuje zobrazovat každodennost, neřkuli banalitu všedního dne, a odlišuje tak fragmentárnost „ženského“ psaní od fragmentárnosti, již známe z období romantismu. Romantický fragment je totiž záměrný, chtěný, zatímco fragmentárnost textu vznikajícího jako subjektivní záznam pozorování okolního světa je – samozřejmě v rámci limitů určených lidským vědomím – do značné míry nezáměrná. Rozhodne-li se autor pro takovýto způsob tvorby, může výsledný text působit nekoherentně, zároveň tak ale umožňuje odhalit způsoby, „jimiž

jsou text, význam a subjekt konstruovány“ (Matonoha 2009: 157), a tedy i narušovány, což opět pomáhá vymezit fragmentárnost „ženského“ psaní oproti té romantické, která chce naopak využívat své znalosti jednotlivých žánrů a dobově přijímané poetiky k vytvoření obecnějšího celku *univerzální poezie*; zatímco romantismus má tedy blíže k falogocentrickému diskurzu a chce syntetizovat, „ženské“ psaní se vbourává do okolního světa, rozkládá ho, a tak přispívá k jeho poznání.

Takové pojetí „ženského“ psaní je velmi blízké pojetí menšinové literatury, jak o ní psali Gilles Deleuze a Félix Guattari, jejíž vymezení může posloužit namísto shrnutí doposud jmenovaných hlavních rysů „ženského“ psaní: „Menšinová literatura není literatura menšinového jazyka, je to spíše literatura, kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce“ (Deleuze 2001: 29), který ale zároveň vlastně znemožňuje psaní, protože neumožňuje psát *jinak*; taková literatura se pak stává deteritorializovanou,⁸ odtrženou od okolního světa a jeho dominantních struktur. V takovém případě lze podle Deleuze s Guattarim přistoupit k symbolické *reteritorializaci*, anebo vzít jazyk takový, jaký je, včetně jeho chudoby: „Slovník je vyschlý, musí být tedy rozvibrován v intenzitě. Postavit čistě intenzivní používání jazyka proti veškerému symbolickému i signifikantnímu nebo prostě jen označujícímu způsobu. Dojít k dokonalému a nezformovanému výrazu, k intenzivnímu materiálnímu výrazu“ (tamtéž: 35). Menšinová literatura je typická také tím, že je v ní všechno *politizované*. „Ve ‚velkých‘ literaturách se naopak *osobní záležitosti* (rodinné, manželské) přirozeně řadí k jiným stejně osobním záležitostem a společenské milieu jim slouží jako prostředí a pozadí [...],“ (tamtéž: 30) jinými slovy se tu tedy opakuje to, co bylo výše řečeno o *nerozlišené pozornosti*. „Třetím znakem je, že tu všechno nabývá kolektivního významu. Protože menšinová literatura nijak neoplývá talenty, nejsou v ní podmínky pro *osobní vypovídání*, pro vypovídání ‚mistra‘, které by se mohlo vydělit z *kolektivního vypovídání*. Tento nedostatek talentů dokonce působí blahodárně a dává počátek něčemu jinému, než je literatura mistrů: co nějaký spisovatel řekne sám pro sebe, představuje vždy také společenský čin, co řekne nebo udělá, má nutně politický dosah, i když s tím ostatní nesouhlasí“ (Deleuze 2001: 31).

⁸ Deteritorializace se však nemusí projevit jen ve způsobu užití jazyka, ale může nabýt také podoby textového motivu, zpravidla jídla, všímají si Deleuze s Guattarim.

2.2 „Mateřské“ a „ženské“ psaní

Předchozí kapitola se pokusila vyložit, jak pracuji s termíny „ženské“ a „mužské“ psaní, kapitola je věnovaná sociokulturnímu a historickému kontextu pojmu *mateřství*. Věnuji se v ní také chápání pojmů *mateřství* a *otcovství* v českém jazykovém obrazu světa. V jejím závěru obracím svou pozornost ke genealogii ženských rodových linií a snažím se vymezit rámec pro chápání pojmu „mateřské“ psaní a jeho vztah k „ženskému“ psaní.

Podle Julie Kristevy je mateřství jedinou definovanou funkcí ženství, přičemž – jak připomíná Zuzana Kiczková (2006) – mateřství lze chápat buď jako biologické a/nebo jako sociální, tedy definované společenskými a kulturními normami. Biologické mateřství lze vymezit schopností žen otěhotnět a porodit dítě, následná péče o dítě už však spadá do oblasti mateřství sociálního, protože ne každá rodička se o své dítě následně stará; zároveň známe i koncept matky adoptivní či matky-lesbické partnerky: ty o dítě pečují, aniž jsou jeho biologickým rodičem. Spojení mezi matkou a dítětem tedy může být vymezeno nejen biologicky, ale také právně, což lze vnímat jako cennou snahu zajistit dítěti ideální podmínky k vývoji, ale méně pozitivně také jako „instituci, kterou vytvárá patriarchální společnost s cílem zabezpečit mužskou kontrolu nad reprodukční schopností žen“ (Szapuová 2006: 345). A je dobré pamatovat i na to, že „význam materstva sa definuje prostredníctvom spoločenských a politických vzťahov, ale aj kulturných významov, očakávaní a symbolov“ (Szapuová 2006: 346), a tak chceme-li uvažovat nad konceptem mateřství v naší kultuře, lze pro jejich analýzu využít nejen primárních a sekundárních textů na dané téma, ale pozoruhodné výsledky lze najít i při práci s webovou aplikací SyD spravovanou Českým národním korpusem (ČNK).⁹

Nejprve jsem se zaměřila na výskyt v současné češtině:¹⁰ v něm se slova *matka* a *otec* vyskytují v zásadě stejně často a jejich rozložení v jazyce je také téměř stejné – domnívám se, že se tak děje, protože se jedná o základní spisovnou formu označující daný biologicko-sociální status. Hojnost výskytu slov *máma* a *táta* je srovnatelná především v oblasti nelemmatizovaného mluveného jazyka, v tom psaném má mírnou

9 Webová aplikace je dostupná na adrese <https://syd.korpus.cz/>; SyD umožňuje zkoumat vzájemně si konkurující jazykové jevy, a to jak v synchronním (kde lze navíc porovnávat varianty podle jejich frekvence a distribuce v textech), tak v diachronním jazyce, kde umožňuje sledovat vývojové tendence v užívání daného slova.

10 Většinu výrazů jsem pomocí nástroje SyD v synchronní části vyhledávala a porovnávala jako lemmata, některá data totiž nejsou dostatečně lemmatizovaná, a tak jsou k dispozici jen odhady. V části věnované diachronnímu zkoumání jazyka se vždy jedná o nelemmatizovaná slova.

převahu *táta*, což bych přičítala tomu, že matka je zpravidla vnímaná jako ta něžnější z obou rodičů, tudíž se pro její označení častěji využívá *maminka*, zatímco na *tátu* jako reprezentanta řádu zbývá hovorovější, méně citově zabarvená varianta oslovení.¹¹ Při hledání slov *maminka* a *tatínek* zjistíme, že *mamince* v psaném i mluveném korpusu patří téměř 70 % výskytů, *tatínkovi* pak 30 %.

Ještě pozoruhodnější výsledky však nabízejí korpusové kolokace k hledaným slovům – zde mne zajímaly kolokace srovnatelné jak četností výskytu, tak silou valenční vazby. Nejčastějším slovesem vyskytujícím se v kolokacích se substantivem *táta* je *zeptat*, *zavolat* a *pracovat*, přičemž jediné *pracovat* nekolokuje se slovem *máma*; v blízkosti slova *máma* se pak nejčastěji vyskytuje sloveso *prominout*, *prosit* a *volat*; to by potvrzovalo představu, že muž se stará o obživu rodiny, zatímco matka se stará o blaho rodiny. Podobná slovesa se objevují i u slova *maminka*, nejčastěji kolokovaným substantivem ke slovu *tatínek* je právě *maminka*, slova označující další členy rodiny se pak objevují téměř výhradně v kolokacích k variantám slova *matka*.

Zajímaly mne však nejen výsledky vztahující se k označení členů rodiny, ale také ke slovům označujícím samotný rodičovský stav. Ukázalo se, že slovo *mateřství* se často vyskytuje ve vazbě se slovy *pomoc* a *ochrana* – matka je zde tedy opět vnímaná jako pečující osoba, zatímco *otcovství* je nejčastěji spojováno se slovy *pochybnost* a *potvrdit*; ačkoli takové spojení může působit anekdoticky, je zřejmé, že i v rámci snahy o charakteristiku rodičovských rolí bude důležité, že matka je z biologického hlediska vždy jistá, zatímco role otce je v tomto ohledu vždy zpochybnitelná. A zatímco adjektivum *otcovský* se v češtině pojí se slovy *autorita*, *starostlivost* a *vztah*, slovo *mateřský* konotuje *povinnost*, *pud*, ale také *jazyk*, *centrum* a *fírnu*.

Při pohledu na data týkající se diachronní korpusové lingvistiky se v případě slov označujících rodičovskou roli neobjevují příliš překvapivé výsledky, to však nelze říct o slovech označujících rodičovský stav: mezi lety 1920 až 1990 z českého slovníku totiž téměř vymizí slovo *otcovství*, v 60. až 90. letech se ve zkoumaných textech není možné setkat ani se slovem *otcovský*; s ohledem na uzuální vnímání mateřské role jako pečující a milující by to mohlo souviset s konkrétní historickou situací: kdykoli bylo nutné podpořit lásku k vlasti, začaly se hledat paralely k lásce mateřské.

Tento letmý exkurz do světa korpusové lingvistiky chtěl alespoň v náznacích ukázat, v jakých významových souvislostech je slov souvisejících s mateřstvím užíváno.

¹¹ Tuto domněnku určitým způsobem potvrzuje pohled na výskyt kolokací, kde se ve dvojici se slovem *táta* zpravidla objevuje *maminka*, nikoli *máma*.

Korpusový pohled na jazyk není schopný zachytit drobné odchylky, ukazuje spíš různé trendy a tendence, které se objevují v onom dominantním, „mužském“ způsobu užívání jazyka. Zároveň se tu však ukazuje, že by šlo jen stěží uvažovat nad mateřstvím jako popřením otcovství: mateřství není subverzí otcovství, nemusí s ním být sice v harmonické rovnováze, ale je s ním komplementární – a stejným způsobem je pak nutné uvažovat i nad „mateřským“ psaním, které tvoří samostatný diskurz, jenž však není neprodyšně oddělen od dalších diskurzů, jež se v jazyce konstruuji.¹² Jaké tedy „mateřské“ psaní je a kde se bere? Jeho tradiční chápání popisuje Martina Pachmanová takto:

Mateřství je většinou svázáno s freudovským modelem zdůrazňujícím mateřskou obětí dítěti, jež je pokládána za vrchol ‚přirozeného‘ ženského masochismu a submisivity. Dítě se sice podle této teorie vůči matce vymezuje nebo za absentující matku hledá v pozdějším věku náhrady, ale matka vždy zůstává pasivním objektem. Matka je pro dítě zásadním úběžníkem, její role je však být mlčenlivou ‚Jinou‘ (‚Druhou‘). Matka je zrcadlem, v němž dítě hledá vlastní obraz, tělem, jež si chce dítě přisvojit, nebo pomyslnou věcí, kterou dítě opakovaně ztrácí a rozbíjí, aby ji mohlo následně znovu složit dohromady. Ve vztahu matka–dítě je to potomek, kterému je vymezeno pole tvořivosti a který je potenciálním umělcem (zvláště jedná-li se o syna). [...] Ačkoli nelze chápat Freudovy teorie jako absolutní, právě freudovská psychoanalýza nejpregnantněji formulovala podstatu západního patriarchálního modelu společnosti a s ním také roli a význam mateřství. [...] psychoanalytický a dodnes převládající model mateřství vylučuje jednu zásadní věc, a sice kreativitu. Matky nevytvářejí umění, jelikož veškeré jejich kreativní a agresivní pudy jsou soustředěny k reprodukci a k výchově dětí. Mateřství je vnímáno (a často i prožíváno) jako opak tvůrčího a intelektuálního aktu, což také částečně vysvětluje, proč jsou i dnes mateřství a profesní kariéra pro mnohé nesmiřitelnými protiklady. Zatímco mateřství je obětováním se dítěti, umělecké či intelektuální gesto sahá mimo prostor mezi matkou a dítětem. Tvůrčí matka tedy porušuje společenskou dohodu: podkopává symbolický řád, který je – ve jménu Otce – kodifikován jazykem, kulturou nebo legislativou.

(Pachmanová 2007: 332–333)

12 Stejně tak by tedy bylo možné uvažovat nad tím, jak vlastně vypadá diskurz „otcovský“ a jaký je jeho vztah k těm ostatním: „mužskému“, „ženskému“ a „mateřskému“.

Podstatné je vymezení mateřské role jako pasivní, jako roli vyžadující pasivitu a obětavé odevzdání uvažuje mateřství Linda Nochlin a klade si otázku, proč se v dějinách výtvarného umění velmi dlouho nesetkáváme s žádnou *velkou umělkyní*. Píše, že „dosáhnout úspěchu v umělecké oblasti stejně jako v kterémkoli jiném oboru si bezpochyby vyžaduje boj a oběti [...], ale přesto ani jednomu z nich [velkých malířů] na základě této volby nebyly automaticky odepřeny ani rozkoše sexu, ani potěšení sdílet život s někým blízkým. Stejně tak jim nikdy nepřišlo na mysl, že na základě cílevědomé snahy dosáhnout profesního naplnění obětovali svou mužnost nebo svou sexuální roli. Kdyby však žili v ženské kůži, k nepopíratelným těžkostem vyplývajícím z existence umělce v moderním světě by přibylo celé jedno tisíciletí pocitů viny, pochyb a neustálého zpředměťování“ (Nochlin 2002: 51–52).

Možný původ pasivního a zidealizovaného vnímání role matky vidí Julie Kristeva v křesťanství – tvrdí, že „žijeme v civilizaci, v níž je *posvěcené* (náboženské nebo laické) zobrazení ženství vstřebáno do mateřství“ (Kristeva 2004: 200), křesťanské mateřství je navíc neposkvrněné, tedy oproštěné od sexuality a erotismu – dochází tu k zamítnutí druhého pohlaví, proti němuž je postavena třetí osoba – absolutně milované dítě. Zároveň je dobré mít na paměti, že „od 13. století [...] se Panna explicitně stává ohniskem kurtoazní lásky, přičemž vlastnosti vytoužené ženy i vlastnosti svaté matky sdružuje do celku, jenž je právě tak završený i nepřístupný“ (tamtéž: 212). Konstruuji se tak „dva základní aspekty lásky v západním světě“ (tamtéž: 204), láska kurtoazní a mateřská, kterou lze podle Mariany Szapuové vnímat dvojsečně: „na jedné straně je to idealizující obraz nekonečně a bez výhrad přijímající a milující, starostlivější, oddané a obětavější matky a na druhé straně je to obraz matky zlé, odmítající a neschopnější (neochotnější) se obětovat v zájmu dítěte/děti“ (Szapuová 2006: 347).

Pozoruhodný je mariánský kult podle Kristevy i z hlediska genealogie, neboť „Marie, *matka* svého syna i jeho *dcera*, je ve skutečnosti také, kromě jiného, jeho *manželkou*: v důsledku toho uskutečňuje trojí metamorfózu ženy v nejužším systému příbuzenských vztahů“ (Kristeva 2004: 210); pominěme skutečnost, že Marie všechny tyto role zastává z dobře známých důvodů ve vztahu ke svému synovi, neměli bychom však opomenout to, že ačkoli zde žena-matka zastává vícero rolí, stále jsou to jen role pasivní a jí vymezené v rámci rodiny. Kristeva si uvědomuje, že mariánský kult je plný různých *vynechávek*, mezi nimiž

nacházíme také válku dcery s matkou, jež je impozantně, leč příliš uspěchaně vyřešena povýšením Marie na univerzální i partikulární, ale nikdy singulární: na jedinou svého pohlaví [...]. I na této rovině otevírá mateřství jakýsi obzor: žena jen zřídka kdy [...] zakouší svou vášeň (lásku či nenávisť) k jiné ženě, aniž zaujala místo své vlastní matky – aniž se sama stala matkou, a především tomu tak nebývá bez dlouhého učení se diferenciaci mezi stejnými bytostmi, které je jí vnuceno setkáním s dcerou.

(tamtéž: 229)

Vymezuje tu tedy především onu figuru *pasivní a zbožňované matky*, již lze často najít právě v textech o mateřství náležejících k „mužskému“ diskurzu, a navrhuje, abychom zkusili číst text z perspektivy matky, již budeme považovat za středobod světa, kolem kterého se teprve začíná konstruovat význam, klíč k „mateřským“ textům však nenabízí. A ačkoli mezi ženstvím a mateřstvím sama důsledně nerozlišuje, je si vědoma toho, že mezi obě nelze klást rovnítko.¹³

Aby bylo možné rozvinout úvahy nad ženskou genealogií, je nutné učinit opět jeden krátký psychoanalytický exkurz. Sám Freud ve své pozdní práci zkonstatoval, že není možné uvažovat vztah mezi matkou a jejím dítětem jen skrze oidipovský komplex. Tuto tezi pak dále rozvíjely Karen Horney a Melanie Klein, které kladly důraz „na závist mateřské plodnosti, která hraje v konstituci ženské identity stejně tak klíčovou roli jako závist penisu v konstituci identity ženské. [...] Feministické analytičky 70. let obracejí svou pozornost k předoidipovské vazbě holčičky na matku“ (Barša 2002: 126). V návaznosti na již dříve zmiňovanou teorii Jacquese Lacana pak toto rozvíjela Nancy Chodorow, která posunula „tvoření rodové sebeidentifikace do předoidipovských fází“ (tamtéž: 127): tvrdila, že zatímco ženská sebeidentifikace probíhá jako primární identifikace s matkou, chlapci mají proces utváření vlastní identity ztížený tím, že ji musejí vymezit jako ne-ženskou. Úskalí takového pojetí však spočívá v tom, že děvčata identifikující se s matkou tak přebírají i její závislosti na muži/manželovi/otci dítěte. Identita ženy se tak stává problematickou teprve ve chvíli, kdy je již fixovaná a dívka je uvnitř patriarchální kultury poprvé konfrontována se svou méněcenností, která se projevuje mimo jiné jejím vnitřním konfliktem, kdy je nucena volit mezi sebe-rozvojem

13 To lze ostatně doložit i na flashích, krátkých autobiograficky laděných paralelních textech, jimiž Kristeva doplňuje teoretickou část své eseje a v nichž uvažuje nad tím, jak ji vlastně změnilo narození syna.

a mateřstvím. Východiskem je pak pro ni sdílené rodičovství, kdy si otec i matka péči o potomky dělí pokud možno rovným dílem.

Jiného problému si ve vztahu k matce všímá Luce Irigaray, když psychoanalýze vytýká, že vlastně nutí člověka zapomenout na matku a posunout se ve svém životě dopředu, místo aby mu umožnila vrátit se bezpečně právě do onoho presymbolického stádia. V této souvislosti pak připomíná biblický obraz Jákobova žebříku, který tu ale není proto, aby „nám pomohl vyšplhat zpět k matce. Jákobův žebřík vede vždy nahoru do nebe, k otci a jeho království“ (Irigaray 1993: 15, překlad EM). Takové pojetí života pak ženu nutně odtrhuje od její podstaty, k níž se ale lze podle Irigaray lze navrátit skrze vlastní tělo a uvědomění si toho, že „každá z nás patří do nějaké ženské rodové linie: máme matku, její matku, její babičku, máme dcery. Protože jsme vyhnané do domů našich manželů jako do exilu, snadno zapomínáme na svou ženskou genealogii: možná ji dokonce odmítáme. Zkusme umístit samy sebe zpět do této genealogie, a získejme tak svou identitu a podržme si ji. Nedopusťme, abychom znovu zapomněly, že také máme vlastní dějiny“ (tamtéž: 19, překlad EM). Kritici Irigaray později vytýkali, že svým pojetím ženskosti vlastně přistoupila na logiku patriarchálního diskurzu. Důležitější mi však přijde, že ve své teorii nevymezuje ženu ex negatio, ale otevírá prostor, v němž je možné, aby ženy hledaly svou vlastní cestu k sebepoznání skrze vlastní (rodinné) dějiny.

Ráda bych se nyní ještě krátce věnovala pojetí ženské genealogie v kulturněhistorickém kontextu. Jak si všímají autorky studií v antologii amerického myšlení o kunsthistorii nazvané *Neviditelná žena*, čistě ženská genealogie byla v dějinách euroamerické vzdělanosti často potlačována, a to nejen v odbornějších kruzích (třeba proto, že ženy neměly tak snadný přístup ke vzdělání, popřípadě se jejich kariéra často odvíjela v linii mužské, kdy byly podporovány svými otci a následovaly své umělecké mužské vzory),¹⁴ ale i na úrovni běžných rodinných vztahů. K zásadním proměnám ve vnímání matrilineárních vazeb, ale vnímání ženy vůbec (a tedy i jejího obrazu, její metaforizace) dochází od 18. století, ačkoli i to je velmi pozvolné, neboť „nízká sociální hodnota mateřství ve vztahu k dcerám, postrádající jasně cíle kromě sňatečných, jej až do 19. století jako téma silně diskvalifikovala: chybělo jako téma vztahu, vlivu a vývoje, jako téma etické a emocionální [...]. I autorky mateřství jako

14 Srovnej: „Ženskou reakcí na tropus předchůdců je pak nutně především dialog s tímto obsahem samým. Potřeba přepsat jej, problematizovat jeho schémata omezující a vymezující ženské bytí je přímým výrazem nabývaného autorství – je výrazem dobývání jeho rodově jiné, alternativní autority. Tím, že tuto potřebu autorka cítí, vymaňuje se coby literární ‚dcera‘ z poslušnosti vůči ‚otci‘ a závislosti na něm. Děje se tak třeba pomalou, nenápadnou subverzí, která zděděný obraz rozrušuje – přitom ale nemůže neměnit celý tropus, jenž obsah-obraz nese.“ (Kalivodová 2003: 38)

téma (možná i prožitou osobní trýzeň) obcházejí, případně opatrně osahávají“ (Kalivodová 2003: 40), píše o české a anglojazyčné literatuře 19. století Eva Kalivodová. Pro první umělecké počiny žen podle ní platí, že „mohly těžko začít psát, aniž by velmi konkrétně odpovídaly na to, jak psala jejich doba ve svém kulturně místním prostoru. Kdyby psaly zcela jinak, nebyly by čteny. I proto nemohly náhle vepsat do literatury matku. Literárně zapsatelnou matku navíc ani neznaly“ (Kalivodová 2006: 97). Ke změně dochází „s rozvojem modernismu a především literatury postmoderní a za vlivného přispívání stále masivnější tvorby ženské [, kdy] se mytologické v literatuře textuálně tříští, dialogicky zpochybňuje, reinterpretacemi významově proměňuje a možná by se dalo říci, že i podtíná u kořene“ (Kalivodová 2003: 29). Postupně jsme dospěli do stavu, kdy už vlastně nelze najít jednotnou, uzuální interpretaci ženy jako *metaforického* označení, protože je to slovo zatížené tolika významy a konotacemi, že se stává nesrozumitelným, hroučí se samo do sebe a stává se vyprázdněnou schránkou, do níž lze jako na projekční plátno promítnout téměř cokoli. V moderní literatuře však mnohdy nedochází jen k rozpadu uzuální metafory ženy, ale i matky – to můžeme na úrovni různých národních literatur sledovat zhruba od počátku 18. století, kdy vůbec začíná být obvyklejší, že se ženy věnují umělecké literatuře; jedním z témat se stává právě mateřství a postupné vyrovnávání se s tím, co to vlastně znamená být ženou, objevují se také texty tematizující rozdíly mezi *být ženou* a *být matkou*. „Devatenácté století bylo svědkem zásadních změn v západním pohledu na domov, práci, na ženy a vztah žen k produktivitě,“ (Rich 1994: 11); právě společenský vývoj přispěl jistě k tomu, že se na začátku 20. století začalo v básních objevovat například téma potratu.

Přijmu-li tedy tezi, že mateřství je jednou z funkcí ženství, a vrátím-li se k úvahám nad různými způsoby psaní a reprezentací ženství v literatuře, pak by mělo být možné vymezit jako jednu z podkategorií „ženského“ psaní to „mateřské“, a to opět v režimu uvozovek: reálná zkušenost mateřství totiž není pro vytvoření textu v „mateřském“ diskurzu nutná. Aby však bylo smyslupné vymezovat v rámci „ženského“ psaní to „mateřské“, je nutné prozkoumat i na základě výše řečeného možnosti jeho další charakterizace.

Nejjednodušším možným rozlišením budiž, že ženu od matky odlišuje existence dítěte, matkou se žena stává. Narodí-li se ženě dítě, znamená to, že existuje i otec dítěte. Dítě je charakteristické tím, že nějakou dobu vyrůstalo v těle matky, porodem se od ní oddělilo a začalo žít vlastním životem, tedy nabývat v okolním světě nějakého vlastního významu, což je fáze, která se – jak jsem se snažila popsat v této kapitole – mohou lišit

v závislosti na pohlaví dítěte. Mateřství (stejně jako otcovství) je tedy relační kategorie, přičemž matka se od otce liší právě tím, že v jejím těle vyrůstalo dítě. Mateřství jako takové je tedy apriorně předpokládaná možnost, která buď je, nebo není naplněná; obě možnosti mohou být významotvorné, stejně jako přítomnost či nepřítomnost dítěte (téma potratu nebo neplodnosti), podobně signifikantní je také (ne)přítomnost otce dítěte. Dítě tedy vlastně plní roli objektu jako fenoménu stojícího „na nerozhodnutelném pomezí mezi subjektem a objektem, vnitřkem a vnějškem, prostorem nerozlišenosti a řádem, z něž je vyvržen a jež svým vyloučením zakládá, stejně jako jej problematizuje a podrývá“ (Matonoha 2012: 21). Proces odpoutávání dítěte od matky, který se započíná okamžikem narození, pak lze označit jako abjektaci.

V koncepci Julie Kristevy je abjekt „vyvrženým objektem, [...] radikálně vyloučeným a strhávajícím já do prostorů, v nichž význam selhává“ (Kristeva 1980: 11), nedá se před ním skrýt a ukrývá se v něm *něco tísnivého*. Během porodu tak vlastně dochází k malé smrti, abjektace doslova „nakazí život smrtí“ (tamtéž: 13), je to „vzkříšení, které prošlo smrtí [...]“. Dítě tak může vlastní matce posloužit jako token její vlastní autentizace“ (tamtéž 1980: 24). Narození dítěte je tedy iniciačním zážitkem, který matce pomáhá lépe pochopit sebe samu, ale také jí dává nahlédnout blízkost smrti, a to právě skrze zážitek narození potomka, který tím, jak bude růst a dospívat, bude zároveň odměřovat čas směřující ke smrti – právě určitá protichůdnost či paradoxnost tohoto tvrzení odkazuje k důležité charakteristice objektu: je ambivalentní. Dítěti-objektu se navíc nedá uniknout, nelze se jej zbavit, lze jej přinejlepším vytěsnit, zároveň však dítě zajišťuje určitou nesmrtelnost svých rodičů, neboť v jeho těle přežívá to jejich, je matčíným *roubem*, jak říká Kristeva. Jakmile se žena jednou stane matkou, už nikdy se nemůže navrátit do stavu onoho nedotčeného panenského bytí. Dítě je neustále přítomné, i když zemře, a snad i proto už svým pouhým bytím „rozrušuje identitu, systém, řád [...], nerespektuje hranice, pozice, pravidla“ (tamtéž: 13). Zároveň ale ani dítě-abjekt nemůže plně uniknout z dosahu matčina vlivu, ale nemůže se ani navrátit do původního nerozlišeného stavu jednoho těla.

Pojem objektu tak, jak jej chápe Kristeva, je ze samé své podstaty těžko uchopitelný a jeho koncepce je širší, než jak ji zde představuji. Samotný proces abjektace je pak důležitý proto, že poukazuje na přechod z – řečeno slovníkem Julie Kristevy – z oblasti předoidipovského sémiotického do sféry symbolického vztahování se ke světu. „Abjektace tedy musí být pochopena jako něco, co předchází vytěsňování objektů do nevědomí“ (Barša 2002: 169), dítě je pak tedy jakousi projekční plochou

matčiny strachů, stejně tak je i ona plátnem své matky; zdá se, jako by právě opakovatelný proces abjektace byl jednou ze sil, která nám může pomoci definovat onu ženskou rodovou linii, o které mluví Irigaray.

Oblast symbolického náleží do sféry *jména otce*, a přitakání symboličnu tak vlastně znamená rezignaci na snahu nalézt onen patriarchálními strukturami nepoznamenaný jazyk. Možnost, jak nahlédnout oblast sémiotična, pak pro Kristevu představuje básnická, potažmo umělecká řeč, ale pouze za předpokladu, že se snaží vzepřít symbolickému řádu. Potvrzení těchto úvah pak Kristeva nachází u avantgardních básníků, potažmo v moderních románech.¹⁵

Pojetí abjektu u Julie Kristevy není neproblematické, ale nese v sobě dva zásadní momenty: připouští možnost nahlédnout jinak neuchopitelnou předoidipovskou fázi skrze umění a nabourává onen mýtus šťastného mateřství; její pojetí mateřství je ambivalentní až hororové: „Když se navrací jeho radost, radost mého dítěte, jeho úsměv mi omývá jen oči. Ale bolest, jeho bolest, ke mně přichází zevnitř, nikdy nezůstává oddělená [...]. Jako by ona byla tím, co jsem přivedla na svět, ale nechce se ode mě odloučit, sveřepě se navrací a trvale se ve mně zabydlela. Člověk nerodí v bolestech, člověk rodí bolest: je ztělesněna dítětem a natrvalo se v člověku usazuje“ (Kristeva 2004: 207).

Shrnu-li v krátkosti výše řečené, lze říct, že „mateřské“ psaní je silně ovlivněno abjektací chápanou jako oblast ambivalencí, strachů, různých vytěsněných obsahů vědomí a snahou vzepřít se dominantnímu řádu.

¹⁵ Není nezajímavé, že Kristeva si pro své interpretace vybírá texty, jejichž autoři jsou muži a které patří do toho, co tradičně nazýváme kánon západní literatury, jako by se snažila dokázat, že i muži jsou schopni „ženského“ psaní.

2.3 Poznámky k teorii lyriky a recepci literárních děl

V předchozí kapitole jsem vymezila „ženské“ psaní vůči tomu „mužskému“ jako způsob bytí v jazyce, který se vymezuje vůči tradičním a dominantním normám, zároveň jsem také vyslovila tezi, že takové psaní vytváří specifický jazyk uvnitř dominantního diskurzu. Následující kapitola se pokouší vymezit teoretický rámec, který by umožnil adekvátní interpretaci „ženských“ textů – hledání „ženského“ jazyka totiž musí zahrnovat i hledání vhodného jazyka interpretace, neboť už samotné jeho vymezení dává tušit, že na něj nebude možné uplatňovat například tradiční kategorie lyrických subžánrů, či lépe řečeno: dozajista by to šlo, domnívám se však, že by mi takový přístup nepomohl vymezit subtilnější rysy daných textů.

Teoretickou oporu této kapitoly tvoří monografie Jonathana Cullera *Theory of the Lyric* (2015),¹⁶ jež pojednává o lyrické tradici v západní literatuře od Sapphó po Pabla Nerudu a snoubí v sobě autorovu celoživotní práci literárního teoretika s prací vysokoškolského pedagoga. Culler tu propojuje teoretickou oblast strukturalismu, dekonstruktivismu, sémantiky či teorie řečových aktů a snaží se vymezit lyriku jako žánr.¹⁷ Zároveň polemizuje s dvěma na Západě dominujícími přístupy k lyrice: jedním vnímajícím lyriku jako intenzivní vyjádření básníkovy citového života a druhým pojímajícím daný žánr jako fikční svět konstruovaný promlouvající personou. Tvrdí, že oba dva přístupy jsou limitující a ignorují mnohé distinktivní rysy žánru. Ačkoli se nevyhne určitému zjednodušování, jeho kniha ostatně nezastírá ambici být vysokoškolskou učebnicí, nabízí propracovanou teorii, která umožňuje uchopit subtilnější jazykové jevy v básních; nechává také poměrně velký prostor čtenáři a jeho implicitnímu porozumění textu.

V anglo-americkém univerzitním světě je podle Cullera běžné začínat s interpretací básně tázáním se po tom, kdo v básni mluví a v jaké situaci promlouvá. Takový přístup považuje za poměrně selektivní, neboť – jak následně ukazuje na různých básních evropské tradice – mnohé texty neposkytují pro takové čtení dostatečnou interpretační oporu; tradiční zaměření na lyrický subjekt je podle něj dědictvím romantismu, s odvoláním na Hegela pak dodává, že pro takovou interpretaci je „systém daleko důležitější než jednotlivé básně“ (Culler 2015: 92). Odmítnutí interpretačního zaměření na lyrický subjekt a pojetí básní jako fikčního světa, které je

¹⁶ Cullerova kniha zatím nebyla přeložena do češtiny, v textu této práce tedy užívám svých vlastních překladů.

¹⁷ „Žánr není pouhou historickou evolucí, ale v historii se vyvíjejícím souborem možností, který má potenciál překvapovat“ (Culler 2005: 90).

v českém prostředí také silně zakotveno a často se opírá o práce Miroslava Červenky, otevírá nové možnosti čtení a umožňuje odklon od dominantního, „mužského“ diskurzu zaměřeného na interpretaci jednoho dominantního hlasu v básni a jeho zakotvení ve světě básně, ale nabízí také východisko ze složité terminologické situace.

Pojem subjektu totiž není bezpříznakový, ale váže se k němu dlouhá tradice, během 20. století jeho možné významy ještě rozhojní sémiologie. Pojem subjektu totiž evokuje představu hierarchie, v níž čtenář očekává ještě komplement ve formě objektu, nejčastěji tedy adresáta lyrické promluvy, který je v nějakém blíže určeném vztahu k subjektu. Pokud bych vedle termínů subjekt a objekt zavedla ještě pojem abjektu, dostanu se do situace, v níž bude nutné vyrovnat se i se vztahem těchto pojmů k sémantickému a symbolickému pojetí světa tak, jak o něm mluví Kristeva.

Terminologické využití lyrického subjektu by také vyžadovalo důkladněji teoreticky pojednat problém vztahu mezi lyrickým subjektem jako vnitrotextovou kategorií a autorem jako psychofyzickou bytostí, popřípadě dalšími subjekty, které vstupují do lyrické komunikace; namátkou zmiňme třeba Červenkův pojem subjekt díla, jež lze konfrontovat s Iserovým pojetím implicitního a modelového čtenáře, danou klasifikaci bychom mohli rozšířit ještě o Ecův termín empirický autor a empirický čtenář, přidat by bylo možné také Barthesův koncept smrti autora... Tímto doajista velmi nekompletním výčtem pojmů se nesnažím snížit význam či přínos zmíněných koncepcí, ale snažím se ilustrovat fakt, že vstup do terminologické oblasti lyrického subjektu je vlastně vstupem do „mužského“ světa plného definic a pravidel, zatímco cílem této práce je naopak pokusit se z něj vystoupit a zkusit najít způsoby, jak oním „mužským“ jazykem mluvit o „ženské“ poezii. A právě Cullerovo pojetí nabízí možné východisko, neboť je to psaní poučené tradicí, ale zároveň se vůči tradici vymezující; v oblasti terminologie Culler volí pojmy především z oblasti básnických tropů a figur nebo lingvistiky. A spoléhá se na to, že čtenář je apriorně schopen porozumět lyrickému diskurzu, který lidem – podobně jako věda, náboženství či ideologie – pomáhá chápat svět, ve kterém žijí: „Báseň nevytváří postavu, která by promlouvala ve fikčním světě, báseň poskytuje výpověď o světě“ (Culler 2005: 32).

Pro jeho pojetí lyriky je důležité právě její vymezení vůči fikčním, mimetickým žánrům, které odvozuje od pojetí času: distinktivním rysem lyriky je její umístění do přítomnosti a „snaha vytvořit dojem, že se něco odehrává teď, v přítomném okamžiku diskurzu“ (tamtéž: 37). Prvotním zaměřením lyriky tak není popisnost či interpretace toho, co se stalo, v básni se dokonce vůbec nic stát nemusí – sama báseň je událostí, která může být kdykoli zopakována. Sílu reevokovat ono lyrické teď má každý čtenář,

neboť právě čtením získává báseň svůj hlas a stává se tak součástí přítomného okamžiku. To neznámá, že by v básních nebylo možné referovat o tom, co bylo – minulý děj však bude zpravidla časově ohraničen a bude se vztahovat k okamžiku básnické promluvy,¹⁸ který je opakovatelný a který nelze chápat jako synonymum k dramatickému monologu, jenž se musí odehrávat v dramatické situaci, kterou by také mělo být možno z textu básně rekonstruovat.

Dalším z distinktivních rysů lyriky, který se vyjevuje právě při hlasitém čtení básní, je jejich rytmičtá: „Nemůžeme identifikovat lyrický rytmus jako takový [...] ale stále tu jsou rytmické efekty, vzorce zvukových efektů, které k sobě v básni poutají pozornost a které vnímáme jako mimořádně důležité, má-li báseň fungovat“ (tamtéž: 137). Vystihnout rytmus je však daleko obtížnější než identifikovat metrum, ačkoli právě rytmus je tím, co báseň oživuje a významnou měrou zakládá její význam: zvukové vzorce totiž umožňují vytvářet zdánlivě nelogické významové celky prostřednictvím pouhé juxtaopozice slov, které bychom v běžném hovoru nepropojovali. Podobný efekt má i vizuální vjem, který zapsaná báseň vytváří, což vynikne především u básní, které nejsou vytvořené vázanou řečí: rytmus určuje vizuální podoba textu, signifikantní jsou prázdná místa či jinak vyznačené zámlky.

Básnickou strategií, která pomáhá vytvářet interpersonální vztahy nejen mezi textem a čtenářem, ale také v rámci básně samé, je užití apostrofy, tedy básnického oslovení, které může být zevnitř textu adresováno komukoli a čemukoli: člověku, zvířeti, věci či jinému, klidně fantasmatickému stvoření; užití apostrofy vytváří specifickou komunikační situaci, specifické teď. Culler však upozorňuje, že objeví-li se v básni 2. osoba singuláru či 1. osoba plurálu, nejedná se zpravidla o přímé oslovení čtenáře, ale spíše o vytvoření situace, v níž se může čtenář identifikovat s hypotetickým adresátem básně; typickým příkladem takové strategie jsou milostné básně. Zapomínat bychom neměli ani na to, že adresáti lyrické promluvy se mohou i v rámci jednoho textu proměňovat.

Báseň však existuje nejen v komunikační situaci, ale také v kontextu literární teorie a historie, či spíše literární tradice, jež je úzce navázána na sociokulturní kontext, v němž básně existují: „Souvislosti mezi lyrikou a společností utvářejí retrospektivně ti, kteří se zajímají o historii, jenž dané lyrické postupy pomáhala utvářet“ (tamtéž: 301), básně tedy reflektují nejen dobu svého vzniku, ale také dobu, ve které jsou čteny,

18 Culler nevyklučuje existenci básní, které se odehrávají v minulém čase a nijak se k přítomnosti nevztahují, na poměrně rozsáhlém vzorku básní však dokazuje, že takové pojetí básně je spíše výjimečné; zpravidla jsou takto konstruované alegorické či mytologické texty, které však s narativními texty nesdílejí onu – pro Cullera distinktivní – touhu po odpovědi na otázku *A co se stalo pak?*

protože čtenář je vnímá skrze svou zkušenost se světem. Takový přístup ke kontextu vzniku a recepcí básní odpovídá Cullerově tezi, že čtenář je na základě své vlastní zkušenosti se světem schopen rozpoznat a interpretovat báseň, neposkytují však žádnou terminologickou oporu pro práci s texty v jejich sociokulturním kontextu, potažmo pro reflexi jejich recepcí.

Východisko může nabídnout pojetí estetické normy u Jana Mukařovského a konkretizace u Felixe Vodičky; oba dva pojmy sice prošly v dějinách českého literárního myšlení, ve své původní podobě však – podobně jako Cullerovo pojetí lyriky – nabízejí dostatečně pružně stabilní oporu, která umožní interpretaci sociokulturních aspektů pojednávaných literárních děl.

Podle Mukařovského ovlivňují výstavbu a vnímání uměleckého díla jako estetického objektu tři sociální fakty: estetická funkce, estetická norma a estetická hodnota, přičemž dílo jako estetický objekt je určeno právě dominancí estetické funkce, jejímž cílem je „navození estetické libosti“ (Mukařovský 1961: 28); to ostatně předpokládá i Culler, když definuje lyriku jako žánr na základě jejích sonorických a rytmických charakteristik, které jsou podle něj zodpovědné právě za onu libost (*pleasure*).

Když se Culler věnuje proměňující se roli poezie v konkrétních sociokulturních kontextech (např. vývoji sonetu) a jejím proměnám, vlastně popisuje estetickou normu, která vzniká „nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování [...]. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou“ (tamtéž 1941: 27);¹⁹ norma se přitom, podobně jako pojetí libosti či nelibosti estetické funkce, historicky proměňuje, takže vedle sebe může existovat několik norem. „Lze proto mluvit o skutečné hierarchii estetických kánonů, jejímž vrcholem je kánon nejmladší, nejméně zmechanizovaný a nejméně spjatý s jinými druhy norem“ (tamtéž: 35), například normami jazykovými, etickými či politickými, přičemž porušování normy je komplementární s jejím dodržováním.

Mukařovský považuje proměny normy a jejího vnímání za klíč k chápání uměleckého vývoje, což by šlo v intencích této práce chápat také jako další způsob, jak odlišit „mužský“ diskurz od „ženského, neboť „mužské“ psaní chápáné jako dominantní diskurz by mělo mít blíže k naplnění dobových estetických norem, zatímco to „ženské“

19 Mukařovský považuje estetickou normu za projev tzv. kolektivního vědomí, které by bylo možné označit také častěji používaným termínem sociokulturní kontext.

dobové estetické normy spíš porušuje. Zbývá tedy vyřešit, jakým způsobem a odkud dobovou normu a její vztah k literárnímu dílu odečíst.

Problematice ohlasu literárního díla se dlouhodobě věnoval Felix Vodička, který ve svých úvahách ostatně vychází z podobných předpokladů jako Mukařovský a přímo navazuje na jeho pojetí estetické funkce a normy: „Literární historie jako věda sledující vývoj literární struktury, má-li zachytiti proměny estetické normy v jednotlivých obdobích, nemůže se spokojiti tím, že věnuje pozornost jen rozboru díla, poněvadž o skutečné literární atmosféře nevydává svědectví dílo samo, ale představa a účinek, jaký dílo zanechává u čtenářů, a způsob, jímž se vřaduje do literatury“ (Vodička 1941: 114), tedy jakým způsobem jej konkretizuje aktivní literární veřejnost (sic!)²⁰, tedy literární vědci, teoretici a kritici, kteří tak ustalují hlavní rysy vnímání díla v literární tradici. „Jakmile se dílo takto vřadilo do literatury, stává se samo součástí této tradice a samo se stává normou, kterou jsou měřena a hodnocena jiná díla; ovšem je normou v té podobě, jakou mu dala konkretizace“ (Vodička 1941: 118).

Zabývá-li se tedy v následujících kapitolách vztahem jednotlivých textů k dominantnímu „mužskému“ diskurzu, pojmám jej jako propojení dobových norem (estetických, jazykových, společenských) a dobových konkretizací, tedy z recenzí vztahujících se k danému textu, u Jaroslava Seiferta využívám i sekundárních textů pojednávajících o jeho díle. Pokud k některému z textů odborná literatura neexistuje, považuji to za signifikantní projev diskurzu. Mluvím-li pak v následujících kapitolách o syntetizujících dílech věnovaných české literatuře, mám na mysli příručky a slovníky, které svými konkretizacemi ustanovují český literární kánon; konkrétně se jedná o následující tituly: *Nástin poválečné české literatury 1945–1980* (Praha: Československý spisovatel, 1984), *Slovník zakázaných autorů 1945–1980* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991), *Knihy za ohradou: česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha: Trizonia, 1991), *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (Praha: ÚČL AV ČR, 1995–1998), *Dějiny české literatury 1945–1989* (Praha: Academia, 2007–2008), nahlížela jsem také do internetové Slovníku české literatury (dostupné z <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>).

Součástí konkretizace se však stává nejen dílo, ale také jeho autor, nikoli však jako psychofyzická bytost, ale spíš jako metonymické označení, jako svorník spojující dohromady různá díla jednoho tvůrce, a tedy i různé konkretizace a jejich vztahy

²⁰ Konkretizací jednoho literárního díla může být několikero, a to z několika důvodů: „Na konkretizaci čtenářskou působí nejen aktuální umělecká tradice, ale i momenty psychické povahy, spojené s vnímáním, vnější okolnosti vnímání, psychická dispozice atd. Jedno a totéž dílo může proto zanechat i v čtenáři zcela rozdílné dojmy“ (Vodička 1941: 121).

k proměňující se estetické normě. Konkretizace literárních děl jsou tedy jednou z možností, která umožňuje poznat dobové literární tendence a pomáhá určit, v jakém vztahu bylo dané dílo k dobové normě.

3. Interpretační část

V této části diplomové práce se věnuji interpretaci čtyř básnických sbírek s ohledem na pojednávané téma „ženské“, potažmo „mateřského“ diskurzu. Proč se věnuji právě Seifertově *Mamince* osvětluji v první kapitole této části, důvod výběru dalších tří textů byl omezen několika faktory, z nichž nejdůležitějším byla tematizace mateřství v samotném textu, dalším důležitým aspektem byla doba vzniku textů, což slibovalo porovnatelnost textů ve vztahu k dobové normě. Třetím důležitým kritériem bylo knižní vydání básní; jsou-li totiž texty vydané v renomovaném nakladatelství, zakládá to jejich nárok podílet se na utváření literárního života a kulturní tradice.

3.1 Jaroslav Seifert

K interpretaci Seifertovy sbírky *Maminka* (1954) se zde uchyluji proto, abych na konkrétním textu ukázala, jak vypadá text věnovaný mateřství a zároveň náležející do „mužského“ diskurzu. – Pokud jde o formální stránku, objevují se v této Seifertově sbírce různě dlouhé, několikastrofé básně tvořené vázanými verši – vzpomínky zestárlého básníka na dětství. Reflexivní pásmo vzpomínek narušují promluvy malého chlapce, které občas prolne neznačená přímá řeč maminky či dalších rodinných příslušníků. Už v tuto chvíli by bylo možné uvažovat nad tím, že sbírka bude náležet do „mužského“ diskurzu, neboť tu čtenáře s matčíným světem seznamuje její syn – tuto domněnku však může potvrdit teprve analýza maminčina světa a bližší seznámení s tím, jak je vlastně básníkova matka charakterizována.

Celou sbírku otevírá báseň *U okna*, v níž se čtenář poprvé setkává s maminkou, jež je *tichá jako pěna* zdánlivě bezdůvodně pláče, aniž to svému synkovi kdy vysvětlí. Ve snaze uchránit dítě před problémy okolního světa občas zkrátka některé jevy nekomentuje, a tak když v jiné básni soused bije ženu, „vyřeší“ to maminka zavřením dveří; ideální svět dětství měl zůstat neporušen, uvědomuje si básník po letech. To, co nemá patřit do dětského světa, mělo by zůstat zastřené a tajemné, ať už jsou to smutky mladé švadleny nebo sousedova nevěra – ta se tu ale stává spíš ornamentem dokreslujícím kolorit pavlačového domu: „Slýchal jsem: Chodí za jinou / prý brunetku má s ofinou. / Tajemné oko vábí“ (Seifert 2003: 111). Sousedova milenka a její tajemný pohled jsou také vykázáni za hranice světa pavlačového domu, aby nenarušovaly jeho v zásadě idylický řád. V tomto poklidném světě básníkova dětství je idylický řád reprezentován i tradičním rozdělením životních rolí: ženy pracují a trpí, muži cestují a po práci odpočívají, oba světy se však málokdy prolnou.

O básníkově otci ve sbírce příliš nedozvíme, důležitá je zmínka o dědečkovi, který mu ukáže Hálkův domek, který se později stane jedním ze zdrojů jeho básnického nadání,²¹ nedozvídáme se toho příliš ani o dalších rodinných příslušnících: o strýčkovi se sice ví, že byl námořník a je mu věnována celá jedna báseň, tetičku si díky dvěma veršům můžeme zařadit jen do oné obětující se ženské linie: „A strejček? Teta zkusila s ním, / těžko si zvykal na souši“ (tamtéž: 119).

21 Dalším zdrojem lyrickým impulsů je pro básníka jeho maminka, to však nijak nenarušuje důležitost mužské rodové linie, neboť matku tu plní roli světice, jejíž charakteristika v mnohém odpovídá postavě Panny Marie, jak o ní píše Kristeva.

Mezilidské vztahy a emoce se ve sbírce vyjevují skrze vztahy jednotlivých postav k různým věcem: ve skříni je schovaný vějíř od tatínka a na něm jsou napsané tajemné veršičky, když maminka mele kávu, pobrukuje si valčíky, v nichž básník tuší ozvuky jejich milostných schůzek s tatínkem, subtilní popis jejich vztahu je přítomen i v básni o tatínkově dýmce:

*Maminka však se zlobí,
ne zle, spíš jenom tak.
Tatínek totiž drobí
z pytlíčku na tabák. [...]*

*Když stůně, dýmka leží
na okně pavlače.
A maminka jen stěží
nedá se do pláče.*

*A něžně se k ní sklání
a nic se neštítí.
A dnes jí nezavání.
Dnes voní po kvítí.*

*Hladí ji usmířena
a rdí se před námi
(Seifert 2003: 114)*

Výmluvný popis rodinných vztahů poskytne i báseň Maminčina kytice, kde na svatební fotografii spatřujeme krásnou, avšak za závojem skrytou maminku,²² jež tu sedí s kyticí růží a oddaně hledí otci do tváře, zatímco tatínek stojí nad ní a dívá se na její závoj a kyticí růží, nikoli na její tvář. V závěru básně pak básník shrnuje své vztahy se ženami:

*Dost růží už jsem viděl v žití,
nakonec zbylo těchto pár.*

²² To, že si chlapec vybavuje jen maminčinu zidealizovanou podobu, potvrzují i verše z básně Maminčino zrcátko: „Maminka byla veselá / a žádné vrásky neměla, / a když, tak určitě málo.“ Jak stárne maminka, tak i zrcátko slepne, nemůže tedy odrážet maminčinu stařeckou podobu – zakalí se a působí jako projekční plocha pro básníkovu vzpomínku.

*Dost měl jich, mnohé toužil míti,
a život přešel, jsem už stár.
(Seifert 2003: 99)*

Matka je tu prezentována jako nedostižný ideál ženy, symbol absolutní nevinné lásky, k němuž se básník upíná. Ostatně když vidí na Karlově Týnu obraz světice, připomene mu její vzezření právě maminku. A nejen to, čteme-li dál, zjišťujeme, že chlapec vnímá maminku jako tu, která bez ptaní chápe jeho svět a dětská trápení. Učí jej chápat svět a právě ona je tím, kdo mu ukáže, jak ze dvou různých já vytváří my²³ a kdo zůstává celoživotně součástí básníkovy světa; maminka se mu vybaví, když vzpomíná na vybavení jejich chudé domácnosti, když je později bez peněz, když vidí pavouka... Maminka dbá o dodržování řádu, je veselá, šetrná,²⁴ dobrosrdečná a houževnatá, je hodná, což se projevuje i v jejím vztahu k věcem, o které se něžně stará, mazlí se s kvítky, aby nezvadly, o teplo domova pečuje do úmoru:

*Ta kamna! – Často říkávala,
že budou jednou její smrt.
A zatím kamna mile hřála.*

*Nemyslete, to nebyl hněv,
maminka měla strach, že zmešká.
Když skláněla se pro konev,
byla ta konev pro ni těžká.*

*Pak zlobila se s žehličkou,
protože v kamnech vyhasíná,
a do sklepa šla se svíčkou,
nebyla tenkrát elektrína.*

²³ Stojí za zmínku, že v básních nijak není tematizována rodina, tedy „my“ tvořené matkou, otcem a dítětem; setkáváme se tu s dvojicí matka–otec (ale oni dva na sebe v básních ani jednou nepromluví), chlapec je zde představen jako součást mužské rodové linie, ale nejsilnější vztah je právě mezi jím a matkou.

²⁴ Podruhé nesmíš utrácet, / prozrad' mi, kolikpak stála? / A těch pár maminčiných vět / znal jsem už téměř nazpaměť. / Šetřila vždycky z mála [...] / Když vázičku si rozbila, / dávala kvítka spanilá / do sklenky od hořčice.“ (Seifert 2004: 147) – Svou šetrnost pak matka stvrdí i ve smrti, kdy se jí syn snaží do mrtvých rukou opět vtisknout květiny – a ona stále vzdoruje.

*A vždycky dvakrát měsíčně
od rána prala na pavlači.
A její ruce nesličné
bývaly potom hebké k pláči.*

*Když padlo šero na věci
a ještě jehlu vzítí chtěla,
neměla sil ji navléci.
Ruce jí klesly podél těla.*

*– Zas je tu noc už bezmála,
já nádobí mám ještě v dřezu!
A oknem z trati zavála
nahořklá vůně černých bezů.
(Seifert 2003: 108–109)*

Už jsem zmínila, že mnohá reflexe či emoce se v Seifertově sbírce vyjevují skrze věci,²⁵ k nimž se váží různé příběhy a vzpomínky, a tak se vytváří domov, jehož svorníkem je právě maminka:

*Když bylo dobře mamince,
bylo i pěkně v našem bytě.
Hmoždír, který stál na skříňce,
zatřpytil se, a okamžitě
skla oken, po nichž před chvilkou
plakalo ještě bílé jíní,
svítila opět po kuchyni,
kde vonělo to vanilkou.*

*Když zpívala, hned vesele
spustili ptáci před okny nám.*

²⁵ O poetice věci u Seiferta píše F. X. Šalda následující: „Nejcennější nález Seifertův bude tuším tenhleten: nalezl věci; po slovech věci. Rozhovořil věci z nitra a zapsal spolehlivě a věrně, čím promluvíly. Jeho polyfonie není rozlehlá, ale při své poměrné úzkosti čistá a přesná. Je to někdy prosté, ale nikdy ne chudé. Věci jsou rozhovořeny dotykem jeho jemného melancholického smyčce básnického a zní svým vlastním hlasem: svými výbušnými nebo sálavými obsahy, vyzařujícími básnivý děj světový. A básník ustupuje pak stranou, aby ani bezděky neporušil čistého skladu téhle písně“ (Šalda 2014: 47).

*Měla-li mráček na čele,
odletěli hned ptáci jinam.
Zmkli jsme rázem, ztichl smích.
I černé kotě, které tlapkou
pohrávalo si se skořápkou,
dívalo se jí po očích.*

*Když padala již únavou
a večer spát nás odnášela
tu rukou drsnou od popela
stlala nám měkce pod hlavou.²⁶
V hořáku ještě přede plyn
a nad pelestí přechází nám,
podobaje se pavučinám,
velikánský stín mamčin.*

Dnes už tak šťastně neusínám.
(Seifert 2003: 96)

K rozpadu domova a šťastného dětství tak v logice sbírky dochází po mamčině smrti, protože s ní mizí i naděje na absolutní pochopení a bezpodmínečnou lásku.

Seifertovu sbírku lze číst jako silnou výpověď o vztahu syna a matky, je to zpráva o absolutní lásce, již může zničit až smrt. Je to oslavná píseň, již věnuje syn své matce a vlastně tak prozrazuje daleko víc o sobě než o ní; setkáváme se s ní sice v různých životních situacích, které ale spíš než aby její charakteristiku rozhojňovaly, míří vždy k potvrzení matky-typu, která je laskavá, obětavá, šetrná, a tak v sobě zahrnuje mnohé genderové stereotypy a tradiční společenské role. Je to matka-typ, které doslova chybí tvář: pokud básník popisuje její vzhled, neděje se tak přímo: buď je mamčin obličej schován za závojem, nebo je vidět skrz odraz v zrcátku. To vše by potvrzovalo domněnku, že se jedná o „mužský“ text, v němž není příliš prostoru pro popis toho, jak svět vnímá sama matka a který zároveň neodporuje tradičním společenským konvencím. „Ženské“ psaní totiž vzniká právě v tom prostoru, do nějž už Seifert

²⁶ Zde se už poněkolkáté setkáváme s obrazem drsných, upracovaných rukou, které však malý chlapec vnímá jako symbol měkkosti a něhy; uvědomit si tento rozpor je důležité i v kontextu celé sbírky, kdy sice vnímáme hmotnou nouzi rodiny, ale právě matčina něžná péče zjemňuje tvrdou životní realitu – přinejmenším v očích jejího syna.

nevstupuje: v prostoru matčina tajemného pohledu, který upírá z okna ven, v jejím mlčení a motivacích jejích smutků, v trhlinách idylického světa.²⁷

V poslední části této kapitoly se zaměřím ještě na dobový kontext, v němž sbírka vznikala. – První poválečnou sbírkou, kterou Seifert vydal, byla *Píseň o Viktorce* (1949), ta se však stala záminkou pro básníkovu perzekuci, ačkoli z důvodů spíš neliterárních. Dobovou situaci shrnuje ve své monografii věnované Seifertovi Zdeněk Pešat:

Báseň napsaná v květnu 1949 se objevila v situaci, kdy i u nás se začaly markantně projevovat [...] sektářské postoje podstatně zužující představy o literatuře. Seifert se neztotožnil s těmito programově hlásanými i prakticky uskutečňovanými zjednodušujícími nároky na literaturu. A tak Píseň o Viktorce, pokračující v tematice válečné poezie i v její poetice, se stala svým způsobem i výrazem rozpaků nad tímto vývojem a rozchodem s ním. V tehdejší atmosféře by nebylo divu, kdyby byla podrobena kritice z hlediska nově nastolovaných norem. Avšak způsob, jakým k tomu došlo, byl zcela neadekvátní a ostře kontrastoval jak s přijetím krátce předtím vyšlé sbírky Šel malíř chudě do světa, tak následující Maminky. Autoři dvou kritik, Ivan Skála a po něm i Michal Sedloň, totiž takřka zcela pominuli vlastní oblast literární analýzy a koncentrovali se na politické pranýřování básně i samotného básníka jako nepřítel socialismu.

(Pešat 1991: 178–179)

K Seifertově odsudku pravděpodobně vedla kritika sovětské poezie proslovená ve vinárně během soukromého hovoru s dalšími spisovateli; Seiferta po této události sice nepostihl výslovný zákaz publikování, ale jeho dílo bylo veřejně odsouzeno a jemu nebylo dovoleno, aby na kritiku veřejně reagoval. Situace se začala lepšit po Stalinově smrti: roku 1953 začaly péčí A. M. Píši vycházet jeho spisy, následovala nabídka napsat *Maminku*, za niž roku 1955 získal státní cenu.

Nově prosazované literární normy, oficiálně shrnuté a přednesené 22. ledna 1950 Ladislavem Štollem na konferenci Svazu československých spisovatelů a následně vydané jako publikace nesoucí název *Třicet let bojů za českou poezii*, měly dopad i na Seifertovo dílo. K určitým úpravám ve svých básních se Seifert uchýlil už při

²⁷ *Maminka* však není první sbírkou pojednávající o ženách v intencích „mužského“ diskurzu; ve sbírce *Vějíř Boženy Němcové* konstruuje Seifert obraz Němcové jako uctívání hodné, trpící ženy, podobnému ženskému osudu se pak věnuje i v *Písni o Viktorce*.

práci na vydání svého souborného díla, ale jak poznamenává Pešat, jeho zásahy „byly nesouměřitelné s razantními zásahy, jakými Nezval nebo Biebl zasahovali do podoby svých veršů“ (tamtéž: 180). Spisovatelé se však nemuseli vyrovnávat jen s oficiálními dobovými normami, o čemž v knize *Panství ideologie a moc literatury* (2007) píše Jiří Brabec:

[...] základními normami jsou lidovost a realismus, ale ty byly příliš vágní, než aby se mohly stát realizovatelnou směrnicí. Závažnější ovšem bylo působení norem nekodifikovaných, avšak intenzivně působících. Poznáme to na proměnách poetik [...], na pokusech vytvořit dílo, jež splňuje konkrétní požadavky autorit moci [...] nebo na tvorbě žánrů, pokládaných za ideologicky nejzávažnější [...]. Vnější tlak se také v té či oné míře podílel na ustrnutí určitých poetik (například Seifertova Maminka a Chlapec a hvězdy nebo sbírky Nezvalovy). Nicméně právě prostřednictvím těchto děl se čtenáři dotýkali zakazované tvorby minulosti, který vybočovala z rámce přítomného normotvorného úsilí.

(Brabec 2007: 154)

Důležitý je právě moment upozorňující na dvojsečnost přijímání norem do vlastního spisovatelského díla: v Seifertově případě sice určité přitakání dobové normě znamenalo jistou vývojovou retardaci, ale zároveň umožňovalo rozrušovat normu zevnitř žánru – dominantní složkou jeho básní se stala intimita, uzavřenost do sebe, důležitými se stávají písňovost a důraz na rytmickou složku básní. Seifert chce psát básně, a tak hledá možnosti, jak psát a zároveň být čten. Zisk Státní ceny za literaturu a několikere reprinty *Maminky* potvrzují, že se mu to podařilo. Právě snaha o naplňování dobové estetické normy je dalším argumentem pro vřazení jeho díla do oblasti „mužského“ diskurzu – a to i přesto, že kritika²⁸ nacházela ve sbírce sporné momenty vzhledem k dobové poetice.

Doboví recenzenti zpravidla negativně hodnotí melancholické vyznění veršů tematizujících smrt, která v dobové ideologii měla místo jedině v případě, že se jednalo o smrt hrdinskou. Smutek a téma smrti však recenzenti chápou jako nutný důsledek básníkova chudobou stíženého dětství a vyslovují naději, že se jeho verše těchto neveselých tónů v budoucnu vystříhají. Co naopak hodnotí velmi kladně, je Seifertova charakteristika maminky, již se recenzenti nebojí označit za postavu až archetypální;

28 Literární kritika uplatňovaná v totalitních režimech naplňuje různé normotvorné funkce a zajímá ji mnohdy spíše autorova schopnost dostát dobovým politickým normám spíše než normám estetickým.

její osud pro ně představuje personifikovanou kritiku předchozího politického zřízení: „Je to obraz prosté, udřené ženy, veliké v lásce k dětem, v pracovitosti a jemnosti [...]. Její osud žaluje měšťácký společenský řád, který měl pro ni jen dřinu a který ubil její mladé sny [...]. Obraz Seifertovy maminky je obrazem teplého domova, důvěrných a citlivých lidských vztahů, velikého lidského pochopení, jistoty a bezpečí. Kolem maminky je vždycky krásně. [...] Je to obraz pracovitého, těžkého a přitom bohatého, cenného lidského života, obraz, který nepatří jen básníkově matce, ale který přerůstá v typ“ (Jelínek 1955: 4).

V české literatuře by dozajista bylo možné najít víc „mužských“ básní tematizujících mateřství, a to jak od autorek, tak od autorů. Na samostatnou kapitolu by pravděpodobně vydaly interpretace básní tematizujících mateřství v české poezii vznikající za první či druhé světové války, namátkou lze zmínit Dykovu báseň *Země mluví*, Hrubínovu poému *Naše paní Božena Němcová* nebo Seifertovu sbírku *Vějíř Boženy Němcové*.

Cílem této kapitoly nebylo pranýřování Jaroslava Seiferta kvůli přitakání dobovým estetickým normám nebo kvůli ztvárnění matky v poezii poplatnému stereotypům. Za příklad „mužského“ psaní jsem si jeho sbírku zvolila především kvůli tomu, že bývá vnímána jako kanonická (jednotlivé básně bývají součástí čítanek) a že je intenzivně spjatá s literárním vývojem u nás, a bylo lze tedy na jejím příkladu ukázat, jak to může vypadat, když nad estetickou normou začne mít navrch norma politická.

3.2 Vladimíra Čerepková

Verše Vladimíry Čerepkové z let 1970–1972 vyšly ve sbírce *Ztráta řeči*, kterou cituji podle vydání v nakladatelství Torst z roku 2001, jež k vydání připravil Jan Šulc. Jedná se o texty, které vznikly těsně po autorčině emigraci do Vídně, odkud zamířila do Francie. Jak zmiňovala v pozdějších rozhovorech – s odchodem se velmi těžko vyrovnávala, a to nejen kvůli změně jazykového prostředí.²⁹ Verše Vladimíry Čerepkové by dozajista bylo možné číst jako ilustraci jejích životních osudů, na nichž se podepsala nejen emigrace, nýbrž také pohnuté dětství ovlivněné složitým vztahem s matkou, stejně jako tím, že básnířka podle svých vlastních slov nevěděla, kdo je její biologický otec, o povaze samotných veršů to však nic zásadního nevypovídá, daleko víc mě bude zajímat, jak jsou její texty konstruované a jak vypadala jejich recepce.

Svérázná, mnohdy až surreálná poetika jejích básní vrhá čtenáře do světa osobitých obrazů, ve kterém jen těžko hledá nějaké záchytné body. Mísí se tu naprosto banální pozorování s fantasmatickými představami, vzájemně je propojuje jen rytmus básně či jiné subtilní vjemy, které použitá slova mohou ve čtenáři evokovat. Jonathan Culler takové básně s absencí apostrofy označuje jako hyperbolické; takové texty jsou plné až triviálních obrazů, které spolu souvisejí spíše podprahově, a přitom vytvářejí velmi naléhavé sdělení. Další z možností, jak tuto sbírku číst, je zaměřit se na příbuzenské vazby mezi postavami, jež se ve sbírce objevují. A zároveň čtenář musí mít stále na paměti, že se jedná o texty výrazně stylizované, někdy na hranici srozumitelnosti.

Celou sbírku otevírá několik až snových pásem. První z nich je zarámované jako vzpomínky na prostor domova a dětství, které stárnoucí ženě evokuje stará dřevěná skříň; nábytek vůbec bude v básních mnohdy fungovat jako topos rodinných tajemství a bude nabízet impulsy ke vzpomínání. – V této básni je čtenář konfrontován s pocity osamělého dítěte, ale také s okamžikem, kdy se oba rodiče vrátí domů. Vzpomínající žena si vybaví i situace, které reálně nemohla prožít, ale které si je s to představovat. V básni se prolíná několik hlasů a několik osudů, na čtenáři pak je, aby rozklíčoval, o kom se zrovna mluví, respektive kdo zrovna mluví, spleť jsou nejen časové roviny básně i pásma promluv. Po první strofě, která vytvořila rámeček pro vzpomínání, se objevují ve formě historického prezentu vzpomínky:

29 Sbírkou a její poslední báseň se jmenují stejně – *Ztráta řeči*; právě z tohoto textu lze dovozovat, že autorka emigraci citelně vnímala i jako ztrátu řeči: „[...] blížíme se k domovu / k nádraží / k slonu za Roztoky / Řeč se vrací jako tekutý med / vhozený do balónu slova“ (Čerepková 2001: 127).

*[...] Maminka opouští dům
Dává mi klíč na krk a říká:
odcházím abych tě poznala
V bytě se začnou hýbat skříně a v žaludku
se mi zvrací kuře
Stoly se kácejí noční stolek padá Tkanička
u boty zvolna chátrá
Maminka opouští červený dům
její kabát mě vzývá ze dveří
její podpatky ukazují směr
a já vím že nemá dřevěnou odepínací nohu
cosi se ve mně strachuje aby ji náhodou neměla
aby se mohla vrátit když opustí dům
a zimní zahradu*

*Tatínek odchází do práce je ráno a fabrika je
zelená a roste před očima tatínka dělníka
Houká to všude jako sova Tatínek šlape a maminka
zase pláče a říká Padne chudák za svobodu
nenávratna Zůstane jen pod čepicí Ale vyspí
se z toho zaplatí pokutu a pošlou ho domů
Přijde zabije kohouta Budeme jíst
Maminka vaří usedá vstává [...]
Z poledne slunce
Nehty
to tatínek ze sena se drápe
zatíná nebeské pařáty
dělá s maminkou
až ta z toho rodí
podivné puklice
i tatínek se směje
když do škopku nabírají vodu
Švestky kvetou silnice práší
tatínek a potom i maminka se smějou*

*ujíždějí na pole po velvarské silnici
Břicho je veliké a pracuje
nohy umdlévají
tatínek větří hospodu
maminka nemocnici
tedy spolu daleko k nebi plují
v svátečních šatech
a strašně obuti na fotografiích
(Čerepková 2001: 58–59)*

V tomto místy až hororovém výjevu se stýká několik linií, které se budou ve sbírce i nadále rozvíjet. Důležitá je role otce-demiurga, který má nad matkou fyzickou, až zvířecí převahu, je to muž ovlivňující nejen tvářnost rodiny, ale světa vůbec, zatímco matka vlastně odpovídá onomu modelu pečující a strachující se ženy, jejíž starost o rodinu se (opět!) projevuje skrze jídlo: „Maminko tvé nespočetné obědy / mi ještě bublají v žaludku / jako bych právě z nich rostla / a z nich umírala“ (Čerepková 2001: 79). Už z těchto několika veršů začíná být patrné, že maminka v těchto básních nebude zobrazena jen jako adorovaný, bezkrevný ideál, ale že vztah dcery k ní bude ambivalentní. Ostatně první ukázka předvedla, že tato matka je emotivní a dokonce i sexuální bytost.

Neobvyklé je také pojetí komunikace mezi matkou a dcerou. Ta probíhá již před porodem, kdy tušíme přítomnost dcery v těhotenském břiše. Břicho pracuje a nutí tak matku, aby vyhledala nemocnici. A stejně jako dcera musela přijít na svět, aby poznala svou matku, tak v jednu chvíli odchází matka, aby poznala své dítě – dcera odloučení prožívá očividně bolestně, matku vnímá jako osobu, která jí odkrývá tajemství toho, jak se zorientovat ve světě. Návrat do dětství není návratem do prostoru klidu a spokojenosti, ale je to spíš období traumatizujících zážitků, které jako by zůstaly neodžité. Později se objeví básně, svým způsobem neutralizující dřívější zážitek dítěte, kterému odešla matka: v Říkankách totiž „matka objeví zaběhlé dítě / [...] zaběhlé dítě je rub rukavice“ (tamtéž: 120), a následně se ptá „ale cos vidělo / cos to tenkrát vidělo“ (tamtéž: 121). *Zaběhlé dítě je rub rukavice*, zaběhlé dítě je něco, o čem nechceme vědět, ale co je neustále přítomné, zaběhlé dítě je zkušenost, o které ani matka ani dítě nechtějí mluvit.

Téma vztahu matky a dcery se vrátí několikrát. V jedné z nich jako bychom objevovali básnický projev toho, o čem psala Luce Irigaray: matka a dcera tu sdílejí

společné rodové tajemství, se kterým si nevědí rady a které si matka snad ani nechtěla připustit. V básni dcera přirovnává sebe samu k matčinu nábytku, jako by snad ona sama byla věcí, která matce náleží a do které si matka odkládá tajemství, o nichž by nikdo neměl vědět:

*V duchu to vidím jako smuteční pochod
a říkám
jsem jako nábytek mé matky
protože neulpívám a nehledám co bylo kde
nejlepší
To bylo odjakživa tajemství které se před
dětmi neříká
protože ona mi stejně dávala jen to
co bylo i pro ni tajemství a o čem slyšela
že je nejlepší
(Čerepková 2001: 81–82)*

Tajemství, dětský strach ze samoty a jiné iracionální, ale přesto velmi trýznivé stavy nacházíme i v dalších básních: zmizí-li matka z dohledu dítěte, přichází panický strach, se kterým „ani maminka nepočítá nikdo / kromě dítěte ležícího v posteli“ (Čerepková 2001: 60), strach je „obraz teče jako řeka do moře / přichází a modrá chapadla rozprostírá / růžovou krev vypouští dětskýma ušima“ (Čerepková 2001: 63). A právě tyto obrazy, vyvolané mnohdy nějakým smyslovým vjemem, vytvářejí kontext vzpomínek na matku a babičku, které čtenáře utvrzují v tom, že promlouvající žena, i když stárne, si v sobě stále nese strach opuštěného dítěte, které se bez opory ve vlastní rodinné historii cítí ve světě jaksi nesvé a bojí se. Vztah k rodinné genealogii však u Čerepkové nabízí ještě jiný, až mytologický rozměr, jako například v této básni:

*Zdalo se mi [...]
Byla jsem svojí babičkou a můj bratr se jmenoval
Alexandr³⁰*

30 O bratru Alexandrovi pojednává i báseň nazvaná Nepoužitelný génus, která je opět pojatá jako volný sled obrazů z bratrova života, ve čtenáři se tak jen umocňuje dojem trpně snášené samoty, která má původ snad v dětství promlouvající ženy, Alexandrovy sestry: „Každé ohlédnutí znamená minout se se světem / zůstat sám a nevědět kde A kam utíkat kam / se prodírat raněnýma očima / Bratr Alexandr ujel na neznámém koni / a zůstal viset oběšený na svém dlouhotrvajícím snu“ (Čerepková 2001: 66).

*Byla jsem babičkou přísně jsem se opatrovala
a naslouchala vedlejší pokoje a když ani hrníček
na zdi nepomáhal neboť jsem zdělila po své matce
nedoslýchavost Ulehla jsem do postele jedla
přezrálé muškátové víno a zpívala udatnou
a smutnou píseň Jede mladík na svém koni
jede do boje a takto jsem se vrátila do staré ložnice
kterou jsem sdílela několik let se
svou matkou Ale ta tam nebyla jenom skříň a parkety
vrzaly stejně Okno nad hlavou mi prozradilo že
nebe je bývalé a Bůh divně cizí
Nevěděla jsem co počít se svýma starýma rukama
a popaměti jsem sahala na mlčící budík [...]
(Čerepková 2001: 63–64)*

Byla jsem svojí babičkou... Zdánlivě banální detail začne působit hrůzostrašně, když se v básni o bratru Alexandrovi dočteme, že babička vyhrožovala Alexandrovi oběšením, pokud jí neprozradí, kam schoval vajíčka. Kdo je vlastně babička a jakou roli má v rodinné historii? Na základě textu rozřešení této záhady nedostaneme, ale podobně jako v případě matky z první básně platí, že ani babička neodpovídá typu pohádkové babičky, to už spíš babice, stařena, čarodějnice, která umí poskytnout mnoho dobrého, ale je také zlá a záludná. Ztotožněním se s ní jako by autorka vyzdvihovala roli rodinných vztahů, a to i těch skrytých, které možná vůbec neznáme, ale jen je tušíme a občas se nám vyjeví ve snech či viděních. *Byla jsem svojí babičkou a zdělila po své matce nedoslýchavost* – rodinná historie se stává spleť, ale jako by to nebylo podstatné, jako by jednotlivé ženské role v rodině splývaly v jednu, jako by jediným distinktivním rysem byla příslušnost k mužské či ženské rodové linii: lze totiž jednoznačně poznat, kdy v básni promlouvá bratr Alexandr, ale rozlišit pásma promluv či osudy jednotlivých ženských postav mnohdy důsledně nelze, ty navíc ještě prolíná píseň o mladíkovi mířícím do boje.³¹

Velmi podobná situace vzniká v básni nazvané *Dopis*, kde se objevují dvě postavy – babice a dítě. Babici je možné chápat jako personifikované emoce (za jejichž sídlo se zpravidla považuje srdce) a dítě jako ztělesnění rozumu (který je zvykově

³¹ Ostatně i v první citované básni si lze povšimnout toho, že role otce a role matky nejsou volně záměnné.

usídlen v mozku), přičemž obě postavu spolu vstupují do dialogu, v němž se ale nakonec ukáže, že onou projekční plochou iracionálních dějů je dítě, zatímco babice se postupně zbaví – i přes varování dítěte – veškerých emocí. Báseň tak připomíná variaci na mytologické příběhy, v nichž se objevuje motiv dvojníka, který bude různě variovat i v dalších básních:

*Ale výskot už se neozývá
Totiž černá babice v srdci sedí
nohy má zkřížené
vráscité oči uplakané
a dítě jež se probouzí v jejím mozku
volá
ale ale babičko
Babice neslyší otvírá obálku
do hluboké noci šustí papírem
a louská písmenko po písmenku
Vkládá je do bezzubých úst [...]
Ale ale babičko
volá v ní dítě
Je po dešti po slintavém dešti
z vašich úst
tak přestaňte
A babice čte
a obálka šustí jak praskající žíly [...]
Aj babice odhazuje obálku
z obálky vylétá bílá vlaštovka
a na kůži dítěte naskakují hvězdy [...]
Babice dočítá
a k slzám má daleko [...]
(Čerepková 2001: 109–113)*

Neporozumění, snad až existenciální tíseň, to jsou další konstanty této sbírky, velmi intenzivního projevu nabývají především v prozaizované básni členěné na odstavce a nazvané Paranoia – ta je stylizovaná jako dopis, který jen obtížně hledá adresáta, je

určený neznámé osobě, soudu, sestřičce v nemocnici... Na dopis,³² připomínající litanii či marné volání, ale nikdo nereaguje, nápadná je však ona snaha působit normálně, nenápadně, která ale nakonec stejně nikoho nezajímá:

Kdy mě to vlastně napadlo abych se svěřila? Komu bych napsala takový dopis, kde bych smutně popsala svůj stav a kdo by tomu takto rozuměl. / [...] Pane doktore, slyším svůj hlas, pane doktore, přicházím k vám jako žena a na důkaz toho si zavazuju šátek pod bradou. Jsem žena, protože vařím houbovou polívku, protože věším prádlo a v rukách mívám kuličky na prádlo, čekám na svého muže a žehlím mu košile. Chci vám to pane doktore..., ale doktor zmizel a tak ležím v posteli a píšu dopis [...]
(Čerepková 2001: 93)

Název Paranoia nese celá jedna část sbírky *Ztráta řeči*; autorka se tu snaží zachytit obraz ženy, ale ukazuje se, že to je jen těžko proveditelný úkol. Usuzovat se tak dá i z trojice básní nazvaných *Jedna žena*, kdy si čtenář nemůže být jistý, jestli se jedná o popis jedné a té samé ženy, nebo o tři různé ženy, které – podobně jako v předchozím úryvku – spojuje jen únava, tíseň, nespokojenost, odcizenost vůči sobě samé, touha či snad snaha být takříkajíc normální ženou. Pro srovnání:

*V stříbrných nádobách se nepodává
Zrcadlo ukazuje netvora vlastního obličej
a potom najednou ženu která se vznáší a přibližuje
a nemůže se rozhodnout Věci se roztekly v dobro
a zlo
Odchází spát se svým miláčkem
Když ulehne do postele a dotýká se jeho nohy
napůl se miluje se svým snem
Ale v hlavě emigrantský strach z policie
z ulic které jakživa nespatří
Šero vstupuje do pokoje a do rukou
které hladí a hladí*

³² Stylizace básně do čtení či psaní dopisu je u Čerepkové poměrně častá, čtenář však dopis neidentifikuje podle nějakých vnějších, formálních znaků dopisu; buď je přímo v textu básně uvedeno, že se jedná o dopis, popřípadě to čtenář identifikuje díky apostrofám v básni.

*matčinu ošklivou tvář*³³
(Čerepková 2001: 98)

Je noc tmavá jako oheň
žena se probouzí a hledá známé místo [...]
Žena si sahá na unavené srdce
je pozdě Tisíc jisker letí pokojem
(Čerepková 2001: 99)

[...] *Oběd dovařen*
V hrnci strach
(Čerepková 2001: 100)

Debut Vladimíry Čerepkové, sbírka *Ryba k rybě mluví*, vyšel roku 1969 ještě v Československu, všechny ostatní sbírky už vyšly v exilových nakladatelstvích, teprve souborné vydání jejích veršů v Torstu bylo však první příležitostí, kdy se mohl tuzemský čtenář setkat s ucelenější podobou jejího díla; poté následovaly ještě knihy *Zimní derviš* (2008) a posmrtně vydaná sbírka *Nabíledni prázdno*, která obsahuje také rozhovory s básnířkou a řadu jejích fotografií; český čtenář tak má možnost vytvořit si poměrně komplexní představu o vývoji její poetiky, všem třem vydaným sbírkám se dostalo také – na místní poměry – značné pozornosti recenzentské, roku 2014 dokonce Alice Horáčková vydala knihu nazvanou *Vladimíra Čerepková, beatnická femme fatale*. Název knihy velmi výstižně shrnuje, jak je básnířka prezentovaná i v syntetizujících dílech věnovaných české literatuře: jako ta, která chodila s Inkou Machulkovou a Václavem Hrabětem do poetické kavárny Viola, jako ta, která se setkala s Ginsbergem, jako ta, která emigrovala. Čtenář, který by se chtěl dočíst něco bližšího o její poetice, příliš nepochodí, neboť se zdá, jako by tím, co ji zařadilo mezi tzv. české beatníky, byly její přátelské vazby s Machulkovou a Hrabětem, popřípadě její životní styl. Jak tedy vypadají konkretizace jejího díla?

Dílo Čerepkové jak by se vždy z různých důvodů nacházelo někde na vnitřní periférii³⁴ českého literárního dění: nejprve se octla na okraji literárního centra se svým

³³ Je naprosto lhostejné, jestli tento verš čteme z pohledu muže, který najednou laská ošklivou tvář své matky namísto tváře milenky, anebo jestli si ona v posteli ležící žena najednou připadá stejně ošklivá jako svá vlastní matka – obě interpretace v sobě mají hlubokou a trýznivou odcizenost.

³⁴ Termín vnitřní periferie užívám s odkazem na Pierra Bourdieua a jeho pojetí literárního pole, které má určité centrum a periférii, přičemž lze tvrdit, že „ženská“ zpravidla náleží na periférii a „mužská“ do centra, vnitřní periferie se pak nachází někde mezi nimi.

debutem, během emigrace publikovala v zahraničí jako exilová autorka píší v cizí zemi svým mateřským jazykem, porevoluční literární věda jí sice přiznala místo v dějinách české literatury, ale spíš na jejím okraji a v rámci beatnické, tedy menšinové literatury.

Důkladné snahy o vystižení její poetiky tak nacházíme v recenzích – jejich autoři se zpravidla shodují, že mnohé básně Vladimíry Čerepkové jsou těžko interpretovatelné, některé naopak snad až zbytečně banální, ale že to podstatné se tu mnohdy skrývá v prostoru za textem, v mlčení, které je cítit za slovy.³⁵ Samotný jazyk básní považují spíš za neestetický, balancující na hraně estetické ne-libosti.

Recenze na *Ztrátu řeči* vyšla už roku 1974 ve *Svědectví*; Jiří Kovtun si v ní všímá jedné z autorčiných tvůrčích strategií:

[...] píše bez znatelných vrcholů a point básně, které dělají dojem, že se kdykoli mohou napojit na nepřetržitý inspirační proud. Tyto lyrické útvary (spíš poetické konglomeráty než básně se začátkem a koncem) mají pod záměrně drsným povrchem mnoho utajené něžnosti. Zdá se, že je to spisovatelská ctnost, nedbá-li autorka, aby báseň byla oděna do nádherného šatu; naopak, vysvléká-li verše donaha a nebojí se šokovat jejich přirozenou neúhledností. Je to možná cesta k naprosto upřímnému literárnímu sdělení, které je mimo kategorie krásy a ošklivosti.

(Kovtun 1974: 547)

Úvahy nad zdařilostí lyrických počínů Vladimíry Čerepkové jsou konstantou recenzentských úvah: Marie Langerová v *Literárních novinách* píše, že „v této poezii je proměnlivo, věci jsou nestálé, nestabilní“ (Langerová 2001: 8), Jiří Zizler ve svém rozsáhlém textu dospěje k tomu, že „bohužel hybridní obrazy spolu nekorespondují, neprotínají se, pouze se vznášejí vedle sebe bez schopnosti vytvořit celistvý tvar básně. Přesycená imaginace vrhá na papír změř mimoběžných čar, podivných obrazců a rozpitých skvrn, jejichž přeskupování nikdy neustane“ (Zizler 2003: 18), v čemž by s ním asi Jakub Chrobák v *Tvaru* souhlasil – ten však onu *přesycenou imaginaci* považoval spíš za „pokusy řešit vzniklý rozpor mezi slovem a věcí jakýmsi novým jazykem“ (Chrobák 2002: 21). Všem třem se podařilo poměrně přesně vystihnout

35 „[...] Čerepková překonává nedůvěru ke sdělitelnosti a jejími verši prochází metafora ticha. V prvé sbírce přijímá stylizaci němé ryby, druhá prozrazuje trauma z prožitku emigrace s návratem k jistotám, či spíše nejistotám dětství, ve třetí se pocit izolace a ticha prohlubuje [...]“ (Kovařík 2001: 26).

základní rysy básní Vladimíry Čerepkové, lišilo se však jejich hodnocení ve vztahu básní k estetické normě, respektive ne-libosti, kterou vzbuzují.

Charakteristiky, které pojednáváním básním přiřkli jednotliví recenzenti, se v mnohém překrývají s pojetím „ženské“ literatury, tak jak jsem o ní psala v první kapitole. Shrnu-li řečené, nacházejí v básních Vladimíry Čerepkové určitý destabilizační potenciál narušující jazykové normy, všímají si fragmentárnosti básní, ale i nerozlišující pozornosti, která je věnována jednotlivým motivům v básnických obrazech. A ještě lze přidat jeden „ženský“ rys její lyriky: snaha popsat skutečnosti jen těžko sdělitelné nachází svůj výraz ve vzájemně se prolínajících a těžko odlišitelných promluvách jednotlivých postav. Mnohdy ani nevíme, kdo tu vlastně mluví a ke komu: vytváří se tu do sebe uzavřený svět plný tísně a strachu, v němž se z přítomnosti propadáme do snových až mytických krajin, do nichž čtenáře mnohdy uvede postava dospělé dcery, která se ve vzpomínkách vrací do krajiny nepříliš šťastného dětství, kde se setkává se svou matkou i babičkou. Identita, potažmo existence všech tří žen jsou velmi úzce provázané. Spojuje je určité rodové tajemství, které jim zároveň znemožňuje mít vlastní identitu – dcera se sice snaží přijít na to, jak být dospělou ženou, ale jako by nebyla schopna přijmout žádnou z možných alternativ, a to snad i proto, že nemá žádný záchytný bod, ke kterému by se mohla vztahovat, od kterého by se mohla odrazit. Jako by se stávala objektem rodinné historie, vyvrženou bytostí pohybující se v prostorech, v nichž význam selhává.

3.3 Naděžda Plíšková

Kapitola věnovaná básním Naděždy Plíškové (1934–1999) vychází ze dvou básnických sbírek: *Plíšková podle abecedy* (1991) a *Plíšková sobě* (2000).³⁶ Některé básně Naděždy Plíškové jsou stylizované jako dopisy nebo zápisky hospodských hovorů, jiné jsou stylizované jako autobiografické až dokumentární texty – tento dojem ještě umocňuje to, že se v nich objevují postavy identifikovatelné s reálnými osobami (její manžel Karel Nepraš, dcera Karolína, kritik Jindřich Chaloupecký a mnozí další), v básních se z nich však stávají postavy s vlastními životními příběhy, emocemi, postavy neidealizované, pojaté s určitou mírou sebeironie a sebereflexe; právě ony jsou častými adresáty jednotlivých básní.

Plíšková sebe samu primárně nedefinuje jako spisovatelku, ale spíš jako grafičku, která se utíká k psaní, které její výtvarnou práci i soukromý život komentuje a doplňuje – ostatně v titulu jedné z jejích básní stojí *Básník nejsem, pro mě jsou básně melouch*;³⁷ se specifickou dynamikou textové práce čtenáře seznamuje i text Jana Lopatky otištěný v úvodu sbírky *Plíšková podle abecedy*: „Vybrané texty mají svou pohnutou historii. Od r. 1978 [...] textů ve spolupráci s autorkou rytmicky přibývá a ubývá. Přibývá tak, jak autorka při jiné činnosti objevuje další, ubývá tak, že pravidelně z jakž takž uspořádaného souboru odebírá pro nějaký (fiktivní posléze) okamžitý realizační nápad redakční či scénický“ (Lopatka 1990: 9).

V pojednávaných sbírkách dominuje několik témat: mateřství, umění, vztah s manželem a život po úraze. Básně jsou zpravidla psané v přítomném čase, Plíšková je vztahuje ke své aktuální životní situaci, nezřídka jsou to texty sebekritické a ironické. Důležitou postavou jejích básní jsou její matka a dcera Karolína,³⁸ neboť autorka právě mateřství chápe jako výlučnou životní roli, která nachází svůj projev

36 Cituji také výhradně podle těchto dvou sbírek, přičemž ale nezaznamenávám varianty různocnění a nepracuji s prvními vydáními básní; publikační činnosti Naděždy Plíškové v časopisech se však následně věnuji v závěru kapitoly.

37 To se projevuje i v jedné z básní, které jsou stylizované jako polemika s názory Jindřicha Chaloupeckého: „MILÝ PANE CH.! / Jsem spisovatelka, / jsem spisovatelka / jsem spisovatelka. / Stanu se spisovatelkou. / Protože: nedá se v tak krátkém životě jako mám já NAKRESLIT / TOLIK SLOV o tolika vošklivostech co jsem zažila. / TO MŮŽU JENOM NAPSAT. / Ať se Vám to zdá či nezdá. / [...] Shrabat myšlenky na hromadu a z nich pak prstem vybírat / věty pro TU knihu o mně (tu vázanou v hedvábí)“ (Plíšková 2000: 96).

38 Důležitost této genealogie podtrhuje i to, že sbírka *Plíšková podle abecedy* je věnována mamince, kniha *Plíšková sobě* je pak dedikována dceři Karolíně. Podobným ukazatelem je i užití citátů, jimiž jsou uvozeny mnohé básně: často se jedná o citáty slavných spisovatelů, ale najdeme tu vedle sebe i básně, kdy jedna je uvedena citátem z Bible a na začátku druhé cituje autorka babičku nebo dceru Karolínu. Ostatně opřít se můžeme i o jednu z básní: „Dva lidi / mně nejbližší / jsou mi nejdál. / Karolínka a maminka. / Stýskání“ (Plíšková 2000: 201).

i v jazyce: „To oslovení. Vrchní mi říkají MADAM... / ostatní PANI ... někdo PLÍŠKOVÁ... / někdo NADĚNO... / ale jenom jediný člověk mi říká / MÁMO...“ (Plíšková 1991: 45). Ženskou rodovou linii prezentovanou v básních doplňuje ještě autorčina babička, jejíž životní zkušenost Plíšková konfrontuje s tou svojí,³⁹ a autorčina maminka: neustále pečující,⁴⁰ šetrná žena starající se převážně o blaho druhých:

*To šetření mám po mamince,
když ona
špínou z nádobí úplně špinavou
ještě
setřela podlahu,
říkala jsem si: čím vlastně šetří
jen tím životem se nedá šetřit
frčí
a já,
sotva rozkoukaná
jsem už
zestarala
(Plíšková 2000: 16)*

Šetření je jedním z výrazných motivů jejích básní a je určeno dvěma zásadními momenty: je to vlastnost, která se v rodině dědí v ženské linii jako ctnost, tudíž básnířka očekává, že bude jejím mužem náležitě oceněna. K tomu ale nedochází, a tak se ctnost stává jen zbytným ornamentem všedního života. Často se tu také tematizuje péče o domácnost, která zabírá většinu dne, ale podobně jako šetření se jeví jako zbytečná a nedoceněná, smysluplná je snad jen ve vztahu k dceři. – Do sbírky *Plíšková sobě* se autorka nakonec rozhodla nezahrnout text, který původně vyšel v *Revolver Revue* 12/1989 a v němž Plíšková rozvíjí motiv, který básněmi do sbírky zařazenými občas probleskuje – s určitou mírou sebereflexe mamince vyčítá právě přehnanou péči,

39 „Nikdy / jsem si nemyslela, jakou pravdu měla moje babička tou větou: / ‚POSTEL VŠECHNO SPRÁVÍ‘ / Ale: / CO KDYŽ SE POSTEL ROZBIJE?“ (Plíšková 2000: 76)

40 „Že vždycky musím od ní / něco dostávat / a tudíž musím brát / aby jí to udělalo RADOST, / i teď, / když už mám TOLIK peněz, že si mě dovolili okrást. / Akorát nevím, JESTLI RÓMOVÉ NEBO CIKÁNI“ (Plíšková 2000: 50).

starostlivost, obětavost, lásku, ale i zpackané manželství. Už první verš paroduje básně-
apoteózy věnované maminkám:

MAMINKY NEJDRAŽŠÍ...

Když vám zrovna váš ŽIVOT nevyšel

Nechtějte na nás tu povinnost být

Šťastně

Vdané a dobře placené a

Správně mazané

Maminky nejdražší

Nechte nás plakat

A nechte nás se opíjet

A bejt nešťastnejma!

Když sami jste nám tou převelikou láskou k nám

Kus štěstí zkurvily.

Maminky nejdražší

Buďte už trochu samostatné a vodvážné

Ve své ješitnosti se chlubit

vyvedenejma dětma

Abysme i my mohli žít

ŽÍT kousek svýho života bez ohledu

Na

Vaší věčnou

OBĚTAVOST

DOBROTU

ŠTĚDROST

UDŘENOST

LÁSKU

ŠETRNOST

Konečně i já Ti poprvé VYČÍTÁM

Že jsem ho měla ráda

Kreténa jak říkáš [...]

(Plíšková 2000: 211–212)

Zatímco básně tematizující ženskou genealogii tvoří zásadní část básní Naděždy Plíškové, básně reflektující roli manžela jako otce jejich dcery ve sbírkách téměř nejsou. Objeví se i báseň oslavující těhotenství,⁴¹ ale ani tam se nijak netematizuje otcovská role. Zmínky o Neprašovi jako otci Karolíny jsou ve sbírkách obecně velmi sporé – a pokud se objeví, jsou to výčitky⁴² nebo stesky nad životem bez milovaného manžela,⁴³ absentují zde také úvahy nad tím, co by ve vztahu k dítěti znamenal případný rozvod.⁴⁴ Pokud autorka mluví k manželovi, zpravidla mu něco vyčítá, nebo ironizuje jejich manželský život:

*Teď už jen sčítám ty minuty mého času
které se vlévají do let,
do zbytečných let
kdy jsem na něj ČEKALA
kdy jsem pro něj VARILA
kdy jsem na něj ŽÁRLILA
kdy jsem po něm UKLÍZELA
kdy jsem na něj PRALA A ZAŠÍVALA
ACH!
Umět ho tak VČAS
kopnout do prdele! (Plíšková 2000: 47)*

Jako jeden z hlavních životních imperativů Plíškové se v básních vyjevuje snaha zajistit dceři spokojený život, statně hovoří-li autorka o důvodech k žití nebo pokud uvažuje o smrti, často takové úvahy propojí se zmínkou o dceři. Na intenzitě tento motiv nabude v básních věnovaných rekonvalescenci po úrazu páteře, působivý je také motiv, kdy se matka zaslouží o to, aby dcera začala opět chodit, *malé dějiny se opakují*:

41 „Vy chlapi / máte LECCOS / ale / my ženský / JSME ZÁZRAČNÝ. / Máme ten zázrak / když koukám na vykynutý břicho / a ten ZÁZRAK kopne. / Vono to kopnutí je vidět. / Vono to kopnutí je takovej / ZÁZRAK / a já říkám: VODNÍČKU MŮJ / BUDEŠ SE JMENOVAT HONZA / a / narodila se KAROLÍNA“ (Plíšková 2000: 120)

42 „Nejseš dobrej manžel / a nejseš dobrej táta. / Seš tak dobrej k pivu. / Jinak nepoužitelný. / TELEFON. / Ne, nejsme LIBUŠSKÉ PEŘÍ / nashledanou“ (Plíšková 2000: 109).

43 „Zestýskal ses mi. / Seš / polovina mojego života. / Seš / polovina mojego dítěte [...]“ (Plíšková 1991: 18).

44 Téměř jedinou výjimku tvoří závěr básně Moli máme v molitanu: „Slib mi, že nebudeme na sebe tomu dítěti žalovat!“ (Plíšková 2000: 95).

Jen v té knížce změní podtitulek, bude ‚mojí mamince‘. Za to, že si koupila velkou termosku a v ní mi vozila do nemocnice silný vývar a já ho pila brčkem, protože jsem ještě nehejbala rukama ani nohama a protože ona věřila, že / TA POLÍVKA TĚ POSTAVÍ NA NOHY. / A JÁ už zase chodím

(Plíšková 1991: 27)

Důležitým motivem básní Naděždy Plíškové je jídlo: skrze navařené a nezkonsumované večeře se demonstruje nenaplněnost manželského života, ale také láskyplný vztah mezi matkou a dcerou, a to na všech generačních úrovních: jednou píše autorka sonet na maminčinu svíčkovou, jindy zas vypráví, jak svou dceru *dopuje mlíčkem*, vztah milující matky k dospělé dceři se také projeví skrze jídlo, stejně jako dceřino odpoutávání se od matky.⁴⁵ Rodová spřízněnost mezi ženami se neprojevuje jen skrze opakování podobných vzorců chování (či jejich zpochybňování), v některých básních je téměř nemožné poznat, které z žen tu vlastně promlouvá:

JEŠTĚ JSEM JÍ ZAPOMNĚLA

dát

ty sáčkované polévky,

ty čínské,

a koukám,

že tu nechala

ten kompot!

JE TO JAKO

včera,

kdy mi maminka do novinového papíru

balila vejce.

JE TO JAKO

ŽE:

MALÉ DĚJINY SE OPAKUJÍ

(Plíšková 2000: 107)

45 „JÁ VÍM, / máš pravdu! / Jsem pitomá. / Ostatně / jako VŠECHNY MAMINKY SVĚTA / když vím, že HUBNEŠ / a já ti navařila / tu skvělou rajskou / a polívku s nudličkama / a tu mojí čočkovou s čabajkou / NECHCEŠ PUDING / je tu šlehačka.... / Já vím / máš pravdu / ALE / vyrostla jsi tak rychle... / A mně se při vaření / pro tebe / stýská míň...“ (Plíšková 2000: 121)

Své básně píše Plíšková zpravidla volným, až prozaizovaným veršem. Pro jejich rytmizace je důležitý i způsob, jakým jsou zapsány, svou roli hraje délka veršů, ale také užívání velkých písmen, které mnohdy naznačí začátek další věty, chybí-li interpunkční znaménko, verzálky užívané v textu působí zpravidla jako projev intenzifikace, popřípadě také oddělují rozlišují rejstříky promluv jednotlivých postav. Ve svých básních Plíšková také využívá různých variant apostrofy, často oslovuje nepřítomného manžela, oslovuje i své přátele, se specifickým – ale pro její dílo typickým – motivem apostrofy se setkáváme v básních stylizovaných jako telefonické rozhovory, kdy oslovuje hypotetického posluchače. V básních užívá značenou i neznačenou přímou řeč, a to mnohdy bez nějakého jasně vymezeného klíče, jako například v básni nazvané *U maminky*, jež je pojatá jako žánrový obrázek z návštěvy. Plíšková tu na velmi malé ploše rozehrává důmyslné předivo vztahů zahrnující v sobě jak konfrontaci představ o výchově, tak proměnu dialogu dospělé s dospělou a dospělé s dítětem, ale také jemný humor a náznaky něhy, ovšem bez jakýchkoli známek sentimentu:

V době fialek, konvalínek, petrklíčů a pampelišek jsme

přijeli za ní, a maminka mému dítěti:

„Karolínko, jak to mluvíš –

– prosím tě, k čemu jí to vedeš, dyk vona nadává slepicím do blbců–“

„Mami, tobě letos neketou konvalinky?“

Ále, dělej na ně kočky. Kurvy. Co proti nim zmůžeš. A už je tam zase ta kurva kočičí.

Jedeš! Kurvo jedna!

Čuchni si Nadí, TO JE NÁDHERA!

řekla

když nesla prádlo ze zahrádky

(Plíšková 2000: 26)

Častá je také jiná autorská strategie, a to když adresát výpovědi mlčí. V básních nikdy nepromluví manžel-otec, jen občas se zprostředkovaně dozvíme, co řekl nebo udělal, v básni nazvané *Malé štěstí* Plíšková-matka zaznamenává promluvy své dcery, ale sama mlčí v odpověď, a tak můžeme v závěru číst větu „Mámo, nemlč na mě!“ (Plíšková 1991: 63). Často se také nedořekne, co se myslí, řeč je důležitá jako zprostředkovatel lásky i nenávisti, jako důvod ke svatbě, aby se nakonec mlčení stalo signifikantní definicí vztahu:

*Nejdřív jsi řekl jsi blbá
pak jsi řekl, že se mnou potřebuješ mluvit
pak jsi řekl JÁ TAK
pak jsi řekl chci tě
pak jsi řekl jsi moje všechno
pak jsi řekl jsi jenom ty
pak jsi řekl
tohle jsem si nepředstavoval
pak jsi řekl
povinnost je povinnost
pak jsi řekl blbá
pak už se to stydím psát
už
se
to
stydím
psát
(Plíšková 1991: 69)*

Ve sbírce *Plíšková sobě* je jako samostatný oddíl otištěn také volný soubor dopisů, které si Plíšková a Chaloupecký vyměnili;⁴⁶ Chaloupecký jí v jednom z dopisů z roku 1980 povzbuzuje v práci a píše, že „je opravdu škoda těch Vašich exlibristických a budovatelských let“ (Plíšková 2000: 224), načež mu Plíšková odpovídá, že „exlibrisy bylo vydělávání, období EX LIBRISŮ bylo období bídy a bez peněz se do umění nemůžou investovat peníze [...]. Už to nedělám. Jenže: někdo asi musel vodsrat, neboli odnést to manželství s mým mužem“ (tamtéž: 224); na útlum její umělecké činnosti mělo kromě hmotné nouze a manželského soužití vliv také mateřství, jak čteme v jedné z básní adresovaných právě Chaloupeckému:

*[...] 68krát za den se sehnout
a vyměnit plínku,
usmát se a odpovědět AGRR.
BYLA TO DOBRÁ VÝMĚNA*

46 O kontextu zařazení dopisů do sbírek a jejich vztahu vůči celku básnické sbírky píše v ediční poznámce Michael Špirit tamtéž (in Plíšková 2000, s. 205–207).

pane Chalupecký

(Plíšková 2000: 62)

V korespondenci Plíškové s Chalupeckým se však objevuje ještě jeden spor, a to o uměleckou hodnotu jejich básní:

Milá Nad'o,

pořád si s tím nevím rady.

Má to svou literární hodnotu, protože je to bez frází, bez ozdob, na minimální ploše. Jistě to nemůže konkurovat Vaším grafikám, ale jako jejich doprovod byste to mohla tisknout docela dobře.

Ale je to přece jen zatraceně osobní – a dokonce netýká se to jenom Vás, nýbrž také Karla. Vaše grafiky – některé – jsou dělány z téže životní situace, jenže dosahují oné objektivace, kde to, co by jinak bylo zповědí či výkřikem, se mění v něco docela jiného, v umění.

(Plíšková 2000: 223)

Básně Naděždy Plíškové jsou opravdu vzdáleny jakékoli literátštině či básnivině,⁴⁷ což je termín vypůjčený z článku, jímž Sergej Machonin doplnil vydání jejích veršů v *Revolver Revue*: „Byla to řeč vysvělená donaha, posměch krásnému oblékání slov do básniviny, potřeba jazyka pravého jako rozlomený kámen. Hledání jazyka všude, kde se děje, kde je neustále v pohybu a kde se každý den rodí“ (Machonin 1992: 54).⁴⁸ Toto pojetí poezie se následně odráží nejen v absenci pevných, klasických básnických forem, ale také v užitém lexiku, které má blízko k hovorovosti.

Část sbírky, stylizovanou jako přepis dopisů od maminky (a je v zásadě jedno, kdo je autorem těchto textů, neboť jsou součástí básnické sbírky a jako takové se stávají estetickými objekty), nazvala autorka *Počátkové mého básnictví*, obzvláště prozódie: aktualizovaný název, inspirovaný bezpochyby obrozeneckým spisem Šafaříka a Palackého, opět potvrzuje důležitost ženské linie. Maminčiny dopisy tematizující zdraví a všednodenní chod domácnosti a (opět) jídlo, jsou oním iniciačním vstupem do

47 Toho, že Plíšková není literát, si všímá i Jiří Staněk ve své recenzi pro časopis *Tvar* a dodává, že právě tato vlastnost jejích básní „si činí nárok posunout autorčino psaní do literatury, a to nikoliv malé“ (Staněk 2001: 21).

48 Část uvedeného citátu nacházíme ve sbírce *Plíšková sobě* v titulu jedné z básní.

světa umění.⁴⁹ Jako by tím Plíšková dávala čtenáři najevo, že básně mohou vznikat z různých podnětů a jejich povaha nemusí být nutně odvozována od toho, co bývá považováno za onu následováníhodnou tradici. To však neznamená, že by se Plíšková nevztahovala k žádným dalším autorům, ba naopak, otevřeně přiznaných inspiračních zdrojů je v jejích textech mnoho, ale většinou jsou to autoři, které jsme si zvykli označovat spíš za solitéry: Jan Lopatka, Jan Hanč, Jan Zábrana, Ivan Blatný, Ivan Martin Jirous, Nikolaj Stankovič... I tuto genealogickou vlastnost básnického díla Naděždy Plíškové je možné považovat za jeden z rysů „ženského“ psaní, které je – řečeno po bourdieovsku – do značné míry *psaním na okraji*. Tam ji ostatně umísťují i mnohé syntetizující práce o české literatuře.

Jakousi bezradnost a neschopnost zařadit Plíškovou do některé z existujících žánrových či literárněhistorických škatulek lze vycítit i z recenzí jejích sbírek. Sergej Machonin píše, že Plíšková je součástí básnické linie vinoucí se „od dávných notorických bořičů konvencí, od středověkých žakérů, šašků a nevyčvalanců, od Villonu a Rutebeufů, a dál od novověkých kramářů a potom odněkud od Gellnera a jiných podobných ptáků“ (Machonin 1992: 55), Petr Kovářík zase napsal, že „má-li český básnický disent věrojetného pokračovatele i dnes, má-li vůbec své hvězdné nebe, září na něm Plíšková jako planeta první velikosti“ (Kovářík 1999: 18–19).

Z textů recenzentů je také patrné, že verše Naděždy Plíškové mají sílu znepokojoval a že odhalují nějakou důležitou životní zkušenost, kterou je těžké popsat. Pro srovnání:

Poetika Naděždy Plíškové je autenticky silná, místy nenávislná až litanická, přitom však vždy psaná tím nejprostším jazykem a žensky něžnou rukou. (Kopáč 2000: 6)

Málokdy jsem se setkal s tak nesentimentální, mužnou ženskou poezií, prostou frází a lyrických klišé, poezií s řečí osekanou až na samou krvácející dřev, s výpovědí, kde slovo navíc by působilo jako vata vedle kamene, o slovo méně – a neporozumíš. (Harák 2001: 18)

Charakteristiky, které recenzenti pojí s dílem Naděždy Plíškové, i svou ambivalencí odkazují k tomu, že je možné chápat je jako součást „ženského“ psaní, jak jej definuje

49 Propojení světa literárního a světa domácnosti a dětství je patrné i z následující básně nazvané *Básnické nebe: „Mydlinky našeho dětství! / VELKÉ PRÁDLO / Bublínky našeho dětství! / VELKÉ UŽÍVÁNÍ. / V nedělních / zahradních / restauracích“* (Plíšková 2000: 190).

tato práce. Jsou to texty destabilizující různé normy: etické, literární, jazykové. Důležitá je také ona nerozlišující pozornost, s níž Plíšková k básním přistupuje: stejný význam pro ni mají dceřiny výroky stejně jako soudy Jindřicha Chalupeckého, stejně důležitý je pro ni svět hospodských debat i hovorů s přáteli z disentu.

Její pojetí mateřství pak destabilizuje již dříve zmiňovaný mýtus šťastného mateřství; nejpodstatnějším důvodem k životu je pro ni sice dítě a velmi důležitý je pro ni i vztah s vlastní matkou, ale mateřská láska zde není prezentovaná v oné zidealizované podobě, jakou jsme mohli spatřit u Seiferta, ale je zde stavěná do kontrastu s absentující, pomíjivou láskou partnerskou. Je to právě onen podivný stav, který popisuje Kristeva ve vztahu k objektu: Plíšková si skrze dceru lépe uvědomuje sebe samu, ale je si vědoma také obětí⁵⁰ a bolesti, kterou mateřství přináší. Velmi intenzivně si uvědomuje, že je vlastně jen vazalem svého těla (a toto vnímání se pak ještě umocní po úraze), a toto ovlivňuje také její rodinné vazby; její básně reflektují také proces odpoutávání se od své matky i od svého dítěte, což jen umocňuje skutečnost, že mateřství je celoživotní stav. Ale především tu mateřství vnáší do života až existenciální vnímání smrti, kdy už ženě-matce snad ani tak nezáleží na vlastním životě a štěstí, ale kdy lpí na životě, protože nechce ohrozit štěstí svého dítěte.

⁵⁰ Na místo umělecké kariéry a (řeceno slovy Jindřicha Chalupeckého) *velké koncepce* se tu dostává péče o dítě.

3.4 Eva Švankmajerová

Eva Švankmajerová (1940–2005) byla primárně výtvarnicí, ale bez povšimnutí by nemělo zůstat ani její dílo literární. Od roku 1970 byla členkou Surrealistické skupiny, výtvarná i literární část jejího díla jsou úzce spjaty, od 60. let 20. století intenzivně spolupracovala se svým manželem Janem Švankmajerem. Literárním druhem jí pak byl Vratislav Effenberger, s nímž mimo jiné vytvořila experimentální román *Biče svědomí* – ten vznikl roku 1978, širší čtenářská obec se s ním však mohla seznámit až roku 2010, kdy jej vydalo nakladatelství dybbuk. První autorskou sbírku nazvanou *Jeskyně baradla* vydala v samizdatu roku 1981, o šest let později opět mimo oficiální struktury vyšla sbírka *Samoty a citace*; ta byla spolu s do té doby knižně nevydanými básněmi zařazena do sbírky nazvané *Dosud nenamalované obrazy* (2003), kterou k vydání připravil Jan Šulc v nakladatelství Torst – několika básním právě z této sbírky je věnovaná následující kapitola.

Básně Evy Švankmajerové výrazně ovlivnila její výtvarná práce a poetika surrealismu. Texty ze sbírky *Samoty a citace* jsou zpravidla sevřenější než básně pozdější, které opravdu připomínají nenamalovaná plátna: vrší se v nich motivy a básnické obrazy, volně na sebe navazují, jako epiteta zde slouží terminologická označení malířských barev (žluť s kobaltem, černá révová, olovnatá běloba). S přibývajícím fragmentárností veršů z nich pak mizí jasně promlouvající hlas a stávaly se z nich spíš z odstupu psané poznámky, což se na úrovni jazyka projevuje nejen chybějícími přísudky v 1. osobě singuláru, ale mizí i apostrofy oslovující hypotetického adresáta v 2. osobě singuláru; pozdější básně tak působí ve své odosobněnosti daleko naléhavěji, jako by právě skrze proměnu komunikační situací nabývaly obecnější platnosti.

Pojednávané texty vyžadují proaktivního čtenáře, jenž je ochotný vstoupit do světa zdánlivě nesouvisejících slov a obrazů. Určitým vodítkem pro interpretaci jednotlivých textů mohou být jejich názvy, které tu zpravidla fungují podobně jako popisky děl v galeriích: rámují dílo, někdy je hodnotí, směřují čtenářovu pozornost, jako například v básni *Dvojité zrcadlo*:

Nemyslím si, že by byla naléhavější

povinnost.

Nezpomínám si.

Co by to mělo být.

*Soucit?
Anebo svítit v noci.
Marně jsem prosila
o lásku.
Marně.
Má máti mě prostě nemohla
snést.
Copak je povinnost uzenáře
milovat vlastní vuřt?
Snad rvačka.
Tam je to jiný.
Ta se musí.
Když je třeba.
Jakýpak vciťování.
(Švankmajerová 2003: 31)*

Motiv dvojitého zrcadla, vzájemného zrcadlení, potažmo dvojnictví je surrealismu, ovlivněném jungovskou psychoanalýzou, poměrně častý; zde nabízí klíč ke čtení básně, v níž promlouvající hlas (a nejsme s to rozlišit, jestli se jedná o muže či ženu) rozvažuje, jak se zachovat v krizové situaci. Děje se tak na pozadí společenských konvencí spjatých s mateřskou rolí: existuje naléhavější povinnost, než je péče o dítě? Je matka povinná milovat své dítě jen kvůli tomu, že je stvořila? Hodnotu mateřského citu tu snižuje následující řečnická otázka vznášející provokativní dotaz, jestli se povaha mateřství v něčem odlišuje od vztahu, který má uzenář k vuřtu; takové přirovnání najednou vnáší do básně jisté zvěcnění, ale i zhrubnutí, které vyústí v úvahách nad další situací řízenou společenskou konvencí: rvačkou. Ta je tu však prezentována jako situace se zřejmými pravidly, navíc nevyžadující emoce. K jejich vytěsnění ostatně směřuje celá báseň: neumí-li matka zrcadlit lásku svého dítěte, nabízelo by se jako východisko vytěsnění emocí za hranice běžných vztahů a jejich nahrazení jasnými pravidly. Stejně jako se obraz v dvojitých zrcadlech donekonečna zmnožuje, zdá se být však i toto mateřské dilema neřešitelné a neustále se cyklící.

Motiv zacyklení, společenských konvencí a vztahu k matce se objevuje i v básni Země. Autorka tu výrazně dekonstruuje metaforu země-matky, a to skrze negaci tradičních obrazů, které jsou typické pro oslavné básně věnované rodné zemi, jež se v české literatuře vyskytují nejen během obrození v 19. století, ale například i v poezii

z doby obou světových válek. Motiv plodnosti je tu silně provázán se smrtí (chcípající pestíky a tyčinky, praskavá peřina, kalvárie), invektivy vůči personifikované zemi ještě nabydou na síle v druhé strofě, kde promlouvající potomek obviní matku zemi, že jej vyzvrátila do života, tedy se jej zbavila jako něčeho nechtěného, vlastně z něj učinila abjekt, ale zároveň si nárokuje – v rámci společenských konvencí – aby se k ní potomek choval uctivě, což se jeví jako požadavek značně ambivalentní:

*Ó země, ty rodný hovado.
Plný chcípajících pestíků či tyčinek
se svejma lunama a mlhama.
A pracujícímá.
Se svou kalvárií existence holý.
Ty stará praskavá peřino.
Tys tak potměšilá
že ses sama
v sebe zatočila.
Prý.*

*Ó matko, hroudo, krávo
posvátná.
Tys mě sem vyzvrátila
a chtěla bys zavazovat
že
nadávky matičce jsou
cosi mimo mravní cit.
Ty svině mazaná.
(Švankmajerová 2003: 35)*

Nenávist dítěte k matce, spojování motivu země se smrtí a obrazy rozkladu, matka prezentovaná jako postava frivolní a nemilující – to jsou motivy, který se v básních Evy Švankmajerové objevují poměrně často, ale jen v básních, kde je matka oslovována, kde se o ní mluví z pozice potomka, ale ona sama v takových textech nemá hlas. Nejedná se tedy o hádce podobný dialog, spíš tu promlouvá zklamané, ublížené dítě, které prochází složitou fází sebeidentifikace, respektive abjektace. V pozdějších textech Evy Švankmajerové ubývá básní, které se vymezují vůči matce, naopak přibývá textů,

kteře jsou stylizované spíš jako promluvy matky vyjadřující se o dětech; s mizicí 1. osobou singuláru mizí i množství apostrof a expresivní výrazy, zároveň s tím však mizí i intenzivně vyjadřované emoce – jako by se tu vyjevovala ona druhá tvář abjektu, ta mírnější, klidnější, obsahující radost i rozkoš, v níž je však i nadále přítomno vědomí smrti. Kromě lexika se v takto pojatých básních mění i autorské strategie při práci s časovými rovinami básně, hranice mezi přítomností a minulostí se – i kvůli užití historického přezentu – rozostřuje, současné a byvší se různě přelévají:

Ta malá holka na tvý ruce

nežije.

Tep nemá. Nic nebije.

Můj příteli.

Kamaráde týhle

ZOO zahrady.

Byl jsi něžně malý

a světlou kadeř na čele

když s tvou máti vesele

chlastaly jsme

gin z placatky

v naší ZOO zahradě

čas byl krátký

na ty dvě matky s dítky

to na procházce v přírodě

v té naší ZOO zahradě.

Čemu díky, koho uškrtit.

Snad jen špice kostela

kteřá docela

tu holčičku

pozřela.

(Švankmajerová 2003: 108)

Děti se v básních Evy Švankmajerové neobjevují jen v roli těch, kteří spoludefinují vztah k matce, potažmo prostoru a času, ale také v souvislosti s výtvarnými díly. Obrazy

i děti tu mají mnoho společného: musejí se dělit o prostor své existence,⁵¹ jsou výsledkem tělesné aktivity⁵² a určitého vnitřního přetlaku; v jedné básni se dokonce objevuje moment, kdy vlastně není jasné, jestli je dítě rozeno do světa, anebo jestli do něj vniká samo od sebe, aby narušilo jeho fungování. Jako by dítě mělo vlastní vůli, která se vzpouzí i vůli matky, která mu dává život, a rozhodovalo se po svém:

*Všude samý hnědě jen
z podstaty
tvrdý kovový až
metálový nebo bronzovaný
kus plochy
anebo je to malovaný
na kov a tenhle čas
je ponechán surový
tedy bez barevné ochrany.
Dovnitř uchází dítě.
Do sálu trochu měkkého
a teplého
který se zdá zrovna budít ze spánku.
Tento má veřeje a taky
dveře s klikou i klíčovou dírkou.
Ty jsou ven k dítěti vyklopený
a to je trochu velký nebo široký
a v perspektivách
těžkých mocných a zaprášených až
zamlžený nebo v chvoji chlapeček.
Jako by na tomhle nebylo
dosti!
To dítě má ještě dlouhý
nohy.
Ty jsou už dávno
vryty do středu místnosti.
Protože je ale ten tvoreček*

⁵¹ Na mé půdě se shromažďují obrazy / a tísni obě děti, ale nejenom je [...]“ (Švankmajerová 2003: 63).

⁵² „Nosím v břiše / nebo v ruce / přízraky tabulí zavěšených [...]“ (Švankmajerová 2003: 64).

zpola rozevřenýma pyskama

kryt

je vlastně nakonec

evidentní že ono

uniká sem

nikoli že je vytlačováno.

Zkrátka. Kdo ví.

(Švankmajerová 2003: 203–204)

Nejenže se tu otevírá svět jakéhosi bezčasí, protože se rozostřují hranice mezi životem a smrtí, ale těžko se tu rozlišuje také mezi jednotlivými prostory neživého světa, které se stávají prostory tělesnými. A i prostory těla jsou nakonec zpochybněny, prolíná se mužské a ženské, lidské a zvířecí, pochybuje se o významu skutečností zdánlivě nezpochybnitelných, jako je existence matky:

[...] Ta holka naaranžovaná

v mužské manžety

volá.

Ručka u hubičky.

Asi maminku.

Jakou-li měla.

Třeba jako při porodu. [...]

(Švankmajerová 2003: 213)

Zatímco výtvarné dílo Evy Švankmajerové je u nás poměrně hojně recipované, její literární počiny zůstávají v zásadě oslyšeny, její jméno se v syntetizujících dílech věnovaných české literatuře vyskytuje jen v souvislosti se Surrealistickou skupinou, jejím mužem Janem Švankmajerem, popřípadě s již zmiňovaným Vratislavem Effenbergerem, vlastní heslo nemá ani v internetovém *Slovníku české literatury*. Také sbírka *Dosud nenamalované obrazy* zůstala téměř nepovšimnuta; jedinou výjimku tvoří recenze Tomáše Gabriela v *Literárních novinách*. Všimá si v ní i vztahu mezi písemným a výtvarným dílem Evy Švankmajerové a píše, že „již koncem šedesátých let začíná [...] do svých obrazů vkomponovávat písmena či části slov, které nemají jen symbolickou či estetickou hodnotu ve výstavbě obrazu [...], ale představují určité zašifrované, v tomto případě nejčastěji ironické sdělení“ (Gabriel 2004: 9). Právě skrze

ironii, ale také za pomoci expresivních jazykových prostředků Švankmajerová dekonstruuje mnohé umělecké normy: nerespektuje hranice dvou uměleckých světů, její básně by jistě bylo možné označit za nelyrické, skrze hovorovost polemizuje s normou jazykovou, vlastním tématem mnoha jejích textů je polemika se společenskými a etickými normami – toho si všímá i Gabriel, když o její poezii píše, že je zneklidňující, tajemná a neochotná podřídít se světu. Eva Švankmajerová podle něj „nikdy neusilovala ani o přízeň, ani o krásu, nýbrž o co nejpřesnější sdělení“ (Gabriel 2004: 9), v němž „jako by se básnické ‚já‘ vyjadřovalo trhlinami“ (Gabriel 2004: 9). Jeho postřehy tak trefně popisují to, o čem v první kapitole píšu jako o „ženském“ psaní. Zároveň jsou básně Evy Švankmajerové dobrým příkladem konstrukce objektu v poezii jako něčeho vyvrženého, radikálně vyloučeného, ale také nesmrtelného – to když jsou děti stavěny na roveň obrazům. Zároveň však v jejích básních zůstává mnoho tajemného, nedořečeného, tušeného, zkrátka vykázaného za hranice běžného jazyka.

4. Závěr

Předkládaná diplomová práce si dávala za cíl otevřít nové možnosti čtení poezie, které by svou teoretickou oporu nacházelo v pracích věnovaných feminizmu a poststrukturalismu a které by rozvíjelo dosavadní práci, již v této oblasti dosud učinila česká porevoluční literární věda.

Pojem „ženského“ a „mužského“ psaní vymezují jako dva vzájemně se doplňující genderově nepodmíněné diskurzy – užívám proto pojmů *mužský* a *ženský* v uvozovkách, abych upozornila na to, že je chápu jako koncepty se specifickým obsahem, který se nekryje s uzuálním užíváním daných slov. „Mužský“ diskurz chápu jako projev dominantní literární tradice, zatímco ten „ženský“ se objevuje na okraji literárního pole a vymezuje se vůči tradici prostřednictvím používaného jazyka či veršových forem, čímž se snaží narušovat společností přijímané normy: estetickou, politickou, etickou, jazykovou.

„Ženské“ psaní je však mnohé, a tak uvnitř daného diskurzu vymezují podkategorii „mateřského“ psaní, neboť jestli existuje nějaká výlučná funkce ženství, pak je to právě mateřství. Tím, co je různým formám a projevům mateřství společné, je přítomnost objektu, tedy něčeho vyloučeného, co vnáší do života matky smrt či bolest, ale i naději a radost. V básni se pak objekt projevuje na tematicko-strukturální úrovni jako jeden z organizujících principů textu. Vyrovňování se s jeho existencí je jedním z momentů, které jsou spojujícím momentem ženské genealogie v básních. Skrze objekt pak lze vysvětlit časté splývání hranic mezi jednotlivými ženami v básni.

Stejně jako je možné určit dominantní tendence „mužského“ diskurzu, mělo by být možné najít poetologické podobnosti i mezi texty náležejícími k „ženskému“ psaní. Pokud se text vymezuje vůči normám, ať už vědomě či nevědomě, znamená to, že uplatňujeme-li na něj tradiční interpretační metody, zůstane nepochopen. Uvažování nad „ženským“ diskurzem tedy vyžaduje hledání jiného interpretačního jazyka, který bude s to postihnout i jemné nuance uvnitř textu a nebude pracovat s předem definovanou představou o tom, jak má báseň vypadat. Takové čtení umožňuje Cullerova teorie lyriky, v níž se pro interpretaci básně využívají především její rytmické kvality. Samotný lyrický žánr pak Culler chápe jako specifický způsob komunikační situace, která je vztažená k přítomného okamžiku a může být kdykoli zopakována. Důležitý je pro ni také pojem apostrofy, protože právě vztahování se k věcem a lidem jak v textu, tak mimo text pomáhá utvářet komunikační situaci, do níž čtenář vstupuje.

Interpretační část práce následně pomohla prokázat, že by takto vymezená teorie mohla nabízet jiné možnosti čtení a dekonstruovat tradiční vnímání české lyrické tradice; text Seifertovy *Maminky* se při uplatnění zmiňovaných kategorií vyjevuje jako tradiční, dobové normě v mnohém poplatný text, básně Vladimíry Čerepkové, Naděždy Plíškové či Evy Švankmajerové oproti tomu interpretačně sceluje a ukazuje je jako texty, které vnášejí do české poezie nové impulsy, ačkoli jim české literární věda nevěnuje pozornost.

Interpretace pojednávaných textů zároveň ukázala, že v rámci „mateřského“, potažmo „ženského“ diskurzu existují shodné poetologické znaky: je to fragmentárnost projevující se smazáváním rozdílů mezi rejstříky promluv jednotlivých postav, ale také splývání různých časových rovin básní, popřípadě to již zmiňovaná zkušenost abjektu. Na úrovni formální tyto texty spojuje volný verš a výrazná rytmičtější, ale také nerespektování jazykové normy, na úrovni lexika se zde projevují antilyrické tendence, a to především v užívání hovorových a vulgárních výrazů.

Korpus textů, s nimiž jsem pracovala, je malý a pro ověření předkládané teorii by bylo dobré pojednávaný korpus ještě rozšířit například ještě o zahraniční texty. Lze předpokládat, že podobně jako v rámci „ženského“ diskurzu existuje ten „mateřský“, tak součástí „mužského“ psaní je diskurz „otcovský“ a bylo by zajímavé sledovat, v jakém vztahu by se „otcovské“ psaní vůči tomu „mateřskému“ ocitlo.

Seznam literatury

Prameny

ČEREPKOVÁ, Vladimíra

2001 /1973/ „Ztráta řeči, in *Básně*, ed. J. Šulc. (Praha: Torst), s. 57–127.

PLÍŠKOVÁ, Naděžda

1991 *Plíšková podle abecedy*. (Praha: Dandy Club), 121 stran.

2000 *Plíšková sobě*, ed. M. Špirit (Praha: Torst), 2000. 253 stran.

SEIFERT, Jaroslav

2003 /1954/ „Maminka“, in *Šel malíř chudě do světa, Maminka, Chlapec a hvězdy, Koulelo se koulelo, Dodatky*, ed. Z. Děřáková. (Praha: Akropolis), s. 95–162.

ŠVANKMAJEROVÁ, Eva

2003 *Dosud nenamalované obrazy*, ed. J. Šulc. (Praha: Torst), 258 stran.

Sekundární literatura

ACKER, Kathy

2005 /1995/ „Vidět gender, spatřit rod“, in *Analogon* [16], č. 43, přeložila Eva Kalivodová, s. 54–58.

BADINTER, Elisabeth

1995 Historie mateřské lásky v 17.–20. století, in *Aspekt* 3, překlad Hana Hájková, č. 2–3, s. 4–11.

BARŠA, Pavel

2002 *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. (Praha: Sociologické nakladatelství), 324 stran.

BRABEC, Jiří

2009 *Panství ideologie a moc literatury: studie, kritiky, portréty (1991-2008)*, ed. J. Flaišman, M. Kosák. (Praha: Akropolis), 316 stran.

BUTLER, Judith

1999 *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. (London, New York: Routledge), 236 stran.

CULLER, Jonathan

2015 *Theory of the Lyric*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press), 416 stran.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

2001 /1975/ „Co je menšinová literatura?“, in F.D., F.G.: *Kafka: za menšinovou literaturu*. (Praha: Herrmann & synové), s. 29–51.

DERRIDA, Jacques

1993a /1967/ „Signatura událost kontext“, in: *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček (Bratislava: Archa), s. 277–306.

1993b /1967/ „Struktura, znak a hra v diskurzu věd o člověku“, in: *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček (Bratislava: Archa), s. 177–196.

FOUCAULT, Michel

1994 /1971/ „Řád diskursu“, in M. F.: *Diskurs, autor, genealogie*. Překlad Petr Horák. (Praha: Svoboda), s. 7–39.

1994b /1969/ „Co je autor?“, in M. F.: *Diskurs, autor, genealogie*. Překlad Petr Horák. (Praha: Svoboda), s. 41–73.

GABRIEL, Jan

2004 „To je můj dům, to jsem ti vystavila“, in *Literární noviny* 15, č. 2, s. 9.

HARÁK, Ivo

2001 „Můj pohřeb, ten poslední happening“, in *Nové knihy* 41, č. 7, s. 18.

IRIGARAY, Luce

1987 /1980/ „Body Against Body: In Relation to the Mother“, in L. I.: *Sexes and genealogies*. Překlad Gillian C. Gill. (New York: Columbia University Press), s. 7–22.

JANKOVIČ, Milan

1996 „Hrabalova ‚nerozlišující‘ pozornost jako únik z norem. K autorově próze sedmdesátých a osmdesátých let“, in *Normy normalizace. Sborník referátů z literárněvědné konference 38. Bezrušovy Opavy (11. – 13. 9. 1995)*, ed. J. Wiendl. (Praha, Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita), s. 6–9.

JELÍNEK, Antonín

1955 „Seifertova Maminka“, in *Literární noviny* 4, č. 6, s. 4.

KALIVODOVÁ, Eva

2003 „Metafora ženy: idealizace či hyenizace“, in Kalivodová, E., Knotková-Čapková, B. (eds.): *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklus přednášek Metafora ženy 2000–2001*. (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta), s. 26–42.

2006 „Cesta k matkám v sestřích (a sestřím v matkách) v rané ženské tvorbě“, in Hanáková, P., Hezcková, L., Kalivodová, E. (eds.): *V bludném kruhu*. (Praha: SLON), s. 75–99.

KICZKOVÁ, Zuzana

1994 „O myslení matiek“, in *ASPEKT – feministický kultúrny časopis* 2, č. 1, s. 2–6.

KITZINGER, Sheila

1994 „Ženy ako matky“, in *Aspekt* 2, č. 1, překlad Jana Juráňová, s. 15–18.

KOPÁČ, Radim

2000 „Plíšková sobě“, in *Uni* 10, č. 12, s. 6.

KOVÁŘÍK, Petr

1999 [Bez názvu], in *Host* 11, č. 5, recenzní příloha, s. 18.

KOVTUN, Jiří

1974 [Bez názvu], in *Svědectví* 12, č. 47, s. 546–547.

KRISTEVA, Julia

1982 /1980/ *Powers of Horror: an Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press), 220 stran.

2004 *Jazyk lásky*. Překlad Josef Fulka. (Praha: One Woman Press), 249 stran.

MACHONIN, Sergej

1992 „Zastýskal ses mi. Seš polovina mojeho života“, in *Revolver revue* 6, č. 20, s. 54–56.

MATONHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu*. Praha: Academia, 301 stran.

2012 „Abjekt“, in: Müller, R., Šidák, P. (eds.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. (Praha: Academia), s. 21–23.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1961 /1936/ „Estetický funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík. (Praha: Odeon), s. 17–54.

NOCHLIN, Linda

2002 „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“, in *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, ed. M. Pachmanová. Překlad M. Pachmanová a L. Vidmar. Praha: One Woman Press, s. 25–66.

PACHMANOVÁ, Martina

2006 „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění. Od symbolické Velké Matky ke katastrofě mateřské identity“, in *V bludném kruhu*, ed. Hanáková, P., Hezcková, L., Kalivodová, E. (Praha: SLON), s. 116–130.

2007 „Matky a otcové: k genderové genalogii v dějinách umění“, in *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*, ed. L. Hezcková. (Praha: FHS UK), s. 326–347.

PETŘÍČEK, Miroslav

2003 „Ženské psaní. Pragmatický rozpor“, in *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000–2001*, ed. E. Kalivodová, B. Knotková-Čapková. (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta), s. 12–15.

PETŘÍČEK, Miroslav, jr.

1994 „Odhalování ukryté perspektivy“, in *ASPEKT – feministický kulturní časopis* 2, č. 3, s. 56–57.

2004 „Hranice a limity textu“, in *Česká literatura* 52, č. 4, s. 528–539.

PEŠAT, Zdeněk

1991 *Jaroslav Seifert*. (Praha: Československý spisovatel), 238 stran.

RICH, Adriene

1993 „Svaté poslání“, in *ASPEKT – feministický kulturní časopis* 1, překlad Magdalena Pechová, č.1, s. 9–13.

STANĚK, Jiří

2001 „Plíšková (nejen) sobě“, in *Tvar* 12, č. 5, s. 21.

SZAPUOVÁ, Mariana

2006 „Hra na imaginárne. Obrazy materstva vo filme MODRÉ Z NEBA“, in *V bludném kruhu*, ed. Hanáková, P. – Hezcková, L. – Kalivodová, E. (Praha: SLON), s. 345–360.

ŠALDA, František Xaver

2014 /1925/ „Z přednášky O nejmladší poezii české“, in *Čtení o Jaroslavu Seifertovi. Hledání proměn autorovy poetiky*, ed. J. Flaišman. (Praha: IPSL), s. 38–47.

VALDROVÁ, Jana

2007 „Jazyk – normy – stereotypy. Inspirace feministickou lingvistikou“, in *Vztahy, jazyky, těla. Texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*, ed. L. Hezcková. (Praha: FHS UK), s. 208–217.

2008 „Žena a vědec? To mi nejde dohromady. Testy generického maskulina v českém jazyce“, in: *Naše řeč* 91, č. 1, str. 26–38.

VODIČKA, Felix

1941 „Literárně historické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla)“, in *Slovo a slovesnost* 7, č. 3, s. 113–132.

ZIZLER, Jiří

2003 „Návrat z exilu“, in *Host* 19, č. 4, s. 16–18.