

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Povídka Žlutá tapeta Charlotte Perkins Gilmanové z hlediska feministických literárních teorií



Kristýna Vacková

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a použila jsem jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 28. června 2013

Kristýna Vacková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mě jakkoli podporovali a měli se mnou trpělivost během přípravy mé bakalářské práce. Zejména bych chtěla poděkovat vedoucí své práce Mgr. Tereze Jiroutové Kynčlové za podnětné rady a cenné poznámky. V neposlední řadě bych ráda poděkovala svým rodičům a přátelům za podporu, bez níž by tato práce nemohla vzniknout.

OBSAH

1. Úvod.....	6
1.1. Seznámení s povídkou.....	6
1.2. Charakteristika použité literatury.....	6
2. Autorka.....	8
2.1. Charlotte Perkins Gilman.....	8
2.2. Diagnóza.....	9
2.3. Doktor S.Weir Mitchell a jeho „lčba odpočinkem“.....	9
2.4. „Proč jsem napsala Źlutou tapetu“?.....	10
3. Teoreticko-metodologická východiska.....	11
3.1. Vymezení pojmu gender.....	11
3.2. Genderová socializace a diskurz.....	11
3.3. Feminismus a feministické teorie.....	12
3.4. Spor esencialistického a konstruktivistického paradigmatu.....	13
3.5. Sexuální politika.....	15
3.6. Náboženství, mýty a pohádky a jejich vliv na rozdělení mužských a ženských rolí.....	15
3.7. Literatura, jazyk a gender.....	16
3.8. Jazyk jako mocný nástroj genderu a moci.....	17
3.9. Obraz žen v literatuře.....	18
3.10. Feministická kritika a vzdorné čtení.....	19
3.11. Historie a definice ženského psaní.....	21
3.12. Sigmund Freud a ženská sexualita.....	23
3.13. Druhé pohlaví.....	24
3.14. Gender a genderové stereotypy ve smyslu symbolického násilí.....	27
4. Analytická část.....	28
4.1. Historický kontext povídky Źlutá tapeta.....	28
4.2. Stručný děj povídky.....	28
4.3. Charakteristika postav.....	29
4.4. Tapeta.....	33
4.5. Koncept manželství a partnerství.....	34
4.6. Koncept mateřství.....	36

4.7. Poporodní deprese.....	37
4.8. Motiv úniku a vězení z genderové perspektivy.....	39
4.9. Mocenské vztahy v <i>Žluté tapetě</i>	41
4.10. Šílenství – definice, historie.....	43
4.11. Šílenství u žen.....	44
4.12. Šílenství v literatuře.....	45
5. Kritické pohledy na <i>Žlutou tapetu</i>	
5.1. Různé interpretace <i>Žluté tapety</i>	47
5.2. Genderově nevyvážená kritika <i>Žluté tapety</i>	47
6. Závěr.....	49
7. Použitá literatura.....	51
7.1. Primární literatura.....	51
7.2. Sekundární literatura.....	51

1.1. Seznámení s povídkou

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila feministickou literární analýzu povídky *Žlutá tapeta* od americké autorky Charlotte Perkins Gilman. Povídka byla poprvé vydána roku 1892 v časopise *New England Magazine*, „kde je přijata se silnými, ale smíšenými pocity“ (Hedges, 1996: 40). Tyto reakce byly vyvolány kontroverzností povídky, neboť *Žlutá tapeta* jako jedno z prvních děl konce devatenáctého století dává nahlédnout do mysli ženy, jež je lapena v bludném kruhu prudérní společnosti, která omezuje její svobodu a neumožňuje jí naplnit její potřebu seberealizace. Povídka je psaná v první osobě, kdy je vypravěčka totožná s hlavní hrdinkou, což příběhu dodává na autentičnosti. Čtenáři/ky mají tím pádem možnost prožít emocionální rozpoložení hrdinky spolu s ní, neboť hrdinka své pocity svěří deníku, který koresponduje s příběhem samotným.

Povídka byla přeložena do českého a slovenského jazyka, nicméně vzhledem k mému zahraničnímu studijnímu pobytu v Kostnici jsem neměla možnost pracovat s českým překladem *Žluté tapety*, stejně tak s českými překlady sekundární literatury. Domnívám se však, že práce s anglickými a německými originály byla pro analýzu neméně přínosná. Všechny překlady jsem provedla sama s tím, že přesně odkazují na stranu a knihu, kde se původní text nachází. Co se primární literatury týče, při překladu jsem přihlédla i ke slovenskému originálu, který jsem měla k dispozici, abych zajistila maximální přesnost překládaného textu. Ženská cizí jména nepřechyluji, neboť se domnívám, že mi nepřisluší měnit osobní jména autorek bez jejich svolení.

1.2. Charakteristika použité literatury

Cílem mé bakalářské práce je provedení feministické literární analýzy povídky *Žlutá tapeta*. Ačkoliv na toto téma existuje několik vypracovaných analýz zabývajících se i feministickou kritikou *Žluté tapety*, nenašla jsem žádné dílo v českém jazyce, jež by *Žlutou tapetu* podrobilo důkladné genderové analýze. S tím souvisí i fakt, že Charlotte Perkins Gilman je i přes nepopíratelný přínos literatuře, v Čechách stále relativně neznámá. Jelikož se v *Žluté tapetě* jedná o příběh ženy, kterou vlastní manžel drží zavřenou v domě, až se z toho psychicky zhroutí, hlavními náměty mé analýzy budou koncepty manželství, mateřství a šílenství. Tato témata budu zkoumat za pomoci feministické archetypální kritiky, k níž využívám poznatky z knih *Archetypal Patterns of Women's Fiction* od autorky Anis Pratt a *Literatura a Feminismus* od Pam Morris. Dále pracuji s koncepty moci a mužské nadvlády, k čemuž mi nesmírně pomohl koncept symbolického násilí, podrobněji rozebraného v knize

Nadvláda mužů od francouzského sociologa Pierra Bourdieuho a kniha *Druhé pohlaví* od francouzské autorky Simone de Beauvoir. Pro genderově sensitivní čtení textu používám koncept takzvaného vzdorného čtení, k němuž jsem zvolila knihu *The Resisting Reader* od Judith Fetterley. Vzhledem k tomu, že zkoumám text psaný ženou, definovala jsem ve své práci koncepty ženského psaní a čtení. Jako inspirace mi posloužila kniha *A Literature of Their Own* od americké literární kritičky Elaine Showalter. Dále pracuji s konstruktivistickým a esencialistickým paradigmatem, jež podrobuji kritice a upozorňuji na některá negativa. K definici šílenství mi největší inspirací byla kniha Michaela Foucaulta *Definice šílenství*. Co se šílenství a postavení žen v literatuře týče, mi zde byla nejvíce nápomocná kniha *The Mad Woman in the Attic* od autorek Sandry M. Gilbert a Susan Gubar. Tato kniha mi rovněž pomohla definovat stereotypní představy o ženách, jež byly v devatenáctém století rozšířené.

2. Autorka

2.1. Charlotte Perkins Gilman

Ačkoliv nechci zaměňovat autorku za vypravěčku, jak už jsem jednou předeslala, život Charlotte Perkins Gilman natolik koleruje s životem hlavní hrdinky povídky, že se její biografii vyhnout nemohu. Gilman navíc nepsala tapetu jako umělecké dílo, ale jako cílený projekt, jenž měl upozornit na konkrétní léčbu jednoho odborníka. Touto léčbou si Gilman sama prošla a chtěla upozornit na její destruktivní účinky (Gilman, 1913). V příběhu se navíc objevuje skutečné jméno doktora, jenž Gilman léčil, což jasně svědčí o záměru Gilman tohoto odborníka konfrontovat¹.

Charlotte Perkins Gilman vyrůstala pouze s matkou, otec rodinu opustil krátce po jejím narození. Její matka Charlotte nikdy neprojevovala dostatek něhy, neboť věřila, že ji to posílí natolik, aby ji nic v životě neporazilo. Charlotte se později zachovala podobným způsobem ke své dceři Katherine, jež „ukončila svůj život s nevyřešenými, ambivalentními pocity ke své matce, o které se domnívala, že ji opustila, a pro niž měla pochopitelně jen málo soucitu“ (Gough, Rudd, 1999:3). Otázkou zůstává, zda-li Gilman své dítě zanedbávala úmyslně či péče jednoduše nebyla schopná². Charlotte Perkins Gilman začala brzy vnímat útlak žen kolem sebe, a jaký dopad na ně mělo mateřství a manželství. Gilman se roku 1884 vdala za Charlese Stetsona, jehož charakterizovala jako „něžného“ a „věrného“ (Hedges, 1996: 44), přesto sňatek s ním dlouho nevydržel. Gilman začala podléhat depresím, jejichž průběh se zhoršil poté, co porodila. Po čtyřech letech manželství se Gilman se Stetsonem rozvedla a rozhodla se cestovat. Tehdy její psychické potíže ustoupily a ona se cítila šťastná, i přesto, že její rozhodnutí osvobodit se od manželských a mateřských povinností, nebylo společností tolerováno. „Akceptovala nové manželství svého manžela se svou kamarádkou, které svěřila své dítě, což vedlo k ještě většímu veřejnému nepřátelství vůči ní“ (Hedges, 1996: 48). Právě v té době napsala Gilman *Žlutou tapetu*.

¹ viz kapitola 2.4. „Proč jsem napsala *Žlutou tapetu*“?

² viz kapitola 2.2. **Diagnóza**

2.2. Diagnóza

Gilman trpěla v průběhu svého života záchvaty slabosti, únavy a letargie, jež vedly až k nervovým zhroucením. Diane Price Herndl v článku *The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and "Hysterical" Writing* popisuje nemoc Gilman jako „závažné a trvalé nervové zhroucení směřující k melancholii, [tedy] nervovou poruchu jinak nazvanou hysterie.“ (Herndl, 1988: 52; Gilman, 1999: 19-20). Ačkoliv si to Gilman nejprve nechtěla připustit, její stav se zhoršoval v manželství, zejména nástupem mateřství, „věděla, že manželství a mateřství byly problémem, ačkoliv nevěděla proč“ (Berman, 1985: 39), popisuje Jeffrey Berman příčiny a průběh nemoci Gilman v pojednání *The Unrestful Cure: Charlotte Perkins Gilman and „The Yellow Wallpaper“*. Berman naznačuje, že psychické problémy Gilman pramenily z jejího vztahu k rodičům, kdy její matce zemřely dvě děti ještě jako novorozenci, což ji zabránilo projevit Charlotte lásku, zatímco její otec rodinu opustil, aby si mohl vybudovat kariéru. Zhoršení stavu Gilman po porodu vysvětluje Berman tím, že díky ztrátě svých sourozenců měla porod spojený spíše s koncem života, než s jeho počátkem. „Emoce, jež Charlotte pociťovala při porodu, byly vhodné na pohřeb. Místo veselí upadla do období smutku“ (Berman, 1985: 40). Jako únik ze své mizérie viděla Charlotte ztotožnění se svým otcem a pokračování v jeho stopách, „pouze odmítnutím své vlastní rodiny tak, jak její otec opustil svou rodinu před dvaceti lety, se mohla osvobodit od slabosti a pasivity, jež symbolizovaly její stav mateřství“ (Berman, 1985: 39). Gilman tedy zopakovala stejný čin svého otce, za který ho celý život nenáviděla.

2.3. Doktor S.Weir Mitchell a jeho „léčba odpočinkem“

Během manželských a mateřských povinností, kdy se stav Gilman rapidně zhoršil, se rozhodla vyhledat odborníka, nervového specialistu Dr. S. Weir Mitchella, který praktikoval takzvanou léčbu odpočinkem, což „bylo známé a široce imitované lékařské ošetření pozdního devatenáctého století“ (Poirier, 1999 : 1462), jež spočívalo v naprostém klidu pacienta se zákazem jakékoliv činnosti. Gilman pobývala v jeho sanatoriu přibližně měsíc, poté ji prohlásil za zdravou a nařídil jí následující: „Žijte co nejvíce domestikovaným životem, jak jen to půjde. Mějte u sebe pořád své dítě [...]. Po každém jídle si běžte na hodinu lehnout. Věnujte pouze dvě hodiny denně intelektuálnímu životu. A už nikdy v životě nevezměte do ruky pero, [] či tužku“ (Gilman, 1935: 96). Gilman se po dobu tří měsíců věrně řídila jeho pokyny a téměř se zbláznila (Berman, 1985: 50). Popisuje, jak se po návratu od dr. Mitchella cítila, „Zalézala bych do nejbzdálenějších skříní a pod postel, abych se schovala před

neustálým tlakem té hluboké úzkosti“ (Gilman, 1935: 96). Její popis připomíná příběh hrdinky *Žluté tapety*, jež se plazí po pokoji a také nemá daleko k nervovému zhroucení. Terapii odpočinku na ní sice nezkouší přímo doktor Mitchell, ale její manžel John, nicméně doktor Mitchell, jak už bylo výše řečeno, je v příběhu přímo zmíněn. „John říká, že pokud se neseberu rychleji, tak mě pošle na podzim k doktorovi Mitchellovi. Já k němu ale vůbec nechci jít. Měla jsem přítelkyni, která se mu jednou dostala do rukou a říká, že je přesně jako John a můj bratr, ale horší“ (Gilman, 1996: 18).

2.4. „Proč jsem napsala *Žlutou tapetu*“?

Charlotte Perkins Gilman odpovídá v pojednání „*Why I Wrote The Yellow Wallpaper*“? na otázku, proč napsala dílo, jež bylo na přelomu devatenáctého a dvacátého století považováno za depresivní. Gilman byla například jedním nejmenovaným Bostonským lékařem obviněna, že *Žlutou tapetou* chtěla dohnat lidi k šílenství. Gilman se brání tím, že tomu bylo přesně naopak, „neměla jsem v úmyslu přivést lidi k šílenství, ale zachránit je, aby je někdo k šílenství nepřivedl, a povedlo se“ (Gilman, 1913). Gilman pochopitelně naráží na doktora Mitchella, jemuž poslala kopii *Žluté tapety* a doufala v odpověď. Té se jí sice nedostalo, nicméně „o mnoho let později zjistila, že si tento známý specialista příběh skutečně přečetl a důsledek toho byl, že změnil svou léčbu duševního onemocnění“ (Berman, 1985: 58). V *Žluté tapetě* jsou tedy přítomny prvky autorčina života, nicméně Gilman sama popírá, že by se jednalo o její vlastní portrét (Berman, 1985: 56). Poselství *Žluté tapety* vidí v pomoci druhým, chce jim ušetřit starosti, s nimiž se sama potýkala.

3. Teoreticko-metodologická východiska

3.1. Vymezení pojmu gender

Feministická literární analýza se neobejde bez přesného vymezení pojmů gender a feminismus, které jsou často nesprávně interpretovány. Claire M. Renzetti a Daniel J. Curran v knize *Ženy, muži a společnost* definují gender jako společenský konstrukt, jež je odvozen od biologického pohlaví (Curran, Renzetti, 2003: 20). Gender je tedy uměle vytvořen naší kulturou, proto není možné ho zaměňovat s biologickým pohlavím, jež slouží pouze jako základ pro tvorbu genderu (Curran, Renzetti, 2003: 20). Nicméně koncept genderu jde mnohem dál. Mary Holmes v knize *What is gender?* charakterizuje gender jako „společensky zapříčiněné rozdíly mezi tím, co je ženské a co je mužské“ (Holmes, 2007: 2). Se společenskými rozdíly se ovšem nutně pojí i koncept moci, jenž je pro definici genderu zásadní. „Moc znamená schopnost vnučovat druhým vlastní vůli“³ (Curran, Renzetti, 2003:27), v případě patriarchátu⁴ to jsou muži, jež vnučují svou vůli ženám a udržují nad nimi nadvládu. S genderem se pojí i takzvané genderové stereotypy, tedy zjednodušená očekávání, že muž musí být „maskulinní“ a žena „femininní“ (Curran, Renzetti, 2003: 20), aby byli opravdu mužem a ženou, což je značně necitlivá definice vzhledem k tomu, že neexistuje jedna definice správného muže a správné ženy, jež by se napříč kulturami nelišila.

3.2. Genderová socializace a diskurz

Pokud je tedy gender tvořen kulturou, v níž se pohybujeme, otázka zní, jak si gender osvojujeme, jak se mu učíme? Genderovým rolím se učíme od nejtělejšího věku procesem takzvané genderové socializace, jež je označována za „proces, jehož prostřednictvím si lidé předávají a vstřebávají společenské hodnoty a normy, včetně těch, které se týkají genderu“ (Curran, Renzetti, 2003: 93). V praxi se podle autorů knihy *Ženy, muži a společnost* genderová socializace projevuje například kupováním hraček podle genderové příslušnosti, výběrem oblečení, jež odpovídá genderové identitě atd. Vzhledem k tomu, že genderová socializace je procesem celoživotním (Curran, Renzetti, 2003: 93), znamená to, že se gender

³ S konceptem moci v rámci genderových vztahů pracuje Pierre Bourdieu v knize *Nadvláda mužů*. Tomuto tématu se budu podrobněji věnovat v dalších kapitolách.

⁴ Pam Morris definuje patriarchát jako „společenský řád, v němž jsou zvýhodněny zájmy a moc mužů a ženy jsou podrobeny mužské autoritě“ (Morris, 1993: 198). Kate Millet dodává, že patriarchát „vynucuje nerovnováhu osobnostních rysů mezi pohlavími“ (Millet, 2000: 42).

jako společenský fenomén taktéž vyvíjí? V rámci patriarchální společnosti jsme zvyklí díky genderové socializaci pohlížet na gender jako na něco striktně daného a stálého, je tomu však skutečně tak? Judith Butler v knize *Gender Trouble* zkoumá, zdali, když je gender sociálním konstruktem, tak do jaké míry se stává kategorií fixní či pohyblivou. Butler si zde klade otázku, „zdali je gender či pohlaví fixní nebo pohyblivé je funkcí diskurzu, [...] jenž se snaží analýze stanovit určité meze nebo ochránit určité principy humanismu jako před-hypotézy ke každé analýze genderu“ (Butler, 2007: 12). Sarah Mills autorka knihy *Discourse* se zabývá aplikací Foucaultovy teorie diskurzu na genderovou analýzu, podle Mills je teorie diskurzu pro genderovou analýzu důležitá kvůli „svému zájmu o teoretizaci moci“ (Mills, 1997:78). Butler ovšem vidí v diskurzivní analýze určitá omezení, jež souvisí s binárními strukturami, „které se zdají jako jazyk univerzální racionality. Tudíž omezení je vestavěno do toho, co jazyk utváří jako představitelnou doménu genderu“ (Butler, 2007: 12).

3.3. Feminismus a feministické teorie

Pojem feminismus nelze jednoznačně definovat, neboť se jedná o „pluralitní myšlenkový proud“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 8). Autorka knihy *Literatura a feminismus* Pam Morris tvrdí, že feminismus je „politický pohled založený na dvou základních předpokladech: Za prvé: Genderový rozdíl je stavebním základem nerovnosti mezi muži a ženami, díky němuž ženy trpí systematickým sociálním bezprávím a za druhé: nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale kulturním konstruktem genderových rozdílů“ (Morris, 1993: 1). Feministická hnutí se od sebe odlišují názorovou pestrostí⁵, jež dodává feminismu charakteristický liberální ráz. Feminismus v dnešní době nevěnuje pozornost pouze mocenským vztahům mezi pohlavími, ale i mocenským strukturám v rámci rasových či věkových skupin, neboť systém kulturních a sociálních nerovností prostupuje celou naši společnost. Jak podotýká Sarah Mills, „gender je vždy tvořen veskrze nástroje rasy a třídy“ (Mills, 1997: 79). Tyto nerovnosti musí být podle feministů a feministek postupně odstraňovány, k čemuž nestačí pouze malé ústupky jako je vytváření více pracovních pozic pro ženy či navýšení jejich platů, nutností je provést sociální revoluci, již navrhuje například radikální feministické hnutí. Jako řešení vidí nahrazení mužské kultury, kulturou ženskou a přetransformování instituce heterosexuality (Tong, 1989: 95). Podle

⁵ Každé feministické hnutí pracuje s genderem jiným způsobem. Namátkou mohu zmínit například liberální feminismus, radikální feminismus, existencialistický feminismus atd.

Morris musí být brány v potaz spíše společné vlastnosti mužů a žen a jejich spolupráce, než vyzdvihování jejich rozdílů a tím podporování extrémů (Morris, 1993: 6).

3.4. Spor esencialistického a konstruktivistického paradigmatu

Jak už bylo řečeno, biologické pohlaví a gender nelze směšovat. Naneštěstí některé teorie považují biologické pohlaví za základ rozdělení společnosti na muže a ženy. Jednou z nich je například esencialismus, jež tvrdí, že „že existuje nějaká objektivní podstata ženství a mužství, přičemž tuto ženskou podstatu sdílejí všechny ženy a mužská je vlastní všem mužům“ (Brachová, 2008: 8). V esencialismu se tedy o stereotypizaci ženství a mužství na základě biologického pohlaví, jež je postaveno na roveň genderu. Stephan Fuchs v knize *Against Essentialism: A Theory of Culture and Society* popisuje esencialismus jako filozofický směr, jímž se myslí, že „věci jsou tím, čím jsou, protože je to jejich přirozenost, jejich podstata či definice“ (Fuchs, 2001: 3). Esencialismus tedy nezohledňuje společenské a kulturní hledisko, jež nesmí být opomíjeno, neboť, jak už bylo řečeno, gender není biologického původu.

Na druhé straně konstruktivismus pracuje s genderem jako se společenským konstruktem. V tomto případě musí být gender nutně proměnlivý, vyvíjí se spolu s naší kulturou a společností (Brachová, 2008: 8). Zde mám na mysli sociální, jež je založen na myšlence, že realita, v níž žijeme, je sama společenským konstruktem. Věci neexistují proto, že mají jakousi přirozenou podstatu, ale proto, že jsou vytvořené – vykonstruované, tudíž nejsou předem jasně dané a neměnné (Kukla, 2000: 1). André Kukla se v knize *Social Constructivism and the Philosophy of Science* zabývá ženou z pohledu sociálního konstruktivismu a zkoumá vlastnosti (koncepty), jež jsou ženám automaticky přiřazené na základě esencialistického přístupu. „Přirozeně ty, kterých se tento koncept týká [ženy], vědí, že se na ně tento koncept vztahuje. Tato znalost je vede k tomu, aby se chovaly odlišnými způsoby, než jak by chovaly se, kdyby nebyly do těchto kategorií [konceptů] řazeny“ (Kukla, 2000: 2). Ženám je již po generace od malička vštěpováno, co to znamená být ženou. Nejde však o to, jaké mají ženy biologické pohlaví, nýbrž o to, jaké vykonstruované hodnoty jim společnost na základě biologického pohlaví přiřadí.

Zajímavou studii na téma původu nerovnosti mezi mužem a ženou nabízí v knize *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* Charlotte Perkins Gilman. Vyvrací biologické hledisko jako původ nerovnosti mezi mužem a ženou, při čemž argumenty hledá právě v biologii, přesněji řečeno u

jiných živočišných druhů. Gilman poukazuje na fakt, že „my [lidé] jsme jediný živočišný druh, kdy samice je závislá na samci kvůli potravě, jediný živočišný druh, kdy vztah mezi pohlavími je také vztahem ekonomickým“ (Gilman, 1900: 5). Gilman dále podotýká, že samice jiných zvířat není nikdy na samci závislá úplně a to ani v době péče o mláďata. V dnešní době je situace v naší společnosti poněkud odlišná, než jak tomu bylo na přelomu devatenáctého a dvacátého století, stále se však s podobným principem závislosti můžeme setkat i dnes. Nicméně i přes snahu Gilman vyvrátit biologické pohlaví jako zdroj pro vytváření genderu se stále jedná o argument esencialistický, tudíž je nutné na něj pohlížet s kritickým odstupem.

Kritici a kritičky feministických teorií namítají, že biologické rozdíly mezi pohlavími jsou jasně dané geneticky a hormonálně, proto se s nimi nedá nic dělat. Claire M. Renzetti a Daniel J. Curran toto stanovisko striktně odmítají. Jako důkaz uvádějí genetické abnormality, které způsobují nejasnost pohlaví a tím i genderové identifikace. Jedinec se standardním genetickým vývojem „vlastní“ dva pohlavní chromozomy XY, pokud se jedná o muže a XX, pokud jde o ženu. V některých případech však může vzniknout jedinec, jenž má jeden pohlavní chromozom navíc nebo kterému naopak jeden chromozom chybí. Tito lidé mohou vykazovat určité fyzické či mentální odchylky, například vyšší vzrůst, menší genitálie či nižší inteligenci. Vzhledem k počtu chromozomů se nejedná ani o muže ani o ženy, nicméně jsou vychováni striktně buďto jako muž či žena, záleží na podobnosti genitálií. Přestože není jejich pohlaví jednoznačně geneticky určeno, tito jedinci si přisvojují jen jednu genderovou roli na základě své výchovy (Curran, Renzetti, 2003: 64-72). Nicméně existují kultury, v nichž se vyskytuje více druhů genderu, či takové, ve kterých se příslušnost k genderové identitě může během života měnit⁶. Tyto společnosti jsou obecně tolerantnější k jedincům, jež se nějakým způsobem odlišují od zbytku skupiny a napomáhají svým „jiným“ členům k snadnějšímu začlenění do sociální skupiny. Anne Fausto-Sterling v knize *Sexing the Body* navrhuje namísto dvou biologických pohlaví jich zařadit rovnou pět, zbývající tři by byly takzvaní pseudo – hermafrodité - *herms*, *merms* a *ferms* (Fausto-Sterling, 2000: 78). Jakkoliv kontroverzní se může autorčin názor zdát, poddrývá klasický esencialistický názor dvou protichůdných genderových identit muže a ženy, čímž může napomoci k uvolnění stereotypních představ o dvou genderových kategoriích.

⁶ „Například u kmene Hua na Papui–Nové Guineji je gender považován za cosi, co se během života mění“ (Curran, Renzetti, 2003: 74). Další příklady přecházení genderu se dají nalézt např. mezi ománskými muslimy či v thajské kultuře (Curran, Renzetti, 2003: 74).

3.5. Sexuální politika

Patriarchální společnost prostupuje všechny složky společenského života, včetně sféry politické a ekonomické. Kate Millet ve své knize *Sexuální politika* definuje politiku (zde je myšlena druhá vlna feminismu⁷) následujícím způsobem: „termín *politika* se vztahuje k mocensky-strukturovaným vztahům, pomocí nichž je jedna skupina lidí ovládána skupinou jinou“ (Millet, 2000: 23). Jedinci, jež disponují politickou mocí nad ostatními, určují pravidla soužití, která uspokojují především jejich zájmy. Vzhledem k tomu, že „pohlaví je kategorií s politickými důsledky“ (Millet, 2000: 24), je zřejmé, že v patriarchální společnosti to jsou muži, kteří vytváří pravidla pro fungování naší společnosti. Otázkou je, proč to jsou právě muži, kteří dominují? Příčinou by mohla být fyzická síla, nicméně ta již v 21. století není zapotřebí, přesto si muži uchovali svou nadvládu⁸. Millet připouští existenci takzvaných před-patriarchálních společností, v nichž byly ženské vlastnosti jako plodnost či zázrak narození dítěte vyzdvihovány jako kreativní síla, na rozdíl od fyzické síly mužů. Historie počátku patriarchy však zůstává neznámá, můžeme pouze spekulovat. Naše společnost si vytvořila systém hodnot, který jsme zvyklí dodržovat. Dnes už rozhodně nemá zakotvení v biologické rozdílnosti pohlaví, nýbrž v konsensuální dohodě (mužských) členů společnosti.

3.6. Náboženství, mýty a pohádky a jejich vliv na rozdělení mužských a ženských rolí

Křesťanství se nemalou mírou podílí na vytvoření falešného obrazu ženy (Gilbert, Gubar, 2000: 34). Pouhý fakt, že Eva byla stvořena z Adamova žebra, poukazuje na to, že ženy jsou vnímány jen jako „ty druhé“⁹. Eva je Adamovi dobrou společnicí a ženou, dokud neochutná zakázané ovoce a nepřinese zkázu oběma. Eva svým hříchem poruší chování hodné a poslušné ženy, za což je okamžitě potrestána (Adam je sice potrestán vyhnáním z ráje také,

⁷ Druhá vlna feminismu se datuje od 60. let dvacátého století a vyznačuje se tím, že ženy mají již přístup ke vzdělání a k většině profesí. Pozornost feministických hnutí se nyní obrací na dvě roviny, „na kulturu v nejširším slova smyslu (institute, jazyk, chování aktérů, příslušníků dané kultury atd.) a na psychologickou problematiku formování genderové identity, na problematiku socializace v dětství i mechanismy reprodukování tzv. genderových vzorců v dospělosti (Havelková, 2004: 178).

⁸ viz Bourdieu – *Nadvláda mužů* (kapitola 3.14. **Gender a genderové stereotypy ve smyslu symbolického násilí**)

⁹ Ve *Žluté tapetě* sice není náboženský vliv zmíněn, nicméně puritánské zvyky silně náboženské Ameriky devatenáctého století a ustanovení genderových identit jsou silně propojeny a proto náboženský aspekt ve své práci nemohu pominout.

nicméně to svou neukázněností způsobila Eva)¹⁰. Zajímavé je, že to byla právě Eva, která podlehla pokušení hada. Žena zde vystupuje jako jediná původkyně zla, muž zde figuruje jen jako „svedený a oklamaný“. Nicméně existuje alternativní příběh Adamovy první ženy Lilith, jež se vyskytuje v apokryfním židovském folklóru, o němž pojednávají autorky knihy *The Mad Woman in the Attic* Sandra M. Gilbert a Susan Gubar¹¹ (Gilbert, Gubar, 2000: 34). Lilith stejně jako Adam povstala z prachu, čímž se postavila naroveň Adamovi. Adam ovšem trval na zkrocení své ženy a její submisivité. Lilith se mu vzepřela a utekla od něj, podle legendy se spojila s démony a proměnila se v „monstrum“, které muselo být za své hříchy potrestané. Otázka zní, za co byla Lilith skutečně potrestána? Vzepřela se mužské dominanci, když se snažila najít svou vlastní identitu. Trestu nešla ani mýtická Pandora, jež ze zvědavosti otevřela skříňku a vypustila do světa zlo. Ovšem k nalezení genderových stereotypů nemusíme číst bibli či příběhy starověkého Řecka, stačí se podívat na klasické pohádky. Například Sněhurka (Gilbert, Gubar, 2000: 36) je za svůj útěk z domova potrestaná sněžením otráveného jablka a zachránit ji musí kladný mužský hrdina. Drtivá většina pohádek funguje na principu submisivních žen, které musí zachránit silný muž. Genderové stereotypy jsou nám tedy vštepovány již v dětství.

3.7. Literatura, jazyk a gender

Literatura bezpochyby ovlivňuje náš pohled na svět, neboť nejenom, že do jisté míry reflektuje realitu, ve které žijeme, ale literatura ji může i spoluvytvářet. „Obecně se věří, že kreativní formy psaní mohou nabídnout výjimečný pohled do lidské zkušenosti a pozměnit naše vnímání společenské reality“ (Morris, 1993: 7). Literární a reálný svět se prolínají, skrze literaturu poznáváme kulturní vzorce, jež charakterizují naši společnost. Navíc máme často jako čtenáři a čtenářky tendenci přejímat systém hodnot, jenž nám daná kniha nabízí kvůli takzvané interpelaci textu, což je pojem využívaný Luisem Althusserem. Morris tento pojem vysvětluje následovně: „[interpelace slouží k popisu] způsobu, jímž nás jazyk „vítá“ do identity, jelikož vnímáme sami sebe v jeho systému významu a přijímáme očekávanou pozici v jeho struktuře“ (Morris, 1993: 197).

¹⁰Obraz trestu se v literatuře objevuje nesčetněkrát, budu se mu podrobněji věnovat v kapitole **3.9. Obraz žen v literatuře**.

¹¹V postavě Lilith vidím některé podobné rysy jako u hlavní hrdinky *Žluté tapety*, například její odvalu postavit se Johnovi a utéct. Ačkoliv hrdinka „utíká“ pouze symbolicky, vidím zde podobnost.

Morris tvrdí, že „jakmile uznáme, že je naše vnímání reality utvářeno našimi symbolickými rády, z nichž převládajícím je jazyk, tak je zřejmé, že rozdíl mezi literaturou jakožto základem textů a života je mnohem komplikovanější, než by se mohlo zdát a že hranice mezi těmito dvěma může být propustná, přičemž umožňuje interakci a vliv mezi nimi“ (Morris, 1993: 8). Právě z tohoto důvodu se v literatuře otevírá prostor pro šíření genderových stereotypů v masové míře. Na druhé straně, literatura slouží i jako nástroj jejich subverze, o čemž pojednává například Sarah Mills v knize *Language and Gender*. Mills říká, že ženy mohou získat kontrolu nad svými těly a životy právě veskrze literárními texty, jež jsou psány nově formulovanými ženskými jazyky¹² (Mills, 1995: 7). Nicméně přibližně do osmnáctého století byla většina dochovaných a známých literárních textů psaná muži¹³, proto jsme naučeni vnímat svět mužským okem a aniž bychom o tom věděli, tento způsob myšlení nám již přijde přirozený díky působení diskurzu patriarchátu. „Ženy jsou naučeny myslet jako muži, ztotožnit se s mužským úhlem pohledu a přijmout a uzákonit systém mužských hodnot, jejichž ústředním principem je misogynie“ (Fetterley, 1978: úvod-10). Nicméně Gilman jakožto žena-autorka pracuje s hlavní hrdinkou *Žluté tapety* z ženského úhlu pohledu a za pomoci propracované symboliky poukazuje na postavení žen v domácnosti v Americe na konci devatenáctého století a důsledky jejich izolace.

3.8. Jazyk jako mocný nástroj genderu a moci

Jazyk slouží lidem jako hlavní prostředek komunikace, bez něj by naše společnost nemohla existovat tak, jak ji známe dnes. Jazyk nám umožňuje popsat věci a jevy kolem nás, jimž díky jazyku dokážeme přiřadit určité označení a hodnotu. Vzhledem k tomu, že se s jazykem učíme pracovat již v raném věku, osvojujeme si hodnoty, jež považujeme za jasně dané a neměnné. Podle Morris představuje „jazyk hlavní prostředek, s jehož pomocí jsou kulturní hodnoty recyklovány a uchovávány z generace na generaci“ (Morris, 1993: 7). Jazyk tím pádem v nemalé míře přispívá k udržování genderových stereotypů. Jedna z autorek knihy *Tváří v tvář* Vanda Černohorská se zaměřuje na feministickou teorii jazyka, jakožto protiklad k mainstreamové filosofii jazyka. „Feministická filozofie jazyka se ustavila v rámci druhé vlny feministického hnutí, a je tedy založena na premise, že muži jakožto dominantní skupina produkují jazyk, myšlenky a tím i realitu“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010:

¹² Nicméně tyto ženské jazyky musí být podle Elizabeth Mahoney „formulovány ne jako jednoduchý idealismus, [...], ale jako problematizace pojmu sdílení společného ženského jazyka (Mahoney, 1995: 8).

¹³ Ženy psaly také, ale většinou deníkovou formou, nepublikovaly (viz hrdinka *Žluté tapety*).

33). Cílem feministické filozofie jazyka by se však podle autorky nemělo stát vymezení se proti mainstreamové filozofii, ačkoliv se přirozeně nabízí, jako spíše hledání společných prvků obou směrů a popis jazyka. Nadvláda mužů bohužel skrze jazyk utužuje zažité konvence tak, že se z mužského hlediska stává hledisko obecné bez jakéhokoliv zpochybnění. Dobrým příkladem může být v češtině například generické maskulinum, tedy používání mužského rodu podstatných jmen i pro osoby ženského rodu, například oslovení studenti pro studenty a studentky, lékaři pro lékaře a lékařky atd. Dalo by se namítnout, že jde o pouhé oslovení, které nikoho neuráží, nicméně, když se zamyslíme nad dopadem například odborných či politických textů, je zřejmé, že následky mohou být dalekosáhlé. Generické maskulinum dosahuje toho, že si pod skupinou mužů a žen podvědomě představíme pouze muže, ženy jsou jen zastoupeny (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 44). Vliv jazyka tedy dokonale odráží realitu, v níž jsou ženy pouhým stínem mužů, společnost, ve které ženy nerepresentují samy sebe.

3.9. Obraz žen v literatuře

Ženské postavy se v literárním kánonu chovají podle určitých vzorců, jež jim přisoudili muži (Morris, 1993:15). Hrdinky se chovají předvídatelně, neboť to od nich všichni očekávají. Všemi mám na mysli jak čtenáře/ky a autory/ky, tak i kritiky/čky a ženy samotné. Tímto problémem se zabývá Jonathan Culler v knize *Reading as a Woman*. „Ženy ne vždy četly jako ženy: byly ochuzeny o zkušenost vhodnou pro ženy“¹⁴ (Culler, 2011: 292). Ideální žena by v očích mužů měla být věrná, poslušná a ochotná vyplnit každé mužovo přání. Zároveň oplývá krásou a křehkostí, přičemž jejím jediným životním posláním je být dobrou manželkou a matkou v domácnosti (Gilbert, Gubar, 2000: 26). Přesně tyto hodnoty jsou očekávané od hlavní hrdinky *Žluté tapety*, o nichž bude dále řeč v kapitolách **4.6. Koncept mateřství** a **4.5. Koncept manželství a partnerství**. Dokonalá žena je připodobněna andělu, jehož posláním je starat se o druhé, ne o sebe. Pokud žena nepřekypuje těmito andělskými vlastnostmi, stává se podle mužských autorů jakousi příšerou, jež je potřeba zkrotit či úplně zatratit. „Příšerami“ se stávají ženy fyzicky nepřitažlivé, neplodné, sexuálně náruživé či vzpurné, jinými slovy ženy odlišné, nezávislé a sebevědomé. Důvodem této nešťastné kategorizace může být mužská nejistota a strach ze silných žen. Zejména ženská sexualita děsí muže po staletí, obávají se, že je ženy mohou oslabit, svést. Podle Morris mají muži

¹⁴ Ženy „byly představovány jako subjekty za pomoci diskurzů, jež neidentifikovaly či neprosazovaly čtení „jako žena“ (Culler, 2011: 292).

tendenci ženskou sexualitu nějakým způsobem kontrolovat a nejsou nadšeni z faktu, že ženy hrají důležitější roli při vzniku nového života. „Vzhledem k tomu, že se muži rodí ženám a ne naopak, dalo by se očekávat, že by muži měli zaujmout méně autoritativní postavení“ (Morris, 1993: 20). Nicméně patriarchální společnost velí mužům, aby zachovali svou dominanci za každou cenu, proto svůj strach převádí do útoku proti ženám, jež by mohly potencionálně ohrozit jejich mužnost.

Ženy, jež nesplňují andělské normy, se rázem dostávají na okraj společnosti, odkud se mohou vrátit pouze dvojitým způsobem, buďto přijmou náležitý trest z rukou muže a „polepší se“ nebo z tohoto světa odejdou navždy – vykoupí se smrtí. Smrt se často stává jediným vysvobozením pro ženy, jež se touží osvobodit od mužů a to především v devatenáctém století, kdy je koncept anděla versus příšery v prudérní viktoriánské společnosti nejsilněji prosazován. Podle Susan Gubar a Sandry Gilbert byla smrt a šílenství jedinou formou úniku pro „domestikovaného anděla“ v podobě ženy v domácnosti (Gilbert, Gubar, 2000: 25 – 26). Hlavní hrdinka *Žluté tapety* musí překročit práh své přítomnosti a vytvořit si nový alternativní svět, v němž se může alespoň symbolicky osvobodit od viktoriánských předpisů a s nimi spojené role anděla, jež od ní manžel a jeho rodina vyžadují.

Muži ovšem vidí ženy nejen jako oběti svých hříchů, pro které musí zemřít, ale vnímají je i jako původce smrti a zkázy. Ženy jsou v literatuře vyobrazeny pozitivně pouze, pokud odpovídají zkrusleným představám patriarchátu. Jakmile žena vybočí z očekávaného andělského stereotypu, stane se pro muže nebezpečnou a tím pádem je zavržení hodná. Mocné a moudré ženy v minulosti představovaly pro muže konkurenci, ti se obávali jejich inteligence a síly, proto se rozhodli tyto ženy navždy odstranit. Místo obdivu tyto ženy dostaly nálepku čarodějnice, jež provozuje černou magii a ubližuje ostatním. Zajímavostí je, že čarodějnice jsou povětšinou v literatuře zobrazovány jako staré, ošklivé a nevrle osoby, zatímco poslušné ženy, jež splňují ideál ženy v patriarchální společnosti, jsou popisovány jako krásné a ctnostné panny (Morris, 1993). Je neuvěřitelné, jak dalece odráží literatura mužskou psychiku, kdy strach ze ztráty mužnosti dokáže „proměnit“ silnou ženu v jakousi zřůdnou bestii.

3.10. Feministická kritika a vzdorné čtení

Jak už bylo výše řečeno, literatura je stále „psaná a čtená“ z patriarchálního pohledu, ať už se jedná o čtenáře či čtenářku, spisovatele či spisovatelku. Abychom texty přestali vnímat nekriticky, je nutné, abychom je začali číst kriticky „jako žena“ (Culler, 2001). Znamená to však, že muž nemůže číst „jako žena“? V knize *Feminisms: An Anthology of*

Literature Theory and Criticism je toto téma rozebráno podrobněji. „Feministické čtení“ bylo přijetím a zpracováním textů čtenářem/kou, který/á není koncipován/a za každou cenu jako žena, ale který/á si je vědom/a tradice ženského útlaku v patriarchální kultuře“ (Herndl, Warhol, 2009: 561). Naneštěstí Charlotte Perkins Gilman napsala *Žlutou tapetu* v době, kdy tento typ čtenáře/ky ještě neexistoval, jak je popsáno v antologii, „Dimock¹⁵ analyzuje „ideálního čtenáře/ku“ *Žluté tapety* Charlotte Perkins Gilman, aby ukázala, že tento text je určen publiku, které v době Gilman ještě neexistovalo“ (Herndl, Warhol, 2009: 562). Z tohoto důvodu (Fetterley, 1977: úvod – xii) byla *Žlutá tapeta* podrobena feministické literární analýze až mnohem později.

Literární kritička Judith Fetterly hovoří o takzvaném vzdorném čtení, jímž označujeme proces, při němž se čtenáři snaží dívat na text kriticky a jsou schopni odhalit genderové stereotypy a sexistické náměty, jež jsou hojně zastoupeny v literárním kánonu (Fetterley, 1977: xi - xxvi). Fetterley si klade otázku, co stojí za naším nekritickým postojem k těmto dílům. Pam Morris tvrdí, že „naš odevzdaný postoj je částečně způsoben úctou, s níž k těmto textům přistupujeme“ (Morris, 1993: 27). Fetterley říká, že tento problém je způsoben celkovým pohledem kultury, jež přejímá androcentrický pohled na svět jako univerzální (Fetterley, 1977: ix) Fetterley pohlíží na feministickou literární analýzu jako na „akt o přežití“, neboť dosavadní nekritický pohled odsouvá ženy na kolej „těch druhých“ a nutí je se ztotožnit s muži¹⁶. „Žena je ta druhá, vyvrženec, truchlící mezi dětmi; nikdy není opravdu dítětem, neboť jí nikdy není plně dovoleno holdovat požitkům; nikdy není opravdu dospělou, neboť jí nikdy není dovoleno být plně odpovědnou; je navždy „mladou truchlící“, „malou ženou“, „nadlidskou“, „nelidskou“, ale nikdy jednoduše „lidskou““ (Fetterley, 1997: předmluva – ix)¹⁷. Fetterley se domnívá, že feministická kritika by mohla napomoci tuto situaci změnit. „Feministická kritika je politický akt, jehož cílem není jednoduše interpretovat svět, ale změnit ho tím, že změníme vědomí těch, kteří čtou a jejich vztah k tomu, co čtou“ (Fetterley, 1977: předmluva – viii).

¹⁵Wai Chee Dimock – profesorka Anglistiky a amerikanistiky na americké univerzitě Yale.

¹⁶ Fetterley zasvětila tuto knihu ženám, definici jejich ztráty, ukončením jejich samoty a navrácení jejich nadvlády (Fetterley, 1977: předmluva –ix). Věřící, že kritické čtení textů tomuto procesu může napomoci, proto je vzdorné čtení přínosné pro literární analýzu, nutí čtenáře jít do hloubky a zamýšlet se nad koncepty genderových stereotypů.

¹⁷ Stejně platí pro hlavní hrdinku *Žluté tapety*, není jí dovoleno stát se plně odpovědnou, za její život rozhodují muži kolem ní.

Kolektiv autorek knihy *Tváří v tvář* hovoří o procesu takzvaného čtení jako žena jakožto způsobu vzdorného čtení. „Čtení a (psaní) jako žena není vázáno na biologické pohlaví jedince, nýbrž na vědomé a kritické rozpoznání genderové nerovnosti ve společnosti, od níž se jedinec čtením (nebo psaním) „jako žena“ hodlá distancovat. Jedná se tedy o svobodné vnímání i projevení vlastní identity vez ohledu na mocenské indoktrinace či přímo proti nim“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 14). Vzdorné čtení mění způsob nahlížení na oblíbené literární texty, jež, ačkoliv nesporně oplývají nesčetnými literárními kvalitami, mohou podporovat a utužovat genderové stereotypy.

3.11. Historie a definice ženského psaní

Ženy spisovatelky byly na počátku svých literárních pokusů považovány za něco nepatřičného a zvláštního. Žena měla úlohu matky a manželky a nic jiného ji v očích mužů nemělo zajímat či naplňovat (Gilbert, Gubar, 2000: 26). Autorka knihy *Literature of Their Own* Elaine Showalter popisuje nelehkou cestu žen spisovatelek, jež musely čelit dvěma základním problémům na cestě za kariérou spisovatelek. Za prvé, uznávaných autorek bylo jen velmi málo a ostatní nadané autorky byly přehlíženy (Showalter, 2009: 6). Za druhé, pokud se ženy rozhodly se věnovat psaní profesionálně, neměly moc šancí obdržet objektivní kritiku, neboť literární texty psané ženami byly posuzovány velmi zaujatě. Ženy, jež se rozhodly věnovat psaní, byly považovány za sobecké a ne-ženské, neboť ryze ženskou prací byla pouze práce pro ostatní (Showalter, 2009: 18). To mělo mělo neblahý vliv na motivaci žen spisovatelek, jež se často neviděly jako profesionálky. V literární kariéře spatřovaly břímě, přidané k jejich povinnostem v domácnosti, „navíc neviděly psaní jako hledisko své ženské zkušenosti nebo jako vyjádření této zkušenosti“ (Showalter, 2009: 15). Muži spisovatelé navíc v osmnáctém století zesměšňovali jejich kariéru spisovatelek tím, že imitovaly jejich práci, psali pod ženskými pseudonymy o tématech, jež považovaly za ženské čistě z androcentrického pohledu, například o vaření, péči o děti či o porodnictví (Showalter, 2009: 14). Nicméně tradice psaní žen prošla od osmnáctého století značným vývojem a Charlotte Perkins Gilman se při psaní *Žluté tapety* již nacházela v jiné pozici. Domnívám se však, že z hlediska analýzy literárních textů devatenáctého století je důležité pochopení historie ženské tradice psaní.

Elaine Showalter dělí tradici ženského psaní do tří základních fází. První charakterizuje jako fázi femininní, jež spadá přibližně do období mezi léty 1840 až 1880, ačkoliv autorka na přesném vymezení netrvá. Femininní fáze se vyznačuje imitací (již zmíněná

v předchozím odstavci) mužských textů, neboť pro spisovatelky té doby neexistovaly ženské vzory, jež by je mohly inspirovat. Ženy se navíc zpočátku obávaly psát; vstoupit do literárního světa, jenž byl do té doby výlučně mužskou doménou, bylo téměř nemožné (Showalter, 2009: 32). Z tohoto důvodu využívalo nemálo žen mužských pseudonymů či psaly anonymně¹⁸, neboť měly strach z přílišné pozornosti a nátlaku. Druhou fází ženského psaní nazývá Showalter feministickou a řadí ji přibližně mezi léta 1880 až 1920. Jedná se o období revoluce, kdy se ženy vzbouřily zažitým patriarchálním konvencím a začaly hledat svou vlastní ženskou identitu. „Feministické autorky představovaly důležitý stupeň, deklaraci nezávislosti v ženské tradici“ (Showalter, 2009: 25), říká Showalter, ačkoliv nezařazuje feministické autorky mezi důležité umělkyně. Poslední fáze, ženská, následuje po fázi feministické a trvá prakticky dodnes. Vyznačuje se zmírněním revolučních postojů žen a osvobozením se od mužské tradice psaní (Showalter, 2009: 197).

Srovnání literatury psané ženami a muži nemusí být vždy úplně jednoduché. Otázka zní, co je to ženské psaní? Kolektiv autorek a autorů knihy *Tváří v tvář* hodnotí ženské psaní následovně: „ženské psaní je jak po formální, tak obsahové stránce protestem, politickým aktem, který revoltuje proti dostupným diskurzivním praktikám a vyznačuje se hojností jazyka, tvůrčí štědrostí, nestřídmou hravostí, mnohočetností významů, neologismy, fragmentárností syntaxe, heterogenitou a důrazem na požitky z textu“ (Knotková-Čapková, Kynčlová, Matonoha, 2010: 16). *Žlutá tapeta* ženskému stylu psaní odpovídá, neboť Gilman využívá rozsáhlou síť symbolů k vytvoření imaginárního světa hrdinky a nerozřešením významu tapety, ponechává čtenářům/kám prostor pro interpretaci, což činí text nevšedním. Ženské psaní je tedy hravé a kreativní s tím, že autor či autorka přistupuje ke svým tématům s otevřenou myslí a nezaujatostí¹⁹. Je nutné podotknout, že ženské psaní se nemusí vždy týkat žen autorek, jak podotýká například Jan Matonoha ve své dizertační práci *Psaní vně logocentrismu*. „Ženské psaní“, jak je zde chápu, nemá nic společného ani s ženským či mužským pohlavím ani s feminitou (coby kulturní konvencí). Už jen proto, že obě tato zdánlivě evidentní označení jsou kulturními konstrukty, jejichž identity jsou výsledkem konvence a produktem diskurzivní praxe a vyjednávání, nikoli elementy, jež by samy značení

¹⁸ Například spisovatelka Mary Brunton tvrdila, že bude raději neznámá, než slavná a na očích (Brunton, 2007:14).

¹⁹ Zaujatým pohledem mám na mysli androcentrický přístup ke psaní.

zakládaly“ (Matonoha, 2008: 125). Nicméně v této práci se budu věnovat pouze ženám-autorkám, jež jsou klíčové pro mou analýzu. Jak už bylo výše řečeno, ženy musely překonat jiný druh překážek než muži spisovatelé, jež taktéž trpěli úzkostí z nepřijetí²⁰ (Gilbert, Gubar, 2000: 46). Ženy nejprve musely překonat odpor většinové společnosti k literárnímu působení žen. Poté bylo nutné se vypořádat s faktem, že drtivá většina literárních vzorů jsou muži, tudíž se ženy nemají s kým identifikovat. Podle autorky knihy *The Madwoman in the Attic* musí žena autorka předefinovat podmínky své socializace, aby se mohla definovat jako autorka (Gilbert, Gubar, 2000: 46). Tak může učinit pouze v případě, že „bude aktivně hledat ženskou předchůdkyni, která aniž by představovala ohrožující sílu, že bude odmítnuta či zabita, dokázala na příkladu, že revolta proti patriarchální literární autoritě je možná“ (Gilbert, Gubar, 2000: 49).

3.12. Sigmund Freud a ženská sexualita

Zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud se proslavil zejména svými přelomovými myšlenkami zabývající se lidskou sexualitou. Freud tvrdí, že lidská sexualita není vrozená, ale vyvíjí se na základě sociálního prostředí, jež nás obklopuje (Mitchell, 1974). Díky této myšlence se podle Morris psychoanalýza stala oblíbenou mezi feministy a feministkami, neboť popírá tolik přeceňovaný vliv biologie na naše chování (Morris, 1993: 97). Freud se domníval, že se lidé rodí bisexuální a jejich pravá sexualita se projeví až v pubertě. Nicméně cesta za objevením sexuality vede jiným směrem pro ženy a pro muže a právě zde začíná rozkol Freudovými myšlenkami a feministickým smýšlením. Freud zmiňuje takzvaný Oidipův komplex při vývoji dítěte, jimž si chlapec či dívka musí projít, než přijme svou sexuální identitu. Oidipův komplex se vyznačuje takzvanou kastráční úzkostí, kdy malý chlapec zjistí, že ne všechny lidské bytosti mají penis jako on sám, tudíž se začne obávat kastrace. Ta by mohla přijít ze strany otce, neboť do té doby ho chlapec považoval za svého soka a „soupeřil“ s ním o lásku matky. Nyní se s otcem identifikuje a přijme fakt, že si jednou najde také ženu a bude „silný“ jako otec. Sebeidentifikaci ženy viděl Freud problematicky. Žena nemá penis, je tedy podle Freuda už kastrována, což ji samo o sobě činí jaksí nedostatečnou. Závidí otci penis a odvrací se od matky, jež je také „nedostatečná“ k otci,

²⁰ Jedná se o takzvanou „úzkost z nepřijetí“ (*Anxiety of Influence*), kterou Harold Bloom popisuje jako strach autora/ky, ženění vlastní tvůrce svých textů, ale díla jeho/jejich předchůdců zaujmou nezbytnou přednost před jeho/jejich díly (Gilbert, Gubar, 2000: 46).

který ji může dát dítě jako náhražku za penis. Tím žena podle Freuda přijme svou pasivní ženskou sexualitu a závislost na muži (Morris, 1993: 97).

Freud se nezabýval ženou jako plnohodnotnou lidskou bytostí s vlastní sexualitou, ženu jednoduše odvodil od muže, bez hledání pravých příčin ženského chování. „Freud nepřijal symptomy své pacientky jako důkaz ospravedlnitelné nespokojenosti s limitujícími okolnostmi, jež jsou [na ženy] uvaleny společností, ale jako příznak nezávislé a všeobecné ženské tendence“ (Millet, 2000: 179), poukazuje Kate Millet na fakt, že se Freud jako mužský zástupce patriarchální společnosti snaží vysvětlit ženské chování, jež je způsobeno nedostatkem tolerance vůči ženám ve společnosti, závistí penisu. Nicméně orientace společnosti na penis nezačíná ani nekončí u Freuda. Autorky Sandra Gilbert a Susan Gubar se v knize *The Mad Woman in the Attic* zabývají vlivem falu na literaturu. Pokládají čtenáři otázku, zda je pero metaforickým penisem. Pokud by tomu tak bylo, jaký dopad by to mělo pro ženy? Jednoduše řečeno vyloučení ze sféry, jež je považována za striktně mužskou, vždyť „jakým orgánem by mohly psát ženy?“ Literární tvorba žen se tedy může jevit jako nedostatečná, neboť ženám „něco chybí“, metaforický penis, jenž je považován za klíč k sepsání kvalitního literárního textu (Gilbert, Gubar, 2000: 7-9).

3.13. Druhé pohlaví

Významná francouzská spisovatelka Simone de Beauvoir věnovala knihu *Druhé pohlaví* studii historii žen, jejich vztahy s muži a definici ženy obecně. Beauvoir říká, že žena není definována jako bytost sama o sobě, ale pouze ve vztahu k muži. „Žena je určována a diferencována svým vztahem k muži, nikoliv muž svým vztahem k ní; žena je nepodstatná vzhledem k podstatnému. On je Subjekt, on je Absolutno: ona je to Druhé“ (Beauvoir, 1967: 10). Autorka se snaží najít příčinu této nerovnosti, neboť tvrdí, že žádný člověk nepovažuje sám za sebe spontánně za něco nepodstatného. Beauvoir zkoumala nerovné postavení různých sociálních skupin, například černošského obyvatelstva či židů a židovek a snažila se najít podobnosti s útlakem žen. Výše jmenované skupiny ovšem mají jedno společné; obě jsou menšiny žijící ve většinové společnosti svých uzurpátorů. Ženy na druhé straně nikdy v menšině nebyly, přesto dobrovolně přiznávají své nerovné postavení. Stejně tak ženám nebylo přirčeno podřízené postavení, které vzniklo díky nějaké významné události či příchodem žen, jež by narušily něčí teritorium. Ženy zde byly od počátku spolu s muži. Na rozdíl od jiných etnických či náboženských menšin váže ženy k mužům biologické pouto, nemohou jeden bez druhého existovat (Beauvoir, 1967:14). Nicméně biologický předpoklad

vzájemné potřeby by měl rovnost podporovat a ne ji podrývat. Problém lze hledat opět v sociálním postavení žen. „Žena se nedožaduje být subjektem, protože k tomu nemá konkrétní prostředky, protože silně pociťuje nevyhnutelné pouto, které ji váže k muži, aniž jí poskytuje reciprocitu, a protože se jí často role té *Druhé* zamlouvá²¹“,“ podotýká Beauvoir (Beauvoir, 1967: 15). Na základě této myšlenky je nutno zkoumat, jak silně je ženina podřízenost zakotvena ve společnosti.

Autorka nachází zakotvení nerovnosti mezi pohlavími v ekonomických příčinách, konkrétně v soukromém vlastnictví (Beauvoir, 1967: 33). Ačkoliv nikdy nebyla dokázána existence matriarchátu, existovala doba, kdy byla žena muži družkou a ne služebnou či dokonce otrokyní (Beauvoir, 1967: 30). Ovšem s nástupem soukromého vlastnictví se pozice ženy značně zhoršila, neboť dochází k procesu dědictví. V této fázi přestává muž a žena spolupracovat a stávají se konkurenty. Beauvoir vidí tento zlom v počátku pokrevního příbuzenství, „od této chvíle je matka odsunuta na úroveň kojné, služebné a zdůrazňuje se svrchovanost otce; jemuž patří všechna práva, a on je předává“ (Beauvoir, 1967: 30). Čím majetnější pár je, tím více se prohlubuje rozdíl mezi pohlavími, neboť bohatý muž si může dovolit udržovat moc nad svým majetkem, k němuž řadí i svou družku. Na druhou stranu, společnosti, jež dovolují ženám pracovat mimo domov, se vyznačují větší genderovou rovností. Nicméně dějiny dokazují, že ani pracující žena neměla zajištěny podmínky, jež byly automatické pro muže. V devatenáctém století byly ženy vykořisťovány svými zaměstnavateli a jejich situace se zlepšovala jen velmi pomalu. Podle Beauvoir dostávaly ženy sotva poloviční mzdu než muži, ačkoliv často odváděly stejnou práci, povětšinou dokonce pečlivěji než jejich mužští kolegové (Beauvoir, 1967: 52).

Nicméně i přes nepřízeň osudu, v podobě genderové diskriminace, existují ženy, jež se postavily na roveň mužů a dosáhly stejně hodnotných skutků. Tyto ženy ovšem obrazně přišly o svou genderovou identitu, neboť „společensky bylo jejich ženství popřeno a je zajímavé, že pak už nepředstavuje podřadnost“ (Beauvoir, 1967: 60), což znamená, že byly oslavovány stejnou měrou jako muži, ale nebyly již považovány za „ženské“ ženy, neboť ty podle zažitého patriarchálního ideálu vykonávají velké činy pouze v rámci své domestikace. Veřejná sféra patřila mužům a ženy do ní měly jen omezený nebo žádný přístup, jejich doménou byla sféra privátní. Beauvoir tvrdí, že jenom práce (mimo domácnost) může ženě zajistit konkrétní svobodu (Beauvoir, 1967: 352), vstup ženy do veřejné sféry vnímá jako

²¹ Předepisám, že se stále jedná o druhou vlnu feminismu.

nutnost k ukončení ženiny závislosti na muži. Z tohoto důvodu hrdinka *Žluté tapety* touží po práci jako po prostředku osvobození. Alarmujícím faktem ovšem zůstává, že většina žen si domestikaci přeje a vidí ji jako jediný a nevyhnutelný osud. Toto chování je podle Beauvoir způsobeno výchovou, „rodiče dosud vychovávají dceru spíše pro příští manželství, než aby podporovali rozvoj její osobnosti. A žena v tom vidí tolik výhod, kolik si sama přeje. Proto pak nedosáhne takové specializace a není tak bezpečně připravena jako její bratři, nevěnuje se také naplno svému povolání a už tím se odsuzuje, aby v něm zůstala podřadnou. A bludný kruh se uzavírá, tato podřadnost jenom zesiluje její touhu najít si manžela“ (Beauvoir, 1967: 67). Mladé dívky je od malička vštěpováno, aby svůj život svěřila do rukou někoho jiného a ztratila nad ním kontrolu. Mladá žena vidí jako svůj životní cíl nalezení manžela a založení rodiny, zatímco muž dodává svému životu větší rovnováhu, když se snaží najít vhodnou partnerku, vybudovat si kariéru a uspokojující společenský život. Ženě by mělo být dopřáno to samé, nicméně staletí zažitého stereotypu se těžko překonávají. Mladé dívky postrádají sebedůvěru jak ve své tělo, tak ve své schopnosti. Domnívají se, že na rozdíl od těla mužského, je jejich tělo díky menstruačnímu cyklu jaksi nečisté a navíc nevěří, že se v pracovním procesu dokážou prosadit stejně jako muži, nejenže k tomu nemají vyhovující podmínky, ale léta vynucené sebekontroly je zbavila spontánnosti, jež je nutná k osamostatnění.

Víra v přirozenou mužskou autoritu vznikla u ženy díky nedostatku vlastní fyzické síly; žena hledala u muže ochranu pro sebe a své potomky, ale často snášela i ponižování a nerovné zacházení, neboť „v očích žen je právo tam, kde síla“ (Beauvoir, 1967: 324). Z biologického hlediska je ovšem žena fyzicky odolnější než muž, lépe snáší bolest a v úsilí za svým cílem je trpělivější a vytrvalejší, není zvyklá se hnát za úspěchem a je ochotna počkat si „na lepší časy“. Bohužel jakmile se žena usadí a nabude pocitu bezpečí a jistoty, odmítá opustit své pohodlí a objevovat nové hodnoty, čímž ztrácí velkou část své svobody. V dnešní době se postavení žen nepochybně zlepšilo, nicméně silná tradice útlaku nevymizí během pár let, neboli „dnes už se ženy mnohem snáze prosadí; nepřekonaly však dosud to tisícileté odlišování, které je uzavírá do jejich ženství“ (Beauvoir, 1967: 382). Neustálé hledání protikladů ženského a mužského myšlení prohlubuje propast mezi muži a ženami, ve skutečnosti tento rozdíl nemusí být tak markantní. Navíc pokud je ženské myšlení opravdu tak odlišné, nemůže nabídnout jiný, kreativní pohled na svět a s tím nově nalezené hodnoty? Podle autorky je jisté, „že možnosti ženy byly až dosud udušeny a pro lidstvo ztraceny a že je v jejím zájmu a v zájmu všech je nejvyšší čas, aby všem jejím možnostem byla dána volná

cesta“ (Beauvoir, 1967: 388). Tudiž probuzení ženské tvořivosti je možné pouze tehdy, pokud společnost začne zacházet se ženami se stejným respektem jako s muži.

3.14. Gender a genderové stereotypy ve smyslu symbolického násilí

Pierre Bourdieu, autor knihy *Nadvláda mužů*, charakterizuje mužskou dominanci za pomoci takzvaného symbolického násilí, jehož je užíváno k utvrzení moci nad ženským pohlavím, aniž by bylo trestáno či jen zpochybňováno. Symbolické násilí je vytvářeno za pomoci konsensuální shody společnosti na tom, že muži mají právo na své dominantní postavení na základě biologických a potažmo i sociálních rozdílů mezi muži a ženami (Bourdieu, 2001: 33). Zde je důležité upozornit na fakt, že si ženy neuvědomují, že je na nich tato forma násilí páchána. Symbolické násilí není na první pohled zřejmé jako například násilí fyzické, v tom tkví jeho nebezpečnost. Bourdieu dále hledá příčinu genderové nerovnosti v přílišné fixaci na tělo a pohlavní orgány, „viditelné rozdíly mezi ženskými a mužskými pohlavními orgány jsou sociálním konstruktem, jenž může být sledován zpětně k principům rozdělení androcentrické příčiny, jež je sama uvězněná v rozdílu sociálních postavení, přiřazených mužům a ženám“ (Bourdieu, 2001: 15). Mužské tělo představuje symbol síly a energie, jenž funguje jako hybný princip, zatímco žena je označovaná jako pasivní element, jenž pouze přijímá. Namísto pohledu na spojení mužského a ženského těla jako na jednotu (zde by se dalo uvést například čínské znamení jing a jang), je ženské tělo degradováno na element podřadný. Změna může být provedena pouze v tom případě, že obě strany přehodnotí svůj postoj k dosavadní situaci ve společnosti, to znamená, že se muži přestanou symbolického násilí dopouštět a ženy ho tolerovat. Poznání a uvědomění si symbolického násilí je jedním z klíčových faktorů pro odstranění genderových nerovností (Bourdieu, 2001: 15).

4. Analytická část

4.1. Historicko-politický kontext povídky *Žlutá tapeta*

Charlotte Perkins Gilman jakožto feministická autorka žijící na konci devatenáctého století v prudérní americké společnosti před sebou neměla jednoduchou cestu k uveřejnění svých literárních děl. Zejména *Žlutou tapetu*, jež byla považována za velmi kontroverzní, nejprve odmítli publikovat, neboť kritik H.E.Scudder²³ nechtěl, aby se čtenáři při čtení *Tapety* cítili stejně mizerně jako on (Gilman, 1996: 40). Pravdou je, že *Žlutá tapeta* nezapadá do kategorie typické literatury devatenáctého století. Hlavní hrdinka, jež není zcela psychicky v pořádku, klesne až na dno svých fyzických a psychických sil, když se na konci povídky její chování změní v naprosto iracionální a nerozumné. Tento akt rozhodně neodpovídá předepsanému chování ženy – anděla devatenáctého století (Gilbert, Gubar, 2000: 25) a proto nebylo pro Gilman jednoduché představit *Žlutou tapetu* tehdejší společnosti. Nicméně roku 1892 je *Žlutá tapeta* publikována v časopise *Nová Anglie* (*The New England Magazine*), „kde je přijata se silnými, ale smíšenými pocity (Gilman, 1996: 40). Povídka není zpočátku klasifikována jako důležité feministické literární dílo, na přelomu devatenáctého a dvacátého století kritici a kritičky oceňují spíše reálný popis psychických obtíží hrdinky, než aby provedli feministickou literární analýzu. Navíc některé pasáže jsou v povídce upravovány či přímo vynechávány, ale o tom bude řeč v kapitole 5.2. **Genderově nevyvážená kritika *Žluté tapety*.**

4.2. Stručný děj povídky

Děj se odehrává na panském sídle, jehož lokace není specifikována. Manželský pár John a hlavní hrdinka se do domu přestěhují, aby mladá žena mohla odpočívat, neboť podle všeho trpí nespecifikovanou duševní chorobou. Příběh je vyprávěn v první osobě z pohledu hlavní hrdinky, jež popisuje svůj zdravotní stav a jaký vliv na něj má pobyt v domě, přesněji řečeno v bývalém dětském pokoji, jenž jí je přidělen jejím manželem. Vypravěčka popisuje svou frustraci nad nedostatkem porozumění ze strany svého manžela, jenž je uznávaným doktorem, nicméně není příliš obdařen empatií. Domnívá se, že nejlepší cestou k jejímu uzdravení bude zákaz jakékoliv práce a na cokoliv myslet. Hlavní hrdinka je nucena zůstat povětšinou v dětském pokoji s ošklivou žlutou tapetou, která ji děsí. Požádá manžela,

²³ Horace Elisha Scudder byl americký intelektuál a redaktor.

aby ji dal strhnout, ale jemu její problémy připadají směšné. Jednoho dne si začne prohlížet tapetu důkladněji a vidí věci, jež nikdo kromě ní není schopen zpozorovat. V tapetě uvidí ženu, která se snaží uniknout z pomyslného vězení vytvořeného z pruhů tapety vypadajících jako mříže. Hrdinka se jí snaží pomoci uniknout, neboť s jejím osudem soucítí, v deliriu začne strhávat kusy tapety a začne se plazit po pokoji spolu s ženou z tapety. Když John vejde do pokoje a spatří svou manželku v šíleném stavu, omdlí. Příběh končí, hrdinka vítězoslavně zvolá, že se konečně dostala ven a nikdo ji nemůže zavřít zpátky do tapety, poté pokračuje plazením se přes manželovo tělo²⁴.

4.3. Charakteristika postav

- *Hrdinka*

Hlavní postava povídky má mnoho společného s autorkou příběhu Charlotte Perkins Gilman, nicméně ve své analýze nechci směřovat autorku s vypravěčkou, neboť hlavním důvodem k napsání povídky bylo věnovat *Žlutou tapetu* svému psychiatrovi, o němž bude řeč později. Celý příběh je psán deníkovou formou z pohledu hlavní hrdinky, jež se na místo svému manželovi svěřuje „papíru“, neboť jak už bylo řečeno, manžel pro ni nemá pochopení. Hned na začátku příběhu hrdinka popisuje svůj zdravotní stav, cítí se nemocná, ale John považuje její chorobu za pouhou „nervovou depresi“ či „tendenci k mírné hysterii“. Hrdinka nesouhlasí s absolutním zákazem práce, ani s léky, jež jí John nutí, ovšem zpočátku rezignuje na jakýkoliv odpor, v textu dvakrát používá frázi: „co můžete udělat?“ Její manžel i bratr jsou uznávaní lékaři, či-li si jim netroufnou odporovat²⁵. Navenek se hrdinka proto chová jako poslušná žena svého muže, jako domestikovaný anděl, uvnitř se však se svým osudem nehodlá smířit a rozhodne se bojovat proti nesvobodě svým způsobem. Vezme osud do vlastních rukou, byť jen ve své fantazii, z předmětu, jenž nenávidí, si v mysli vytvoří cestu k úniku. Nevzhlednou tapetu ztotožní se svým vězením v domě a promítne do ní sama sebe, neboť ji na rozdíl od svých vězňů může ovládnout a alespoň symbolicky se osvobodit. Tento akt svědčí o silné vůli, inteligenci a kreativitě hrdinky, dokáže utajit svůj plán před svými uzurpátory – manželem a jeho sestrou za pomocí intrik, jichž by doopravdy duševně chorá žena pravděpodobně nebyla schopná. Tímto se odlišuje od genderově stereotypních hrdinek, které rezignují na odpor proti patriarchálním hodnotám či s nimi dokonce kolaborují.

²⁴Příčinu této reakce vidím u již zmíněného symbolického násilí.

²⁵ viz kapitola 4.15. Šílenství u žen.

Hrdinka prochází během příběhu zajímavým vývojem. Nejprve se projevuje jako slabá, nemocná žena, jež se považuje za příkoří pro svého manžela. Svůj upřímný názor dokáže svěřit pouze deníku, ale navenek si zatím nevěří natolik, aby své obavy někomu sdělila. „Osobně s jejich názory nesouhlasím. Osobně si myslím, že vhodná práce se vzrušením a změnou by mi prospěla. Ale co můžete dělat?“ (Gilman, 1996: 10) odmítá vypravěčka svou situaci řešit, namísto toho se věnuje „neškodnému“ popisu zahrady a domu, čímž se podrobuje diktátu patriarchální kultury. Paula A. Treichler se ve své studii *Diagnosis and Discourse in the Yellow Wallpaper*“ zabývá rozdílem ženským a mužským diskurzem a jejich funkcí v povídce. Treichler považuje první zápisky do deníku za „velmi nesmělé a jasné formované přísným okem mužského úsudku“ (Treichler, 1984: 66). Podle autorky hrdinka tímto způsobem pohlíží i na tapetu, což by se na první pohled mohlo zdát nelogické, vždyť ji nenávidí. Nicméně v tento moment již víme, že bude strhnuta, čímž se hrdinka osvobodí. Tapeta tedy může sloužit jako možnost úniku ze světa domácího vězení, jenž je skutečnou příčinou vzteku hrdinky. Jak příběh pokračuje, můžeme pozorovat proměnu hrdinky v momentě, kdy v tapetě objeví uvězněnou ženu (později více žen). Vypravěčka popisuje, že se cítí lépe, věnování se jiné činnosti a skrývání tajemství, jež s nikým nemusí sdílet, ji po psychické stránce naplňuje, „život je nyní daleko více vzrušující než předtím. Rozumíte, mohu více očekávat, na něco se těšit a dívat. Doopravdy lépe jím a mluvím méně, než dříve“ (Gilman, 1996: 27). Právě ticho²⁶ symbolizuje první formu protestu, hrdinka se snaží komunikovat, co nejméně, aby nevzbudila podezření, pomalu se začíná uzavírat do svého alternativního světa. Čím více se ponořuje do své fantazie a svých představ, tím odvažněji se chová k Johnovi, což lze dobře pozorovat na způsobu a tónu, jakým s ním hovoří, zpočátku lituje sebe a své nemoci s tím, že je manželovi přítěží a na konci se mu až vysmívá, když není schopen otevřít dveře. „Proč je John u dveří! Je to zbytečné mladý muži, ty neotevřeš.“ (Gilman, 1996:35) Oslovení „mladý muži“ má k milovanému manželovi jistě daleko. Hrdinka nachází odvahu postavit se svým věznitelům a uniknout (alespoň symbolicky). Z tiše trpící manželky se stane silná žena, odhodlaná vykonat cokoli pro svou svobodu.

²⁶ Ticho symbolizovalo formu protestu proti útlaku patriarchální společnosti. Ženy často nemohly použít jinou metodu odporu.

John

John v povídce vystupuje jako klasický představitel patriarchálního hrdiny. Je úspěšný ve své profesi, žije bohatým sociálním životem a nepovažuje ženy za sobě rovné. Od své manželky vyžaduje naprostou poslušnost, neboť se domnívá, že je mu dána moc nad rodinou, když ji živí a stará se o ni. Ignoruje přání a potřeby své ženy, shledává je hloupými, „John se mi samozřejmě směje, ale s tím se v manželství počítá“ (Gilman, 1996: 9). John se svou manželkou nezachází jako se sobě rovnou, ale jako s dítětem, což je patrné z oslovení „malá hloupá husičko“ či „holčičko“ (Gilman, 1996:23). Nechápe, že dospělá žena má své záliby a cíle, protože společnost ženy nevnímala jako nezávislé dospělé, ale jako ty *Druhé* (Beauvoir, 1967). Ve společnosti devatenáctého století rozhodovali muži, i nad osudem žen, jež považovali téměř za svůj majetek. „Žena náleží k rodinám ovládaným otci a bratry jako otrok nebo vazal a jedni muži ji vždycky dávali za manželku jiným mužům“ (Beauvoir, 1967: 226). Ze *Žluté tapety* lze vyčíst, že nad životem hrdinky rozhodoval dříve její bratr, nyní se vlády nad jejím životem ujímá její manžel. Jistě není náhodou, že jsou oba uznávaní lékaři, tedy muži s velkou mocí²⁷.

John zabraňuje své manželce v seberealizaci, nařizuje jí naprostou sebekontrolu, která podle něj povede k jejímu uzdravení. Otázkou zní, zda-li opravdu stojí o to, aby jeho manželce bylo lépe. V jedné pasáži textu trvá na tom, že se jí objektivně dělá lépe, ačkoliv to ona popírá. „Nešťastná dušičko!“ řekl a objal mě, „můžeš být tak nemocná, jak chceš“ (Gilman, 1996:24)! Pramení tato věta z čistého nezájmu? Je možné, že John zakazuje hrdince pracovat ne kvůli její chorobě, nýbrž proto, že žena by z jeho pohledu měla zůstat domestikována, aby ho neohrožovala? Podle Beauvoir a Morris taková možnost existuje, tvrdí, že někteří muži omezují seberealizaci žen kvůli svému komplexu méněcennosti, tedy, že se muži jeví silnějšími, než ve skutečnosti jsou (Beauvoir, 1967, Morris, 1993). John nechce, aby jeho žena pracovala a dávala průchod svým fantaziím a kreativitě, její nemoc mu dává oprávnění ji držet v domě tak, jak mu to vyhovuje. Nicméně, i když se John jeví jako silně racionální a stabilní muž, omdlí, jakmile uvidí svou ženu ve stavu nouze. Tuto reakci shledává Ann Oakley ve svém pojednání *Beyond the Yellow Wallpaper* jako „nejvíce nedoktorskou reakci“ (Oakley, 1997: 31), což svědčí o tom, že John nedokáže zvládnout něco, co se vymyká jeho zažitému stereotypu.

²⁷ viz Bourdieu.

4.4. Tapeta

Žlutá tapeta představuje nejdůležitější symbol v povídce, hrdinka vůči tapetě v rámci příběhu vystřídá celou škálu emocí, od nenávisti až po naprostou fascinaci, jež hrdinku přivede k šílenství²⁸. Hrdinka popisuje tapetu následovně, „je to jeden z těch roztahaných vzorů, okázalých vzorů, na kterém byly spáchány všechny možné umělecké hříchy. Je dostatečně nevýrazný na to, aby zmátl oko, jež ho sleduje, ale dostatečně výrazný, aby neustále provokoval k bližšímu prozkoumání, a když chvíli sledujete jeho nepřesvědčivé, nevýrazné křivky, náhle spáchají sebevraždu“ (Gilman, 1996: 13). Ford nachází v popisu použití ženského jazyka fakt, že tapeta nezapadá do kategorie zažitých norem, neboť provokuje a je nevyzpytatelná (Ford, 1985: 311). Viděla bych zde až metaforu ženy samotné a obrazu, jež ve společnosti devatenáctého století vyvolávala²⁹. Na první pohled je žena „nevýrazná“, ale přesto provokuje, až je nakonec dohnána k sebevraždě. O motivu smrti, který je přinášěn ženou, už byla řeč, navíc nemálo autorek devatenáctého století skutečně spáchalo sebevraždu³⁰. „Tapeta se vlastně občas jeví jako mužský diskurz ve své schopnosti odporovat ženám a ochromit ty, jež jsou v ní uvězněné“ (Ford, 1985: 311). Touto větou naráží Ford na fakt, že v tapetě se později vyskytuje žen více, nejedná se tedy už jen o hlavní hrdinku, ale o uvěznění žen v patriarchální společnosti obecně³¹.

Paula E. Treichler zkoumá tapetu z pohledu ženského diskurzu. „Žena v tapetě [má] představovat ženy, jež mohou existovat pouze poté, co ženy získají právo mluvit. V tomto čtení tapeta značí novou vizi žen – takovou, která je vystavěna jinak než představa žen v patriarchálním jazyce“ (Treichler, 1984: 64). Treichler nevyklučuje, že by tapeta mohla rovněž symbolizovat podvědomí či mysl hrdinky nebo dokonce všechny ženy, jež jsou chyceny v síti patriarchální společnosti, ale považuje za důležitější zabývat se tapetou z pohledu ženského psaní³². Podle Treichler představuje tapeta alternativní realitu k patriarchálnímu světu; tapeta je pro hrdinku živá, plná síly, zejména její vzor. „Myslíte si, že jste ho zvládli, ale když už se vám ho podařilo hezkou chvíli sledovat, skočí salto vzad a jste v koncích. Vrazí vám facku, srazí vás na zem a šlape po vás“ (Gilman, 1996: 25). Vzor

²⁸ Zde se jedná pouze o jednu z interpretací. Šílenství bude rozebráno v dalších kapitolách.

²⁹ viz kapitola **3.9. Obraz žen v literatuře** (Gilbert, Gubar, 2000: 26).

³⁰ podrobněji rozebráno v kapitole **3.9. Obraz žen v literatuře**.

³¹ Především, že se opět jedná o jednu z interpretací, podrobněji rozebráno v dalších kapitolách.

³² viz kapitola **3.11 Historie a definice ženského psaní**.

tapety tedy může být interpretován jako protiklad k předepsanému vzorci chování diktovanému ženám patriarchální společností, tapeta nabízí alternativu, kdy kontrolu přebírá žena³³. Tapeta může taktéž sloužit jako prostor pro kreativní vybití hrdinky, o čemž pojednává článek *"Too Terribly Good to Be Printed": Charlotte Gilman's "The Yellow Wallpaper"* od Conrada Shumakera. „Když je [hrdinčina] schopnost vyjádřit svá umělecká nutkání omezena předpisem naprostého odpočinku od jejího manžela, její mysl se obrátí k tapetě a ve spleteném vzoru začne nacházet emoce a zážitky, jež má zakázáno zaznamenávat“ (Shumaker, 1985: 590). Místo psaní do deníku začne analyzovat tapetu, neboť tuto činnost John nepovažuje za nebezpečnou, jako striktně racionální člověk nedokáže odhadnout symbolické nebezpečí, jež tapeta skrývá. Toto symbolické nebezpečí spočívá v tom, že svět tapety vidí pouze hrdinka, je jejím tajemstvím. Může s ním nakládat, jak se jí zachce. Po odhalení tohoto světa se John hroutí, neboť neporozumí jeho iracionalitě a nelogičnosti chování své manželky. Celá situace přesahuje Johnovy dosavadní zkušenosti a on není schopen se s ní vyrovnat.

Jeffrey Berman v *The Unrestful Cure: Charlotte Perkins Gilman and the Yellow Wallpaper* interpretuje tapetu z pohledu vztahu matky s dítětem, což považuji za pozoruhodný příspěvek, neboť dítě hrdinky je v Tapetě zmíněno pouze dvakrát. Přesto či právě proto se domnívám, že tento symbol může hrát v povídce důležitou roli a rozhodně by neměl být opomenut, už jen z toho důvodu, že nelze vyloučit poporodní depresi jako jednu z příčin hrdinčiny duševních obtíží³⁴. „Tapeta, jež je interpretována za pomoci snové logiky, znovu vytváří nevyhnutelnou hrůzu z dětí a návrat k dětství. Vzory [tapety] odrážejí její strašné ztotožnění se s opuštěným dítětem a opuštěnou matkou“³⁵ (Berman, 1985: 55). Berman vidí ve vypravěčce na jedné straně matku, jež touží po svobodě a na straně druhé nenasytité dítě, vyžadující pozornost (Berman, 1985: 56). Tapeta může také znázorňovat dítě samotné, ke kterému vypravěčka pociťuje ambivalentní pocity, stejně jako k tapetě. Teorii by podporoval

⁸ Nicméně nahrazení jedné nerovnosti druhou nezaručuje nápravu genderových nerovností.

⁹ viz kapitola **3.7. Poporodní deprese.**

¹⁰ viz kapitola **3.5. Koncept manželství a partnerství.**

fakt, že je vypravěčka nucena žít v dětském pokoji³⁶.

Tapeta skutečně může představovat malé dítě, jež ji sleduje. „Na jejím vzoru se opakuje jedna část, která volně visí jako zlomený krk a hledí na vás jako dvě vypoulené oči, převrácené vzhůru nohama. Drzost a věčnost tohoto obrazu ve mně vyvolávají pozitivní hněv. Plazí se nahoru, dolů a na bok, a ty absurdní nehybné oči jsou všude“ (Gilman, 1996: 16). Motiv plazení se a očí, jež vypravěčku pronásledují, vskutku připomíná pohyb a oči dítěte, před kterým chce hrdinka uniknout³⁷.

4.5. Koncept manželství a partnerství

Pro analýzu manželství Johna a hlavní hrdinky je vhodná kapitola *Novels of Marriage* z knihy *Archetypal Patterns in Women's Fiction* od Annis Pratt, neboť popisuje manželství z pohledu omezení ženské svobody, jež může vést až k duševní chorobě, stejně jako v případě hrdinky *Žluté tapety* (Pratt, 1981: 41). Pratt vidí v manželství jednu z příčin, proč ženy propadají šílenství. Domnívá se, že se ženy v manželství dostávají do takzvaného „manželského kruhu“ (Pratt 1981: 45), kde ztrácejí svou svobodu a možnost duševního rozvoje. Tomu se podle autorky děje ze dvou důvodů. Za prvé, ženy neměly možnost iniciovat vztah, ačkoliv devatenácté století již podporuje koncept romantické lásky³⁸. Neexistovalo, aby se žena dvořila muži, čímž se jí nedostávalo úplně svobodné volby partnera.

³⁶Zde bych ráda poukázala na teoretickou esej Sherry B. Ortner „Is Female to Male as Nature as to Culture“, v níž autorka poukazuje na infantilizaci žen. Ortner se zabývá postavením žen ve společnosti, jež je nerovné z toho důvodu, že ženy jsou díky své fyziologické funkci těhotenství, porodu a následné péče o dítě, vnímány blíže k přírodě než muži, jimž je umožněno se více zapojit do kulturní sféry, neboť jejich reprodukční funkce nevyžaduje tolik energie. Ženy vytvářejí z dětí kulturní bytosti, starají se o jejich socializaci, a tím se zapojují do kulturního procesu. Nicméně díky izolaci od venkovního kulturního světa se v očích svého okolí dostávají naroveň dětí, jež jsou díky nedostatečným zkušenostem s kulturním světem taktéž přirovnávány spíše k přírodě než ke kultuře. Bohužel do kulturní sféry jsou v období dospívání zapojováni pouze chlapci, dívky jsou vychovávány pro domácí sféru, vaření a péči o děti, jak podotýká Ortner (Ortner, 1974: 77-83).

³⁷ Další interpretací „nehybných očí, jež jsou všude“, může být dozor, který nad námi vykonává společnost. Ten je taktéž všudypřítomný.

³⁸ Romantická láska se stává důvodem pro vstup do manželství právě až v devatenáctém století. Nicméně Viktoriánská doba rozlišovala romantickou a pravou lásku. Romantická láska byla spojena se smyslností a chtíčem, zatímco pravá láska se spiritualitou a altruismem (Seidman, 1991: 47). Z tohoto důvodu nebyl výběr partnera úplně svobodný (na základě zalíbení), neboť musíme rozlišovat, na jakém typu lásky je manželství založeno.

Navíc jakmile bylo manželství uzavřeno, „muž a žena byli „jedno“, nicméně pouze v tom smyslu, že muž byl ten „jediný“ – jeho touhy, potřeby a zájmy byly nadřazeny jejím“ (Pratt 1981: 42). Ve *Žluté tapetě* může John odcházet za svými případy, vídat jiné lidi a rozhodovat o svém životě i o životě své rodiny, na rozdíl od hrdinky, jež je nucena se mu přizpůsobit a žít svůj život mezi čtyřmi stěnami. Podle Pratt ženy autorky popisují prototyp šílené manželky jako archetyp uzavřenosti. „Zobrazením „žen v manželství“ jako příčiny či podmínky šílenství, rozvíjejí [ženy autorky] rozsáhlé metafory, spojující normální domácnosti s ústavou. Nejenom, že používají opravdové ústavy psychologické péče, ale taktéž zobrazují jednotlivé pokoje, apartmány, patra a celé domy, kde jsou ženy doháněny k šílenství dehumanizujícími genderovými normami“ (Pratt, 1981: 51). Na druhé straně Pratt nevyklučuje ani existenci rovnocenných manželství, uvádí příklad románu *The Home-Maker* od Dorothy Fisher. Zde si manželé vymění své genderové role a rázem se jejich manželství promění z nešťastného v uspokojující pro obě strany. Případ *Žluté Tapety* je bohužel odlišný a končí tragicky pro hlavní hrdinku.

Charlotte Perkins Gilman na rozdíl od Pratt pohlíží na manželství z ekonomického hlediska v již zmíněné knize *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*, kde přirovnává manželství k obchodnímu partnerství. Poukazuje na ekonomickou distribuci zboží, kdy každý jedinec obdrží určité materiální produkty výměnou za odvedenou práci. Gilman vidí příčinu nerovnosti mezi manželkou a jejím mužem v nedostatečném uplatnění žen na trhu práce a v podcenění práce v domácnosti. „Ačkoliv ženy nejsou producentkami bohatství, slouží ve finálním procesu přípravy a distribuce. Jejich práce v domácnosti má skutečnou ekonomickou hodnotu“ (Stetson, 1900: 13)³⁹. Nicméně tato hodnota je jim upřena, ženy sice odvádějí práci, a to práci nikterak nenáročnou, společnost ji tak ovšem nevidí, a proto jsou ženy odkázány na finanční podporu muže, které se jim sice dostává, ale ne v té míře, jež odpovídá skutečné kvalitě jejich práce. Muži rozhodují, jakou část svých zdrojů svým manželkám věnují čistě na základě svého úsudku. Z tohoto důvodu nemůže být manželství považováno za partnerství, neboť oba partneři nepřispívají rovným dílem do společného rozpočtu. „Ona [manželka] není v žádném případě obchodním partnerem, pokud nepřispívá kapitálem či zkušenostmi nebo prací, jak by to v podobném případě činil muž. Většina mužů si vážně rozmyslí, než vstoupí

³⁹ Charlotte Perkins Gilman se roku 1884 provdala za Charlese Stetsona a přijala jeho jméno, proto odkazují na Charlotte Perkins Stetson.

do obchodního partnerství s jakoukoliv ženou, manželkou či nikoliv“ (Stetson, 1900: 12). Hrdinka *Žluté tapety* má zakázanou jakoukoliv práci, natož aby měla možnost podílet se na nějaké činnosti spolu se svým manželem.

Teorii Gilman, jež nahlíží na manželství jako na ekonomickou jednotku, podporuje myšlenka Simone de Beauvoir, že nerovnost mezi partnery narůstá s bohatstvím manželů. V chudších partnerstvích může být situace poněkud odlišná. „Žena není ani věcí, ani služkou: to patří k přepychu boháče. Chudý pocítuje vzájemnost pouta, které jej váže k jeho družce. Žena ve svobodné práci dosahuje konkrétní samostatnosti, protože dostává opět hospodářskou a sociální úlohu“ (Beauvoir, 1967: 45). John a hlavní hrdinka zřejmě patří mezi bohatou vrstvu, bydlí v obrovském domě, mají služebnictvo, soudě podle věty, „naštěstí se Mary tak dobře umí postarat o děťátko“ (Gilman, 1996: 14), bude Mary nejspíše chůva. John je uznávaným profesionálem ve svém oboru, tudíž bez problému zvládne uživit rodinu sám, tudíž nepohlíží na svou ženu jako na rovnocennou partnerku. Tento stav mu vyhovuje, což je patrné z toho, že zakazuje své ženě pracovat. Kdyby jí dovolil vykonávat alespoň nějakou produktivní činnost, riskoval by ztrátu své moci nad ní, neboť by se mu postavila na roveň. Nicméně by se genderová nerovnost, jež mezi nimi panuje, alespoň trochu vyrovnala.

4.6. Koncept mateřství – milující versus sobecká matka

Při čtení *Žluté tapety* se dozvídáme, že hlavní hrdinka v nedávné době porodila syna, o něhož není schopna se starat, „Tak milované dítě! A přesto s ním nemohu být, jsem z toho tak nervózní“ (Gilman, 1996: 14). Otázka zní, čím je její nervozita způsobena, dítětem či manželem? Nebo musíme zvážit ještě jiné potencionálně nebezpečné faktory? Obraz mateřství je vnímán společností veskrze jako pozitivní, neboť mateřství by mělo ženám přinášet určité naplnění, díky takzvaném poutu matky s dítětem⁴⁰. Nicméně ne každé mateřství může být šťastné, ženy ho mohou pocítovat i jako nutné zlo, jako původce jejich vězení a utrpení. Jedním z důvodů může být omezení ženiny svobody a její připoutání k domácí sféře, tudíž nemožnosti skloubení mateřství a kariéry, o čemž hovoří už Beauvoir v souvislosti s potratem. Ten byl ne vždy povolen a žena, na níž byl vykonán, byla často

⁴⁰ Nicméně ne každá žena považuje manželství za něco veskrze pozitivního. Navíc vynález mateřství takového, jaké ho známe dnes, je produktem posledních 2 století, a to ještě s ohledem na měšťanský model a vyšší vrstvy. (Badinter, 1981: 113).

trestána, a nezřídka považována za vražedkyni, což platí dodnes. Podle Beauvoir bylo pro ženu v této době nereálné, aby pracovala a zároveň se věnovala mateřským povinnostem. Navíc bylo prakticky nepřijatelné, aby se stala svobodnou matkou. „A tak je dnes⁴¹ nezávislá žena rozpolcenou bytostí, kterou na jedné straně tíží požadavky povolání a na druhé straně starost o naplnění sexuálního poslání. Stěží může najít nějakou rovnováhu; a dokáže-li to, pak za cenu ústupků, obětí a akrobacie, které vyžadují neustálé napětí“ (Beauvoir, 1961: 369-370).

Gilman v již zmíněné knize *Women and Economics* taktéž shledává úděl ženy, kvůli mateřským povinnostem, značně komplikovaným. Gilman dokázala aplikovat ekonomický princip i na mateřské hledisko. Pokládá si otázku, zdali by mateřství taktéž nemělo být zpeněženo, když je jím žena, stejně jako domácími pracemi, plně zaměstnána. Nicméně představa činit z mateřství byznys přišla samotné autorce odpudivá, neboť by tento koncept mohl být společensky a individuálně škodlivý (Stetson, 1900: 17). Gilman připouští, že ženy v těhotenství a po porodu potřebují podporu a pomoc od svého okolí, ale nejsou neschopné jakékoliv jiné činnosti, jedná se o mateřství ne o nemoc. „Ztrácí tudíž lidská matka svým mateřstvím kontrolu nad svým mozkem a tělem, ztrácí moc a dovednost a touhu po jakékoliv jiné práci?“ (Stetson 1900: 19). Autorka se domnívá, že nikoliv. Považuje za možné spojení mateřství i práce, jako původ psychického vyčerpání vidí spíše zakořeněné genderové stereotypy vztahující se k domácím povinnostem, s nimiž jí manžel nepomáhá. „Není to mateřství, které drží ženu v domácnosti na nohou od úsvitu do setmění; je to péče o dům, ne péče o dítě“ (Stetson 1900: 20).

4.7. Poporodní deprese

Ačkoliv žádná z kritik, se kterými při analýze *Žluté tapety* pracuji, nepotvrdila ani nevyloučila poporodní depresi jako příčinu duševní nepohody hlavní hrdinky, ráda bych se touto alternativou zabývala, neboť se domnívám, že může mít potencionálně velký vliv na psychický stav hrdinky. Z příběhu se dozvídáme, že má hrdinka malé dítě. Sice nevíme, před jakou dobou porodila, nicméně symptomy poporodní deprese (jež budou vzápětí popsány) u hrdinky můžeme identifikovat, proto bych tuto teorii nezavrhovala.

⁴¹ Pojmem dnes má autorka na mysli druhou polovinu dvacátého století. Kniha byla vydaná roku 1967.

Stefanie Zaers v knize *Psychosociological Adaptation to Pregnancy and Delivery* zkoumá psychologické dopady těhotenství a počátečního mateřství na duševní zdraví ženy. Příchod dítěte do rodiny považuje za jednu ze zlomových životních událostí. „Zlomové životní události jsou narušeními normální životní rutiny, mohou vyžadovat velké úsilí adaptace a mají významný vliv na budoucí život osoby“ (Zaers, 2007: 23), proto mohou ženy po porodu trpět takzvanou poporodní depresí. Zaers charakterizuje poporodní depresi jako depresivní poruchu, jež začíná během čtyř týdnů po porodu a trvá nejméně po dobu dvou týdnů (Zaers, 2007: 37). Dále se vyznačuje například nechutenstvím, nespavostí, únavou či pocitem viny a méněcennosti. Sice nevíme, před jak dlouhou dobou hrdinka porodila, nicméně symptomy sedí, proto bych tuto teorii nezavrhovala.

Zaers využívá při popisu poporodní deprese poznatky C.H. Beck, jež tuto poruchu zkoumala za pomoci rozhovorů s ženami postiženými touto chorobou. Uvádí symptomy, jež byly společné většině zpovídaných žen. „Tyto příznaky jsou samota, uvažování nad smrtí jako nadějí na konec jejich noční můry, nutkavé myšlenky, že jsou špatnými matkami, žal nad ztrátou sama sebe, žádné předešlé zájmy a cíle, strach a vina z ublížení jejich dítěti, problémy s koncentrací, pocit, že jsou roboty bez jakýchkoli pozitivních emocí, nekontrolovatelné záchvaty úzkosti, ztráta kontroly a malá sebedůvěra“ (Beck, 1992). Hlavní hrdinka tyto pocity vyjadřuje v textu poměrně často, například „zdá se mi, že nemá smysl cokoli dělat, stávám se hrozně výbušnou a ufnukanou. Pro nic za nic se rozpláču a brečím skoro pořád“ (Gilman, 1996, 19). Obavu o jejího syna můžeme v příběhu taktéž nalézt, „utěšuje mě, že je děťátko zdravé a šťastné a nemusí pobývat v tomto dětském pokoji s ohavnou tapetou [...], ani za nic bych nenechala vlastní dítě, citlivé stvoření, žít v takovém pokoji“ (Gilman, 1996: 22). Z reakcí vypravěčky je cítit úzkost a nervozita, jež je na některých místech spojená s dítětem. Poporodní depresi nevylučuje ani Treichler, jež ji označuje jako selhání přizpůsobit se manželství a mateřství (Treichler, 1984: 65). Nicméně Karen Ford v článku *"The Yellow Wallpaper" and Women's Discourse* kritizuje zjednodušenou interpretaci nemoci hrdinky jen na základě medicínské diagnózy (Ford, 1985: 309). Ať už je původcem hrdinčiných potíží poporodní deprese či nikoliv, v textu není tato možnost specifikována, proto bych ji považovala pouze za jeden z faktorů působících na zdraví hrdinky.

Jako další důvod odmítnutí mateřských povinností bych u hrdinky viděla motiv omezení její svobody a divokosti. K tomu mě inspirovala kniha Clarissy Pinkoly Estés *Ženy, které běhaly s vlky*. Estés rozlišuje několik typů matek a to matku rozpolcenou, zhroucenou, dětskou nebo matku, jež vlastně matkou není (v originále *unmothered mother*) a silnou matku

(Estés, 1992). Nicméně tyto typy se mohou v ženě prolínat či na sebe navazovat. U hlavní hrdinky *Žluté tapety* vidím vývoj od ambivalentní matky k matce zhroucené. Zpočátku lituje toho, že nemůže být se svým dítětem. Potácí se mezi touhou normálně fungovat jako manželka a matka a touhou od všech těchto povinností utéct a být volná. Jak se příběh vyvíjí, hrdinka se plně zaměří na možnost útěku a nezajímá se již ani o svého manžela, ani o své dítě. Estés ve své knize pracuje s archetypem divoké ženy, tedy vrozeným instinktivním já, ženskou duší, jež zahrnuje všechny instinkty a vědění, důležité pro náš život (Estés: 1992: 8, 13). Podle autorky je však divoká žena, stejně jako divoká příroda, ohrožena. Zdravou ženu přirovnává k vlku: „[je]zdatná, plná, s mocnou životní silou, životadárná, vědoma si svého území, vynalézavá, věrná, toulavá. Nicméně odloučení od divoké přírody způsobuje, že se osobnost ženy stává ubohou, slabou, strašidelnou“ (Estés, 1992, 12). Tento obrat můžeme pozorovat u hlavní hrdinky, její manžel ji drží v pokoji a zakazuje jí stýkat se s jejími přáteli, viděla bych zde přirovnání k vlčici, jež je odloučená od své smečky a držena v kleci, taktéž začne zuřit a bude chtít ven⁴².

4.8. Koncept vězení a úniku v *Žluté tapetě*

Symbol úniku z domácího vězení⁴³ je podstatou celé povídky, proto bych mu ráda věnovala patřičnou pozornost. Sandra M. Gilbert a Susan Gubar se v knize *The Madwoman in the Attic* věnují domestikaci ženy v devatenáctém století jakožto příčině ženského uvěznění a následného šílenství. Zabývají se domem, jenž představoval pro ženy jediný možný prostor, v němž se mohly svobodně pohybovat⁴⁴. Mnoho žen spisovatelek proto popisuje temné interiéry domů, ke kterým jsou připoutány stejně jako k domácím povinnostem (Gilbert, Gubar, 2000: 84). Muži – spisovatelé taktéž pracují se symboly uvěznění, například Edgar Allan Poe si představoval sám sebe pohřben za živa v hrobkách či sklepích, nicméně ženy – spisovatelky popisují vězení z jiné perspektivy. Muži mají možnost se volně pohybovat mimo dům, proto vidí omezení své svobody ve fyzických překážkách⁴⁵ jako je hrobka či skutečné

⁴² Je nutné podotknout, že Clarissa Pickola Estés se pohybuje v esencialistickém paradigmatu, jež může přinášet určitá negativa. Viz kapitola 3.4. **Spor esencialistického a konstruktivistického paradigmatu.**

⁴³ Termínem domácího vězení mám na mysli omezení hrdinčiny svobody. Sama se nemůže rozhodnout, kdy dům opustí, potřebuje k tomu svolení manžela. Nicméně nemám na mysli právní termín domácího vězení, kdy jedinec nemůže dům opustit.

⁴⁴ viz domácí sféra. Kapitola 3.13. **Druhé pohlaví.**

⁴⁵ viz veřejná sféra. Kapitola 3.13. **Druhé pohlaví.**

vězení ve smyslu nápravné instituce, ženy na druhé straně pocítují jako ztrátu volnosti právě metaforické připoutání k domu (Gilbert, Gubar, 2000: 86 - 87). Ačkoliv nejsou spoutány doslova, nemohou rozvíjet svou osobnost, v čemž jim brání společenské normy, kdy je seberealizace podporována pouze u mužů. Ženy po psychické stránce chřadnou, což se později projeví i na jejich fyzické schránce.

Hrdinka Žluté tapety není držena pouze v domě, je nucena zůstat v jednom pokoji, jenž se jí od začátku nelíbí a shledává ho strašným. Lorelee MacPike věnuje v článku „Environment as a psychopathological symbolism in *The Yellow Wallpaper*“ pozornost pokoji, v němž hrdinka musí přebývat a nachází v něm tři symboly jejího uvěznění. Pokoj jako takový představuje první symbol, jedná se o bývalý dětský pokoj, což naznačuje, že John vidí ve své manželce dítě⁴⁶, jak dále podotýká MacPike „, ta žena [hrdinka] je legálně dítětem; sociálně, ekonomicky a filozoficky, musí být vedena dospělým – jejím manželem; a tudíž je pro ni dětský pokoj vhodným místem v domě“ (MacPike, 1975: 287). Nehledě na to, že v okně jsou vsazeny mříže, jež se přirozeně stávají druhým symbolem uvěznění. MacPike vidí v mřížích nejenom bariéru, zabraňující úniku z pokoje, ale především z dětství a znemožnění přechodu k dospělosti (MacPike, 1975: 287). Hrdinka nemůže dospět, neboť ji to genderové normy společnosti devatenáctého století neumožňují, jako dospělá by se totiž postavila naroveň svému manželovi. Jako třetí symbol vidí MacPike postel, jež je pevně přibita k podlaze, což představuje hrdinčino jasně předepsané chování ve smyslu její sexuality, pohnout z postelí je nemožné, stejně tak je pro hrdinku nemožné vybočit z předem daného vzorce vystupování.

Únik z pokoje, domu a manželství se hrdince jeví jako nereálný na základě jejího konstatování „Ale co může jeden udělat?“ (Gilman, 1996: 10), proto si hrdinka zvolí únik z reality a začíná v tapetě nacházet jiný svět, jenž patří jen jí. Annis Prat v *Archetypal Patterns in Women's Fiction* zkoumá mýtickou postavu Daphne, jež ztotožňuje přírodní božstvo a boha Appolóna. Appolón si jako dobyvatel přivlastňuje získaná území a hodlá si podrobit obyvatelstvo, zejména ženy. Zamiluje se do Daphne a hodlá si ji přivlastnit, tak, jak je zvyklý. Daphne ho odmítá, a když zjistí, že před ním nemůže utéct, promění se v strom, aby unikla. „Daphne si přeje ochránit své tělo a svá posvátná místa před násilným vstupem, a tudíž se promění ve strom“ (Pratt, 1981: 4). Prat sice hovoří o symbolu znásilnění, jež se ve

⁴⁶ viz infantilizace žen – Sherry Ortner - „Is Female to Male as Nature as to Culture“. Kapitola **4.4. Tapeta**.

Žluté tapetě nevyskytuje, alespoň ne přímo, jsem však toho názoru, že John znásilňuje hrdinku po psychické stránce, okrádá jí o její svobodu, přirozenost. Podle Estés se musí žena opět spojit se svou vnitřní divokou ženou, aby byla svobodná a šťastná (Estés, 1992). Hrdinka patrně nachází divokou ženu, jež jí je přítelkyní a motivuje jí k pokusu o útěk, v tapetě, proto se po jejím objevení začíná cítit lépe a je sebevědomější. Tuto teorii by podporoval fakt, že žena v tapetě ji může opustit a jít ven, jak značí následující úryvek. „Myslím si, že ta žena chodí za dne ven! A povím vám proč – soukromě - Viděla jsem ji!“ (Gilman, 1996: 30).

4.9. Mocenské vztahy v Žluté tapetě

Po prvním přečtení Žluté tapety je celkem zřejmé, jak je moc mezi postavami distribuována⁴⁷. Mužské postavy můžeme nalézt celkem tři, John, doktor Weir Mitchell a hrdinčin bratr. Všichni jsou úspěšní lékaři, všichni vzbuzují v hrdince respekt až strach. „Faktem je, že se Johna začínám trochu bát“ (Gilman, 1996: 26), popisuje hrdinka své pocity k Johnovi, poté co jeho péče o ní zintenzivní natolik, že ji prakticky nenechá bez dozoru a diktuje jí, co má každou hodinu dne dělat. Další postavy jako jsou doktor Mitchell a hrdinčin bratr jsou v příběhu zmíněni pouze pár větami, nicméně čtenář/ka si může utvořit dojem, že budou velmi podobné povahy jako John - praktičtí, tvrdě pracující, věřící pouze věcem, jež se dají vědecky dokázat. Na druhé straně ženské vedlejší postavy, Johnova sestra a matka, jsou ženy ryze pasivní, poslouchají pokyny svých mužských příbuzných a odmítají tolerovat jakoukoli neposlušnost ze strany hrdinky. Blanka Knotková-Čapková ve své studii *Metaphorization od Demystification of Woman in Modern Bengali Male Poetry* označuje tento typ žen za kolaborantky s patriarchátem. „Kolaborantka je konformní žena, která se nejen sama podřizuje patriarchálnímu řádu, ale spolupracuje na disciplinaci jiných žen proti jejich osobnímu zájmu“ (Veselá, 2010: 101; Knotková-Čapková, 2003b: 52, 53). Hrdinka popisuje Jennie, Johnovu sestru, jako „dokonalou a nadšenou hospodyni, [která] nemá žádné další ambice“ (Gilman, 1996: 17-18). Jennie navíc souhlasí s Johnovou diagnózou a hlídá hrdinku, když je John mimo domov. Později se dozvídáme, že vztah Jennie a hrdinky je poněkud odlišný, než vypravěčka naznačuje. Doopravdy mezi nimi panuje rivalita, pramenící z rozdílností názorů obou postav.

⁴⁷ viz kapitola 3.14. Gender a genderové stereotypy ve smyslu symbolického násilí.

Pierre Bourdieu ve své knize *Nadvládá mužů* pracuje s dualitou mužské aktivity a ženské pasivity. Bourdieu tvrdí, že základní princip rozdělení na aktivního samce a pasivní samici vytváří, organizuje, vyjadřuje a řídí touha – mužská touha jakožto touha po vlastnictví, erotické dominanci jakožto erotické podřízenosti, či dokonce v krajním případě jakožto erotické uznání dominance (Bourdieu, 2001: 21). John touží vlastnit a ovládat svou manželku⁴⁸ a ženské členky jeho rodiny mu v tom pomáhají. Hrdinka se tedy nachází v podřízené pozici, o čemž svědčí fakt, že nemá jméno, na rozdíl od Johnovy rodiny. Více o tom hovoří Karen Ford, „mnoho detailů, například nepojmenování vypravěčky, svědčí proti její individualitě, stejně tak jména manžela a tchýně, John a Mary, naznačují, že jsou pouze zástupci Manželů a Vyženěných/Vyvdaných příbuzných“ (Ford, 1985: 309). Hrdinka je tudíž obklopená pouze ženami, jež plně podporují rozhodnutí mužů a samy žádný názor buďto nezastávají nebo ho nedávají najevo. Není divu, že se autorka uchýlí do svého imaginárního světa, neboť v reálném světě se jí žádné podpory nedostává. Na druhou stranu, John si není vědom, že jeho péče hrdince nepomáhá, celý život byl vychováván k androcentrickému postoji k ženám, tudíž mu nedochází destruktivnost jeho jednání.

Marry Ellman, autorka knihy *Thinking about Women* uvažuje nad mocenskými vztahy mezi muži a ženami v rámci pasivity žen, již považuje za všeobecně uznávaný genderový stereotyp (Ellman, 1979:79). Domnívá se, že pasivita žen vyplývá z fyziologického dojmu, jakým působí, jsou apatické či neharmonické (v originále atonal). Ovšem i přes pocity, jaké ženy v mužích vyvolávají, nesmí být podle Ellman pasivita tolerována (Ellman, 1979:79). Tvrdí, že ženy přebírají aktivitu jen vzácně, například při porodu, upozorňuje na zajímavý fakt, že porod má v angličtině stejné pojmenování jako práce – labor. Porod a následný proces manželství se tedy dají hodnotit jako jedny z mála prací, jež byly ženám v devatenáctém století dovoleny (Ellman, 1979:80). Tím, že hrdinka z pravděpodobného důvodu poporodní deprese nemůže vykonávat své mateřské a manželské povinnosti a touží po vykonávání jiné profese – spisovatelky, naznačuje, že odmítá předepsanou genderovou roli ženy a pasivitu. Zde však musíme připustit, že hrdinka není zcela ovládnuta svou nemocí, o níž se dá taktéž pochybovat, neboť jí nikdy nebyla stanovena přesná medicínská diagnóza; o nemoci se

⁴⁸ V povídce není explicitně zmíněn erotický podtext, nicméně Johnova touha vlastnit svou manželku je víc než zřejmá.

v příběhu pouze spekuluje. Nicméně dá se předpokládat, že hrdinka si svým protestem stržení tapety moc nepomůže. John omdlí, když hrdinku nalezne plazící se po pokoji. Jednou se ale probere a můžeme očekávat, že svou manželku nějakým způsobem potrestá. Kdyby tak neučinil, ztratil by své dominantní postavení nad svou ženou. Podle jeho předchozích reakcí trest pravděpodobně vykoná za pomoci dalšího uvěznění, tentokrát daleko horšího, než je dětský pokoj s ošklivou žlutou tapetou (Ford či Treichler).

Na druhé straně, hrdinka na konci povídky prokáže nesmírnou odvahu, když se alespoň symbolicky osvobodí, dokáže svého nesmírně racionálního manžela šokovat a na okamžik převzít moc a aktivitu do svých rukou. Catherine J. Golden v článku „Marking Her Territory : Feline Behavior in the Yellow Wallpaper“ naopak vidí v hrdince divokou šelmu, jež oplývá značnou silou. „Značkuje si své teritorium a zanechává tam svůj pach, získává nadvládu nad patriarchátem, tím, že přebírá kontrolu nad svým prostředím“ (Golden, 2007: 16-17). Tuto myšlenku považuji za nesmírně přínosnou, neboť ukazuje, že hledání původu nerovnosti mezi mužem a ženou v biologii ztrácí své opodstatnění, žena je silná právě ve spojení s přírodou⁴⁹ (viz Estés). Tím, že je hrdinka nucena strávit drtivou většinu času v jednom pokoji, vytvoří si s ním určité spojení. Skrze pokoj a tapetu získává postupně svou ztracenou sílu, nad svým nově nabytým teritoriem může na rozdíl od zbytku světa převzít plnou kontrolu. Golden dokonce spatřuje v přirovnání vypravěčky ke kočce, jímž si interpretuje chování hrdinky v závěru příběhu „hodnotný rámec k pochopení feministické politiky příběhu“ (Golden, 2007: 16-17).

4.14. Historie a definice šílenství

K analýze duševní stavu hrdinky je nutné definovat šílenství a snažit se mu porozumět. Michael Foucault v knize *Dějiny šílenství* řeší vztah mezi šíleným a zdravým člověkem a poukazuje na vývoj tohoto vztahu. Foucault zdůrazňuje, že šílenství nebylo až do osmnáctého století považováno za duševní chorobu, tehdy totiž podle Foucaulta přestal rozumný člověk komunikovat s člověkem šíleným (Foucault, 1993: 4). Šílení lidé byli často považováni za nebezpečné, proto se k nim lidé chovali jako ke kterýmkoliv jiným trestancům. Omezovali jejich svobodu na minimum vězněním či dokonce spoutáváním. Nicméně ne všichni „šílenci“ byli opravdu nebezpeční, pravý důvod jejich ukrytí spočívá v zamezení přílišné pozornosti, jež tito nekonformní jedinci vyvolávají. „Vysvětlením nebo alespoň ospravedlněním internace

⁴⁹ Především, že i Golden se pohybuje v esencialistickém paradigmatu.

v její nejobecnější formě je snaha vyhnout se skandálu“ (Foucault, 1993: 48). Otázka zní, v čem se šílení lidé lišili od těch rozumných? Jistě se jednalo o sebekontrolu, jež je přirozená pro zdravého člověka, šílení lidé ji však nejsou schopni. Foucault hovoří o návratu člověka k animalitě, zejména v osmnáctém století se se šílenými lidmi zacházelo jako se zuřivými zvířaty, byli ponižováni, zavírání do klecí, dokonce vystavováni jako něco zvláštního, až hrůzu nahánějícího⁵⁰. „Na druhé straně, z pólu opačného této temné přírodě, šílenství fascinuje, protože je poznáním“ (Foucault, 1993: 18), říká Foucault a dodává, že nedostupné a hrozné poznání je přístupné pouze šilencům, zdravý člověk z něj zachycuje pouze zlomek⁵⁴. Hrdinka *Žluté tapety*, jež se na konci povídky propadá do stavu šílenství, způsobeného stavem naprosté izolace, si vytvoří složitý imaginární svět. Dosahuje nejvyššího stupně kreativity, ale zároveň se propadá do své animality, když se plazí napříč pokojem.

4.15. Šílenství u žen

K analýze *Žluté tapety* považují za velmi důležitou charakteristiku šílenství u žen, jíž se věnuje autorka knihy *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* Jane M. Ussher. Ussher se snaží objasnit příčiny ženského šílenství, k čemuž používá jak feministickou kritiku, tak i poznatky Michaela Foucaulta. Autorka předně upozorňuje na fakt, že se šílenství u mužů a u žen liší. Tvrdí, že muži mohou být taktéž šílení, nicméně budou společností považováni spíše za zločince a „zatímco ženy jsou zařazeny uvnitř psychiatrického diskursu, muži jsou umístěny uvnitř kriminálního diskursu“ (Ussher, 1991: 10). Jsou tedy ženy doopravdy šílené? Autorka podotýká, že vymezení tohoto problému je velice složité a na tuto otázku se nedá jednoduše odpovědět (Ussher, 1991: 13). Nicméně se přiklání k Foucaultovi, když se domnívá, že na šílenství musí být pohlíženo spíše jako na sociální konstrukt, než jako na nemoc. Z tohoto důvodu se Ussher obrací na feministickou kritiku a zvažuje možnost původu šílenství v genderové nerovnosti. Dochází k závěru, že ženy nejsou šílené; problém vidí v misogyniím diskursu, skrze něhož je na ženy pohlíženo jako na ty druhé (viz Beauvoir). „Z tohoto úhlu pohledu je to společnost, jež je nemocná a ne ženy, jež nosí masku šílenství“ (Ussher, 1991: 20).

⁵⁰ Ve *Žluté tapetě* sice hrdinka není vystavována jako divoké zvíře, její společenský status by to ani nedovolil, nicméně je zavřená v dětském pokoji a na konci příběhu zřetelně projevuje svou animalitu.

Elaine Showalter v knize *The Female Malady* rovněž vidí příčinu šílenství u žen v misogynii. „Vysoká míra duševních poruch u žen je výsledkem jejich společenské situace, jak omezujících rolí dcer, manželek a matek, tak i špatným zacházením ze strany misogynické psychiatrické profese, kde dominují muži“ (Showalter, 1987: 3). Zde bych opět odkázala na doktora Mitchella, jenž odpovídá popisu s ohledem na výše řečené. Navíc doporučoval svým pacientkám, aby se v zájmu svého vlastního dobra ptaly na léčbu co nejméně a nechaly to na odborníkovi, neboť „moudrá žena se ptá na co nejméně otázek“ (Mitchell, 1988). Tento přístup dokazuje, že doktor Mitchell nepovažoval ženy za sobě rovné, ale za ty druhé (viz Ussher, Beauvoir), moudrou ženu si představoval jako kolaborantku (viz Knotková-Čapková) a nechtěl slyšet její názor či protest. Showalter dále popisuje, jak šílenství vypadalo na konci devatenáctého století. V první polovině devatenáctého století převažovali v ústavech pro duševně choré muži, nicméně na sklonku století se situaci obrátila a většinu pacientů/ek tvořily ženy. Příčinou této změny může být prudérnost společnosti, kdy byl na konci století na ženy vyvíjen stále větší tlak. Muži-doktoři hledali odpověď v biologii. Domnívali se, že ženy mají sklon k šílenství díky svému menstruačnímu cyklu, kdy se stávají psychicky labilními (Showalter, 1987: 55). Autorka tuto možnost nevyklučuje, ale jako příčinu lability vnímá nedostatek pozornosti od svých matek, „prudérnost a stud zabránily mnoha matkám, aby připravila své dcery na první menstruaci“ (Showalter, 1987: 56), proto není divu, že při prvním krvácení vykazovaly dívky silnou emocionální reakci. Showalter spatřuje v šílenství žen odmítnutí nucené domestikované role, píše, že „když hysterická žena onemocněla, tak už nehrála roli sebe obětující se dcery či manželky, [...] místo toho vyžadovala servis a pozornost od druhých“ (Showalter, 1987: 133). Šílenství žen v devatenáctém století tedy vyjadřovalo touhu po změně a úniku z domácí sféry, Showalter i Ussher ho označují spíše za fenomén společenský nežli medicínský.

4.16. Šílenství v literatuře

Jak už bylo řečeno, šílenství není v naší společnosti vítáno, proto byli lidé v devatenáctém století zavíráni do ústavů pro duševně choré tak, jak jsou do nich zavíráni i dnes⁵¹. Společnost se snaží šílené lidi izolovat, aby neznepokojili ostatní obyvatelé. Shoshana Felman, jež v knize *Writing and Madness* zkoumá vztah mezi šílenstvím a literaturou. Tvrdí, že na rozdíl od reality, kde má šílenství okrajové postavení, dostává v literatuře prostor.

„Šílenství, jež bylo společensky, politicky a filozoficky potlačeno, se však nechalo slyšet a přežilo jako mluvící subjekt pouze veskrze literární texty“ (Felman, 1978: 15). Felman dále zkoumá, co má literatura a šílenství společného. Domnívá se, že se jim nedostává pochopení ze strany jejich „překladač“. Říká, že je nutné s literaturou a šílenství pracovat jako s cizím jazykem. „Mluvit o šílenství znamená mluvit o rozdílu mezi jazyky: vnést do jednoho jazyka zvláštnost jazyka druhého“ (Felman 1978, 19). To znamená, že literatura i šílenství jsou zcenzurovány pouze do jednoho jazyka, pro jejich porozumění je tedy podle autorky nutné překročit hranici jazyků a naučit se jazyk cizí.

Felman upozorňuje na negativní vnímání sebe sama, jehož se vypravěči, trpící šílenstvím dopouští. „Šílenství vypravěče/ky je zaprvé negativně definováno: jedná se o jméno pro jeho jinakost, jeho odlišnost od ostatního světa“ (Felman, 1987: 90). Navrhuje, aby na svůj stav začali pohlížet pozitivně. Negativní vnímání šílenství vypravěčky lze nalézt i na začátku *Žluté tapety*. „Někdy se na Johna bezdůvodně rozzlobím. Jsem přesvědčená, že jsem nikdy nebyla tak citlivá. Myslím si, že to je z té nervozity“ (Gilman, 1996: 11). Vypravěčka vnímá svou odlišnost nejprve negativně, nicméně posléze nachází ve svém šílenství volnost. „Tuším, že se večer budu muset vrátit do tapety, a to je těžké! Je velmi příjemné být venku v tomto velkém pokoji a lézt si, jak se mi zachce“ (Gilman, 1996: 35).

Susan Gubar a Sandra M. Gilbert pracují v knize *The Madwoman in the Attic* s konceptem takzvaného zrcadlového šílenství, kdy ženy promítly do zrcadla svou druhou identitu příšery, ženy svobodné a nezávislé, ale v očích mužů viděné jako monstrum⁵⁶ (Gilbert, Gubar, 2000: 34). Hlavní hrdinka *Žluté tapety* nepromítne svou identitu do zrcadla, nýbrž do tapety, kde ji nikdo nenajde, pokud sama nechce, až v závěru příběhu se rozhodne své skryté já dále nepotlačovat a stržením tapety osvobodí jak sama sebe, tak i další ženy, jež jsou v tapetě uvězněny. Jak už bylo řečeno, šílenství je v literatuře tolerováno, proto některé ženy – autorky, vyjadřují své tajné potřeby a touhy skrze literaturu. „Mnoho poezie a prózy psané ženami evokuje toto šílené stvoření, aby se ženy-autorky mohly vyrovnat se svými jedinečně ženskými pocity roztržitého, svého vlastního smyslu rozporů mezi tím, čím jsou a tím, čím by měly být“ (Gilbert, Gubar, 2000: 78).

⁵¹ Samozřejmě v dnešní době vypadá ústavní péče úplně jinak. Chtěla jsem poukázat na fakt, že šílenství je i dnes odsouváno na okraj společnosti, netvrdím, že se léčba od devatenáctého století nezměnila.

4. Kritické pohledy na *Žlutou tapetu*

4.1. Různé interpretace *Žluté tapety*

Žlutá tapeta patří mezi významná díla literatury devatenáctého století, nicméně byla po desetiletí přehlížena právě z pohledu feministické kritiky. Povídka byla čtena převážně jako hororová literatura (*gothic fiction*) či popis duševní poruchy (Ford, 1985: 309). Podle Elaine R. Hedges, jež napsala závěrečné slovo k *Žluté tapetě*, však toto dílo nabízí mnohem více. „Je to feministický dokument, jenž pojednává o sexuální politice v čase, kdy pouze málo spisovatelů/ek cítilo, že tak mohou činit, alespoň ne tak upřímně“ (Hedges, 1996: 39). Shawn St. Jean v článku *Hanging "The Yellow Wall-Paper": Feminism and Textual Studies* naznačuje, jakým vývojem *Žlutá tapeta* prošla. „Příběh Gilman se rychle vyvinul z poměrně nejasného a pobuřujícího díla v časopisu, ve formativní feministickou klasiku“ (Shawn, 2002: 397). Conrad Shumaker hodnotí tapetu jako „složité umělecké dílo stejně jako účinnou obžalobou pohledu devatenáctého století na gender a materialismus, jež tvoří základ tohoto pohledu“ (Shumaker, 1985: 598). Na druhé straně sama Gilman zpochybňuje, že by se vůbec jednalo o literární dílo; tvrdí, že chtěla pouze poukázat na špatné zacházení a léčbu doktora Mitchella. V tomto případě je obdivuhodné, jak komplexní dílo vzniklo, i když o to autorka předně neusilovala.

4.2. Genderově nevyvážená kritika *Žluté tapety*

Nicméně přijetí *Žluté tapety*, jak už bylo zmíněno, nebylo na počátku vřelé. Šéfredaktoři a nakladatelé byli v devatenáctém století většinou muži. Ti hodnotili díla žen-autorek poněkud s despektem, jak tvrdí Morris v knize *Literatura a feminismus*: „Ženy-spisovatelky jsou vždy považovány za zvláštní případy: psaní je mužské a ženy jsou vždy primárně ženy a pouze sekundárně spisovatelky“ (Morris, 1993: 43). Gilman se setkala s podobným přístupem od šéfredaktora Horace Scuddera, jenž odmítl *Žlutou tapetu* publikovat se slovy, že nechce, aby se čtenáři při čtení této povídky cítili stejně mizerně jako on (Dock, 1996: 57). Nicméně poněkud jinou reakci poslal Scudder kritikovi Williamu Howellovi, jenž mu práci Gilman doporučil. Scudder řekl, že *Žlutá tapeta* je „tak strašně dobrá, že by nikdy neměla být vytištěna“ (Dock, 1996: 57). Je zajímavé, že ženě-autorce nebyl schopen upřímně přiznat, že její práce je tak dobrá, místo toho se jí snažil odradit. Otázka zní, proč? Na jedné straně mohl v Gilman vidět nežádoucí konkurenci (Beauvoir, 1967: 17), na straně druhé se mohl obávat, že kontroverzní *Žluté tapeta* nebude přijata společností. Tomu by nasvědčovalo, že v jednom z vydání *Žluté tapety* byly upraveny určité

pasáže příběhu, aby byl pro tehdejší společnost snesitelnější. Například věta „ John se mi samozřejmě směje, ale to se dá v manželství očekávat“ (Gilman, 1996: 9), byla upravena následovně, „John se mi samozřejmě směje, ale to se dá očekávat.“ Julia Bates Dock podotýká, že tato redukce mění celý smysl věty, „Vypuštění „v manželství“ radikálně mění text. Proč by to jeden očekával? Směje se jí John, protože je opravdu vtipná? Protože si myslí, že je pošetilá ženuška? Protože si ona myslí, že je dům strašidelný? Protože je John blbec? To nemůžeme vědět“ (Dock, 1996: 55). Podobné korektury byly učiněny i na dalších místech v povídce, Gilman se osobně úpravami moc nezabývala, neboť jak bylo výše řečeno, nepovažovala své dílo za literární. *Žlutá tapeta*, jak už bylo řečeno, měla sloužit pouze jako varování před praktikami jednoho lékaře.

6. Závěr

Hlavní hrdinka *Žluté tapety* představuje typ postavy, jež se vymyká genderovým normám a stereotypům. Odmítá přijmout roli viktoriánského anděla, na místo toho se chce věnovat intelektuální činnosti psaní, již má zakázanou. Její manžel považuje její představitost a kreativitu za hrozbu, neboť jemu tyto dvě vlastnosti chybí a není s to je pochopit. Duševní problémy své ženy zlehčuje, nahlíží na ně pouze z jedné (lékařské) perspektivy, nevidí, že příčina jejích obtíží tkví v něčem jiném. Hrdinka trpí naprostou izolací a nedostatkem pochopení, jež pramení ze zakořeněných genderových stereotypů. Silně androcentrická společnost té doby neposkytovala ženám stejné podmínky osobního rozvoje jako mužům (Gilbert, Gubar, 2000). Díky Bourdieuho konceptu symbolického násilí si ženy neuvědomovaly mužskou nadvládu a některým přišla dokonce přirozená. Vedlejší ženské postavy *Žluté tapety* sympatizují s mužskou postavou Johna. Můžeme předpokládat, že jejich výchova a vzdělání nebyla genderově senzitivní a ony nejsou schopny akceptovat alternativní hodnoty k patriarchálnímu systému, po nichž touží hrdinka.

Mateřství a manželství se v devatenáctém století přikládala příliš velká důležitost (viz koncept mateřství a romantická láska). Na hrdinku jsou kladeny požadavky být dobrou manželkou a matkou, jež jsou pro ni stresující. V povídce je patrný boj, který hrdinka svádí sama se sebou. Na jedné straně by chtěla být hodnou manželkou a dobrou matkou, ale na straně druhé cítí, že ji tyto role omezují, neboť touží po kreativní činnosti, jež ji naplňuje. Po několika týdenní izolaci, kdy nedochází k uspokojení hrdinčiných potřeb v reálném světě, začne hrdinka nacházet úlevu ve své představitosti, kde si může dělat, co se jí líbí. Nicméně na konci příběhu se hrdinka skutečně dostává na animální úroveň, když se plazí podél stěn a přes manželovo tělo. Nemůžeme však říci, že by byla šílená. Mezi šílenstvím a rozumností existuje tenká hranice, pokud připustíme, že vůbec existuje. Podle Foucaulta se stal z šílenství problém, až když jej společnost postavila na svůj okraj a se šílenými lidmi přestala komunikovat (Foucault, 1993). Hrdinka by se pravděpodobně nemusela plazit po pokoji, aby upozornila na svou zoufalou situaci, kdyby ji někdo vyslechl a akceptoval její názory a přání. Viktoriánská společnost devatenáctého století však v ženě viděla pouze krásnou a nevinnou bytost, jež zde má být, aby plnila přání ostatních a ne ta svoje (Gilbert, Gubar, 2000).

Nicméně genderové nerovnosti přetrvávají až do dneška, ačkoliv se situace v jednotlivých kulturách liší. Řešením by dle mého názoru bylo zlepšení kvality vzdělávání. Právě veskrze kritické čtení literárních textů je možné si uvědomit genderové stereotypy a po

případně je začít měnit. Na druhé straně literatura může sloužit i k podpoře těchto stereotypů, neboť při nekritickém čtení může text prohloubit zažitá principy, jež jsou nám od malička vštěpovány (Morris, 1993). *Žlutá tapeta* se dá taktéž číst jako příběh pomatené ženy, jež neví, co činí. Tento výklad by pouze napomohl k uchování negativního obrazu žen, který vytvořila patriarchální společnost. Pokud je ovšem *Žlutá tapeta* podrobena genderově senzitivní kritice, zjistíme, že hrdinka uvažuje zcela jasně. Důkladně promýšlí plán svého úniku a je si plně vědoma toho, co se děje kolem ní. Její „akt šílenství“ na konci povídky tedy nesvědčí o tom, že by takzvaně ztratila rozum, nýbrž o tom, že je nespokojená v rolích manželky a matky, které jí silně androcentrická společnost nutí. Charlotte Perkins Gilman napsala povídku se záměrem poukázat na genderově necitlivé chování jednoho psychiatra, nicméně *Žlutá tapeta* je komplexním dílem, jehož analýza může odhalit genderové nerovnosti aplikovatelné na celou společnost.

7. Použitá literatura

7.1. Primární literatura

- Gilman, Ch. P. *The Yellow Wall –Paper*. New York: The Feminist Press, 1996.
- Gilman Ch.P. Žltá tapeta. In: *Apekt (internetový magazín)*. Leden 1999. s. 104-109.

7.2. Sekundární literatura

- Badinter E. *Die Mutterliebe*. München: R.Piper & Co.Verlag, 1981.
- Beauvoir, Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1967.
- Beck C.T. (1992). The Lived Experience of Postpartum Depression: A Phenomenological Study. In: Zaers S. *Psychosocial Adaptation to Pregnancy and Delivery: Course, Predictors and Outcome*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2007.
- Berman J. The Unrestful Cure: Charlotte Perkins Gilman and „The Yellow Wallpaper“. In: *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis*. New York: New York University Press, 1985. s. 33-59.
- Bourdieu P. *The Male Dominance*. Cambridge: Polity Press: 2001.
- Brachová G. *Feministický diskurz a politika identity českých anarchofeministických časopisů a riot grrrls zinů (bakalářská práce)*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií.
- Butler J. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2007.
- Culler, Jonathan. (1991). Reading as a Woman. In: Eagleton M. *Feminist Literary Theory*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Curran J., Renzetti C. M. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003.
- Dock, J.B. "But One Expects That": Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper" and the Shifting Light of Scholarship. *PMLA*, Vol. 111, No. 1, Special Topic: The Status of Evidence (Jan., 1996), pp. 52-65.
- Eagleton M. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.
- Ellman M. *Thinking about women*. London: Virago, 1968.
- Estés C. P. *Women Who Run With the Wolves*. London: Random House Group Ltd, 1992.
- Fausto Sterling A. *Sexing the Body*. New York: Basic Books, 2000.
- Felman S. *Writing and Madness*. Ithaca N Y : Cornell University Press, 1985.

- Fetterley J. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Ford K. "The Yellow Wallpaper and Women's Discourse". *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1985), pp. 309-314.
- Foucault M. *Historie šílenství*. Praha: Lidové noviny, 1993.
- Fuchs S. *Against Essentialism: A Theory of Culture and Society*. Harvard: President and Fellows of Harvard College, 2001.
- Gilbert S, Gubar S. *The Mad Woman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Gilman Ch.P. *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An autobiography*. Cambridge: D. Appleton – Century Company, 1935.
- Gilman Ch. P. *Why I Wrote "The Yellow Wallpaper"*. Harvard: The Forerunner, October 1913.
- Golden C. "Marking Her Territory : Feline Behavior in the "Yellow Wallpaper". *American Literary Realism* Vol. 40, No. 1 (Fall, 2007), pp. 16-31..
- Gough V., Rudd J., *Charlotte Perkins Gilman: Optimist Reformer*, Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- Havelková H. První a druhá vlna feminismu: Podobnosti a rozdíly. In: *ABC feminismu*. NESEHNUTÍ, 2004. s. 169-182
- Hedges E. *Afterword*. 1973. In: Gilman - *The Yellow Wallpaper*. New York: The Feminist Press. 1996. s. 37-59.
- Herndl D. P. *The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and "Hysterical" Writing*. *NWSA Journal*, Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1988), pp. 52-74.
- Herndl D. P., Warhol-Down R *Feminisms REDUX: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. s. 561-563.
- Holmes M. *What is Gender? Sociological Approaches*. London: SAGE Publications Ltd, 2007.
- Knotková B. a kol. *Tváří v tvář*. Praha: Katedra genderových studií FHS UK v Praze., 2010.
- Kukla A. *Social Constructivism and the Philosophy of Science*. London: Routledge, 2000.

- MacPike L. "Environment as Psychopathological Symbolism in "The Yellow Wallpaper". *American Literary Realism, 1870-1910*, Vol. 8, No. 3 (Summer, 1975), pp. 286-288.
- Mahoney E (1995). "Claiming the Speakwrite: Linguistic Subversion in the Feminist Dystopia" In: Mills S. *Language and Gender: Interdisciplinary Perspectives*. Harlow: Longman Group Limited, 1995.
- Matonoha J. *Psaní vně logocentrismu (disertační práce)*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008. s. 124-133.
- Millet K. *Sexual Politics*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Mills S. *Discourse*. London: Routledge, 1997.
- Mills S. *Language and Gender: Interdisciplinary Perspectives*. Harlow: Longman Group Limited, 1995.
- Morris P. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- Oakley A. "Beyond the Yellow Wallpaper". *Reproductive Health Matters* Vol. 5, No. 10, The International Women's Health Movement (Nov., 1997), pp. 29-39.
- Ortner S. "Is Female to Male as Nature as to Culture" In: Rosaldo M.Z., Lamphere L. *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1978. s. 67-87.
- Poirier S. *Weir Mitchell Rest Cure*. In: Tierney H. *Women's Studies Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 1999. s. 1461-1462.
- Pratt A. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvest Press Limited, 1981.
- Seidman S. *Romantic Longings*. New York: Routledge, 1991.
- Shawn St. J. "Hanging "The Yellow Wall-Paper": Feminism and Textual Studies. *Feminist Studies*, Vol. 28, No. 2, Second Wave Feminism in the United States (Summer, 2002), pp. 396-415.
- Shoshana F. *Writing and Madness*. New York: Cornell University Press, 1985.
- Showalter E. *Literature of Their Own*. London: Princeton University Press, 2009.
- Showalter E. *The Female Malady*. London: Virago Press Limited, 1985.
- Shumaker C. "Too Terribly Good to Be Printed": Charlotte Gilman's "The Yellow Wallpaper". *American Literature*, Vol. 57, No. 4 (Dec., 1985), pp. 588-599.
- Stetson Ch. P. *Women and Economic's: A Study of The Economic Relation Between Men And Women As A Factor In Social Evolution*. London: G.P. Putnam's Sons, 1900.

- Tong R. *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. Colorado: Westview Press, 1989.
- Treichler P. A. “Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in the “Yellow Wallpaper“”. *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, No. 1/2, Feminist Issues in Literary Scholarship (Spring - Autumn, 1984), pp. 61-77.
- Ussher J.M. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Zaers S. *Psychosocial Adaptation to Pregnancy and Delivery: Course, Predictors and Outcome*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2007.