

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Aneta Horčíčková

**Genderové vztahy v románu *Život je jinde* od
Milana Kundery**

Diplomová práce

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

Praha 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila 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 22. června 2015

Bc. Aneta Horčíčková

Obsah

Abstrakt

1. Úvod	1
2. Teoreticko - metodologická východiska	4
2.1 Literatura a feminismus	4
2.2 Archetypy ženských postav a jejich feministická kritika	7
2.3 Archetypy mužských postav a jejich feministická kritika	11
2.4 Freud a psychoanalýza	13
2.5 Feminismus a psychoanalýza	18
2.6 Pojetí mateřství	23
2.7 Recenze románu Život je jinde	27
3. Analýza genderových vztahů v románu Život je jinde	31
3.1 Chtěné mateřství a nechtěné otcovství	31
3.1.1 Nepřítomný otec	35
3.1.2 Básník jako následník matčiných vysněných přání a nenaplněných snů	39
3.2 Je libo Oidipův komplex?	42
3.2.1 Láska k synovi vs. láska k malířovi neboli dominance vs. podřízenost	44
3.2.2 Velká matka	50
3.2.3 Básník nalézá část sebe	52
3.3 Básník utíká	58
3.3.1 Matka žárlí	62
3.3.2 Básník žárlí	66
3.3.3 Před matkou a Jaromilem se prohlubuje propast žárlení	69
3.4 Básníková touha o sebepřetvoření	71
3.4.1 Milostný trojúhelník	74
3.4.2 Jaromil se konečně představuje okolnímu světu	76
3.4.3 Krutost Jaromila graduje	78
3.4.4 Utopický sebeobraz Jaromila jako čtyřicátníka: kdyby	85
3.5 Básník umírá aneb matka jako vagina dentata	87
4. Závěr	93
Literatura	96

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá genderovými vztahy v románu *Život je jinde* od Milana Kundery. V první části analýzy je pozornost zaměřena na konstruovanost mateřství a otcovství, od čehož se posléze odvíjí i pozitivní/negativní vztah dítěte k rodičům, a na čemž se také řádně ukazuje i společenské uspořádání samotné rodičovské praxe. Ve druhé části se věnuji klíčovému problému vztahu matka - syn a rozebírám tedy psychoanalytické pojetí oidipovského komplexu a úskalí s ním spojené, jako je např. závislost syna na dominantní matce, která navíc ve všem nahrazuje absentujícího otce. Pozornost je zejména soustředěna na vymaňování se syna z této závislosti a na jeho následné hledání tzv. mužské identity. Analýza genderových vztahů v románu *Život je jinde* není klasickou archetypální analýzou, spíše se jedná o její kombinaci s interpretační či konceptuální analýzou a vzdorným čtením. Diplomová práce proto srovnává tradiční koncepty s koncepty feministickými, jež uplatňuje na Kunderovy postavy.

Klíčová slova: genderové vztahy, psychoanalýza, archetypy, dominantní matka, mužská identita.

Abstract

This thesis discusses gender relationships in the novel *Life is elsewhere* by Milan Kundera. The first part of the analysis focuses on construction of motherhood and fatherhood, from which eventually results the positive/negative relationships of the child to the parents and on which we can also see the organization of the parenting practice itself. The second part is devoted to the key issue of the mother – son interactions, and therefore it analyzes the psychoanalytic concept of the Oedipal complex and difficulties associated with it, such as the son's dependence on the dominant mother who in addition fully replaces the absent father. I especially concentrate on the effort of the son to free himself from this dependence and on his consequent search for male identity. Methodologically, my text is designed as a combination of archetypal analysis with an interpretative or conceptual analysis, stemming from the approach of the so called resisting reading. This thesis compares traditional concepts with the feminist ones and applies them on the characters of Kundera's novel.

Key words: gender relationships, psychoanalysis, archetypes, dominant mother, male identity.

1. Úvod

Předmětem této práce jsou genderové vztahy v románu *Život je jinde* od Milana Kundery. V centru zájmu přitom stojí vztah matka-syn, který kriticky rozebírám využitím psychoanalytických konceptů. Ačkoli literární kritikou jsou Kunderova díla podrobována celkem často (a to i z genderového pohledu)¹, téma psychoanalýzy v souvislosti s Kunderovou literární prací nebylo dosud systematicky zpracováno. Vztah matka-syn přitom patří k významným tématům genderové teorie i praxe, přičemž na jeho pojetí lze velmi dobře sledovat, zda se dominující společenský diskurs přiklání spíše k esencialistickému, či konstruktivistickému výkladu nejen tohoto vztahu, tedy mateřství, ale i genderových vztahů obecně.

Cíleně jsem si k analýze vybrala román *Život je jinde*, jelikož právě zde je vztah matka-syn rozpracován velmi podrobně a komplexně. Jinými slovy, celá kniha je postavena na psychoanalytickém rozboru tohoto vztahu, od něhož se odrážejí a z něhož vyplývají i ostatní genderové vztahy v příběhu navozované a vytvářené. V souvislosti s tím se práce věnuje i archetypální analýze hlavních postav, jelikož i ta poskytne relevantní podklad pro následný rozbor genderových vztahů.

Vývoj vztahu matka-syn, respektive problémy s ním související, pak určují náplň jednotlivých kapitol. Po uvedení teoretických východisek a zdůvodnění volby použitých metod zaměřuji v první části své analýzy pozornost na konstruovanost mateřství a otcovství, od čehož se posléze odvíjí i pozitivní/negativní vztah dítěte k rodičům a na čemž se také řádně ukazuje i společenské uspořádání samotné rodičovské praxe. Ve druhé části se věnuji klíčovému problému vztahu matka-syn, a tedy rozebírám pojetí oidipovského komplexu a úskalí s ním spojené, jako je např. závislost syna na dominantní matce, která navíc ve všem nahrazuje absentujícího otce. Tématem třetího oddílu je právě následné vymaňování se syna z této závislosti na matce a hledání tzv. mužské identity. Hlavní hrdina se však neustále v důsledku permanentní feminizace, kterou na něm matka (ať už vědomě či nevědomě) uplatňuje, ztrácí v honbě za dosažením této nezávislosti a nalezením své tzv. mužnosti. Proto také ve čtvrté části podrobně rozebírám způsoby, jakými se hlavní hrdina snaží o

¹ Například Penčeva (2010)

sebepřetvoření. Nakonec však pomyslným vítězem v tomto mocenském boji mezi matkou a synem je matka, konstruovaná jako vagina dentata, což je i tématem poslední kapitoly. V závěru pak shrnuji výsledky provedené analýzy.

Jako celek by měla moje práce odpovědět na otázku, jak jsou vztahy z hlediska genderu konstruovány. Zajímá mě tedy, jestli je pojetí vztahů v románu esencialistické, případně biologicky determinované, anebo text připouští jejich sociální konstruovanost. Také zkoumám, do jaké míry odráží toto pojetí genderové stereotypy, hluboce zakořeněné v prostředí socialistického Československa (a které z hlediska dnešní doby nelze pokládat za jednoznačně srovnatelné, ale ani za naprosto rozdílné). Všechny tyto otázky jsou však i v dnešní době stále ještě aktuální, a proto by nebylo namístě konstatovat, že v této práci jde jen o další „bezvýznamnou“ (ve smyslu samoučelnosti) literární, archetypální analýzu či obsahovou analýzu Kunderova románu.

V analýze sice vycházím z archetypů², spíše se ale snažím podrobně ukázat vývoj a dynamiku vztahu matka-syn v daném textu. Pokouším se tedy nejen o vzdorné čtení psychologie vztahů a jeho interpretační analýzu³, ale i o určitý interdisciplinární přesah, neboť jsem si vědoma skutečnosti, že literatura reálný život nejen zrcadlí, ale také ovlivňuje a diskurzivně utváří. V rámci feministického přístupu k literární vědě pak v této práci ani neodděluji teoretická východiska od metody, neboť jak i podotýkají Knotková-Čapková, Jiroutová Kynčlová a Matonoha (2010: 17), tato dvě hlediska v literární vědě ani oddělit nelze.

Vybrala jsem si téma genderových vztahů se zaměřením na vztah matka-dítě, poněvadž mě zaujalo i z hlediska mé vlastní životní zkušenosti. Nicméně v podání autora, který bývá často označován za misogynu a odpůrce rodičovství⁴, je tato zkušenost v románu zobrazována jiným způsobem. I přesto je mi však Kunderův pohled na svět zároveň blízký, jelikož se na lidské vztahy a životy snaží dívat s odstupem, o čemž svědčí i jeho existencialistický způsob psaní. To však neznamená, že moje vnímání Kunderova díla postrádá kritičnost. V důsledku jisté misogynie lze totiž román z genderového hlediska

² K archetypům přitom přistupuji jako ke konstruktům, jež se tvoří v důsledku mocenských diskurzů v určitých kontextech, nikoliv jako k mýtům či daným a neměnným esencím.

³ Snažím se o rezistentní interpretaci románu, jenž lze do jisté míry řadit do kanonické literatury a jenž byl napsán z tzv. mužské perspektivy.

⁴ Viz Labudová (2013: 7)

v mnohém kritizovat.

Mojí snahou je srovnávání tradičních konceptů s koncepty feministickými a jejich kritické uplatnění vůči Kunderovým postavám. V případě oidipovského komplexu a psychoanalýzy proto uvádím argumenty Freuda a Lacana, jež porovnávám s východisky feministických teoretiček – Chodorow, Cixous, Irigaray, Butler a Cornell. V otázkách mateřství vycházím zejména z de Beauvoir, Badinter a Heczkové, Kalivodové a Hanákové. U archetypální analýzy pracuji jak s teoriemi Junga a Blye, tak s feministickou kritikou Pratt, Morris a Kimmela. U poznatků literární vědy cituji Fetterley, Showalter a Knotkovou-Čapkovou a v otázkách feministických teorií vycházím z Havelkové. Množství použité odborné literatury je tak docela široké, což odráží i bohatost tématu genderových vztahů (včetně vztahů matka-syn či rodič-dítě) jako takových.

2. Teoreticko - metodologická východiska

2.1 Literatura a feminismus

Celý systém hodnot, vnímání a chápání světa, probíhá prostřednictvím jazyka, a tudíž se odráží i v literatuře. Není tedy překvapivé, že právě literární teorie a kritika byla jedním z prvních oborů, kde se rozvíjelo feministické zkoumání (Knotková-Čapková, 2010). Literární vědkyně Pam Morris ve svém díle *Literatura a feminismus* (2000) reflektuje dva směry, kterým se feministické zkoumání ubíralo: „ženské psaní“ a „ženské čtení“. V zásadě se jednalo o feministickou kritickou analýzu tradičního pojetí a obrazů feminity a o vyzdvihování literatury psanou ženami jakožto cestu k objevení sebe samých. Morris přitom neopomíná rozlišovat mezi pojmy „ženské“ a „feministické“ ve smyslu, že ne každá čtenářka - žena musí číst feministicky a naopak, tj. že feministicky mohou číst nejen ženy, ale i muži (str. 12).

V centru zájmu tedy stojí analýza a dekonstruování mocenských diskurzů a jejich dopad na utváření hierarchií a nerovností. Tato snaha navazuje na Foucaultovo myšlení ohledně disciplinace subjektu, jehož identita není automaticky dána, ale vytváří se v rámci různých diskurzů či diskurzivních řádů – např. v rámci jazyka. Foucault ([1971] 1994: 7-37) se ve svém díle *Řád diskurzu* snaží vysvětlit, jak je naše zkušenost nestabilním konstruktem a jak je vždy již předem artikulována v rámci určitého diskurzu dle jasných kategorií dané kultury a společnosti. To se projevuje i v diskurzu medicíny ve vztahu ke konstruovanosti těla, což bude i jedním z témat v pozdější analýze.

V souvislosti s tím je vhodné namísto podotknout, že i literatura je určitým mocenským diskurzem. Dle Fetterley (1978) je literatura politická, jelikož je považována za instituci, která produkuje „univerzální pravdu“. Dle autorky je však tato tzv. univerzální pravda pouze subjektivní a povýšena na legitimní. Fetterley kritizuje zejména to, že univerzální pravda a univerzální hledisko celkově je ženě – čtenářce nepřístupné. Následkem i příčinou je fakt, že za tzv. univerzálního čtenáře, ale i univerzálního spisovatele, bývá automaticky dosazován muž, a žena – čtenářka je manipulována k tomu, aby se ztotožnila s tímto konstruktem univerzálního lidství – tedy s „mužským“ – tedy proti sobě. Proti tomuto procesu imaskulace, kdy ženy přijímají „mužské“ hledisko a „mužský“ názor, se stavěla už

jedna z průkopnic feministické literární vědy, Elaine Showalter (1998). Východiskem této situace je dle autorek Fetterley a Showalter tzv. vzdorné čtení, kdy se vzepřeme normativní perspektivě a začneme nahlížet nejen na dílo, ale i na sebe samé, z perspektivy jednotlivých žen (čili pohledem svých vlastních zkušeností).

Opoziční a neandrocentrické „čtení jako žena“ je (a to v případě žen i mužů) je takové čtení, při kterém vědomě zaujímáme čtenářskou pozici, která v textu reflektuje skryté patriarchální významy nebo se o tuto reflexi minimálně pokouší (Knotková-Čapková, 2010: 14): *„Je to čtení proti zavedeným, hierarchizujícím formám zobrazování genderových vztahů.“* A právě tuto metodu rezistentního čtení v podobě kritické tematické či konceptuální analýzy využívám ve své diplomové práci. Snažím se o rezistentní interpretaci románu, který lze do jisté míry řadit do literárního kánonu a jenž byl napsán z tzv. mužské perspektivy. Tento feministický přístup je v rámci světové literární vědy již zcela obvyklý, česká literatura však byla rezistentnímu čtení zatím podrobována velmi málo (teprve od 90. let 20. století), a tak je tato metoda stále produktivní i proto, že tak dochází k procesu aktivního, kritického a rezistentního vyjednávání a přepisování významů i v českém kontextu (Knotková-Čapková, 2010).

Ve své diplomové práci se zabývám právě analýzou výše zmiňovaných hierarchizovaných genderových vztahů s využitím psychoanalytického diskurzu, přičemž gender pojmám konstruktivisticky, tj. jako kategorii konstruovanou, podmíněnou kontextem sociálním, politickým, kulturním aj. Stejně jako Knotková-Čapková (2010) nesouzním s pojetím esencialistickým, kdy gender je naopak vnímán v dichotomním smyslu binarity maskulinita/femininita jako neměnná a přirozeně daná kategorie. Esencialismus je problematický, protože *„z tohoto pojetí často plyne určitá homogenizace uvnitř skupin „mužů“ a „žen“, tedy že jsou zde jisté vlastnosti, schopnosti, charakteristiky, které jsou v rámci těchto skupin dané a neměnné, a že jsou tudíž v určitých ohledech všechny ženy stejné a všichni muži stejní“* (Knotková-Čapková, 2010: 9). V neposlední řadě je důležité dodat, že právě paradigma konstruktivismu a psychoanalytický diskurz, z nichž obou v této práci vycházím, se ve svých pozicích někdy střetávají. Většina psychoanalytiků, ba i nemalé množství psychoanalytických feministek (o kterých bude referováno později), totiž zakládali (a zakládají) své teze na esencialismu. Z tohoto důvodu přede mnou stojí obtížný úkol, totiž jak se mám s touto kontroverzí ve své práci vypořádat.

Faktem nicméně je, že literární kánon jakožto soubor uznávaných děl přispívá k udržování určitých nejen etických, ale i estetických hodnot v dané společnosti a v konkrétním historickém a politickém kontextu: „*Z genderové perspektivy je literární kánon nahlížen jako androcentrický projekt korelující jak s patriarchální ideologií, tak s imperativem heteronormativity.*“ (Knotková-Čapková, 2010: 11). Knotková-Čapková tak navazuje na Simone de Beauvoir (1966), která ve svém díle *Druhé pohlaví* (str. 10) kriticky rozebírá, že muž je v onom heteronormativním diskursu považován za „univerzálního“ člověka čili normu, a na ženu je pohlíženo pouze jako na tu „druhou“ a jako na *jeho* odchylku čili odchylku od normy. Muž je tedy podle tohoto konceptu chápán jako někdo zcela odlišný od ženy, a tudíž jsou jak jemu, tak i ženě přisuzovány určité vlastnosti či chování. Havelková (2004) však reflektuje, jak patriarchát⁵ a z něho plynoucí moc svazuje a hierarchizuje i samotné muže. Havelková popisuje, jak hegemonní muži vlivem tohoto uspořádání trápí, ale i jak si řadoví muži díky dominujícímu patriarchátu potvrzují své „mužství“ čili maskulinitu⁶.

To vidíme i v samotném románu *Život je jinde*. Nicméně Kunderovy romány (analyzovaný nevyjímaje) se hlavně týkají vztahů žena – muž, a tedy heteronormativních vztahů ve smyslu uvedeném výše. Kundera byl v některých kritických studiích obviňován z antifeminismu⁷, jelikož se v jeho dílech objevuje velmi explicitní pohrdání ženami a jejich

⁵ V celé své práci operuji s konceptem patriarchátu jako s hierarchickým uspořádáním maskulinity a femininity, které se projevuje jak v rovině symbolické, tak v rovině sociální reality. Já zejména pracuji s tou rovinou symbolickou, jelikož vycházím z reprezentací, neboť literární text je určitou reprezentací. Nutno však podotknout, že patriarchát jako takový nelze univerzalizovat, a je tedy opět důležité kontextualizovat z hlediska společnosti a kultury (viz Mohanty, 1991).

⁶ Každá společnost předepíše svým členům určité vlastnosti a způsoby chování v závislosti na jejich pohlaví. V patriarchálně uspořádané společnosti, kde muži zauímají vůči ženám nadřazenější postavení, jsou vlastnosti a činnosti vnímané jako mužské, čili maskulinní např. síla, racionalita, dominance, nezávislost, samostatnost, úspěch, hodnoceny výše než ty, které jsou označovány za femininní např. emocionalita, závislost, jemnost či nesamostatnost. V patriarchátu však nejsou všichni muži zvýhodňováni stejně. Řadoví muži na své „vládnutí“ nějak doplácí, musí se vládnutí věnovat, udržovat „status quo“, musí být povinně úspěšní a neustále to demonstrovat, musí povinně soutěžit – to je ochuzuje zejména v citové oblasti ve vztahu k dětem. Zároveň však ze skutečnosti, že je kultura založena jako nadvláda mužů, nějakým způsobem těží → přizívají se na tom, že je mužům ve společnosti dána větší významnost – to se projevuje především ve veřejné, ale též v domácí sféře – muži se často opírají o celou historii plnou postav slavných mužů, stále jsou automaticky považováni za schopnější a mají (aniž si to přiznávají) ve srovnání s ženami již předem otevřenou, urovnanou cestu k postupu v institucích – v domácnosti jim to pak umožňuje vyvázat se z nevděčných, časově náročných a stereotypních prací (Havelková, 2004: 178-179). Maskulinitou a tzv. mužskou identitou se zabývají i autoři Bly (2005) a Kimmel (2005), jejichž koncepty více pojednám v rámci kapitoly Archetypy mužských postav a jejich feministická kritika.

⁷ Na tuto skutečnost poukázala např. Anželina Penčeva (2010: 181-191) ve své kritické studii *Znásilněný archetyp: ženy v románech Milana Kundery*, dále pak Mgr. Zuzana Labudová (2013: 7) ve své diplomové práci *Otcovství v románech Milana Kundery*.

silná degradace jakožto projev misogynie⁸. Problémem však může být, že nejen jednotliví muži, ale i jednotlivé ženy mohou přijmout androcentrický pohled za svůj (viz výše). Tento fakt opět potvrzuje Havelková (2004), když podotýká, že se na utváření tohoto hegemonního diskursu patriarchy podílejí i samotné ženy (hovoříme zde o komplicitě neboli součinnosti žen)⁹.

Skutečnost, že se v literatuře odráží celý systém hodnot a chápání určité společnosti, a že literatura zase zpětně nejen odráží, ale i diskursivně utváří¹⁰ to, jak vypadá tato společnost a kultura, je taktéž patrná právě v Kunderově románu *Život je jinde*. Z textu v některých ohledech zaznívá toto konstruktivistické smýšlení, neboť v díle můžeme sledovat onu myšlenku, že člověk utváří svůj život jen částečně, protože ho ovlivňují různé normy, konvence, doba apod. Může se zde jednat o narážku na dobu vzniku díla, tedy na dobu socialismu v Československu v 60. a 70. letech 20. století (Labudová, 2013: 6-8). V románu však můžeme do jisté míry zaznamenat i existencialistickou pozici, jelikož se zde objevují otázky týkající se hledání smyslu lidské existence a otázky smyslu života¹¹. V dílech se tedy výrazně odráží společenskokritické podtexty, což by souznělo s feministickým smýšlením. Ideově se však Kunderovy texty s feministickým myšlením příliš nepotkávají, jak bude v analýze konkrétního románu ukázáno.

2.2 Archetypy ženských postav a jejich feministická kritika

Pokud hovoříme o archetypech, je namístě si nejdříve představit, co tento pojem znamená. Archetyp je řeckého původu (archetypos) a překládá se jako pravzor či předobraz. Podle autorky Knotkové-Čapkové (2010) se v literatuře jedná o modelové postavy, modelový vývoj

⁸ Nenávist k ženám či pohrdání ženami.

⁹ Patriarchální řád udržují obě pohlaví stejně horlivě, a tak z jeho prosazování nelze obviňovat pouze muže jako celek, jelikož ženy samy totiž tento řád přijímají a samy na sobě provádějí kulturní kontrolu (to lze demonstrovat např. na tématu domácího násilí – ač se jedná o těžkou kriminalitu, všechny součásti kultury způsobily, že daný jev úplně zmizel z očí, přičemž je kolem tohoto tématu postavena bariéra mlčení, na které spolupracují i samotné oběti. Bohužel mnohé z obětí i dnes přijímají scetnou představu, že muž má právo je trestat) (Havelková, 2004: 178).

¹⁰ Otázkou vzájemného ovlivňování diskursu a sociální reality se zabývá např. C. T. Mohanty (1991: 53).

¹¹ Existencialismus je směr, který se snaží v protikladu k filozofiím konceptu nebo esence soustřeďovat své úvahy na existenci. Východisko každého existencialistického uvažování se týká významu svobodné lidské existence, zbavené nutnosti i norem. Existencialismus chce přesněji označit způsob bytí lidského subjektu, tj. bytí pro sebe. Už Kierkegaard poznamenává, že existence vzdoruje každému pokusu o systematický přístup. Po 2. světové válce měl existencialismus obrovský úspěch, protože dobře odpovídal životnímu pocitu generací, prošlých válkou (úzkost, nicota, zničení atd.). Tato móda vedla k snad největšímu zpopularizování nějakého filozofického systému, ale také k nejasnostem a často i zatmění jeho nejvážnějších myšlenek (Durozoi, Roussel, 1994: 75-76).

příběhu či o modelové situace. Nutno však zdůraznit, že z feministického hlediska je žádoucí, abychom k archetypům přistupovali jako ke konstruktům, jež se tvoří v důsledku mocenských diskurzů v určitých kontextech, nikoliv jako k daným a neměnným esencím¹².

Pojmem archetyp se ve svém díle zásadním způsobem zabýval psycholog C. G. Jung (1997). Dle Junga jsou archetypy jakési představy, které se vytvářejí v našem nevědomí a které nás nějakým způsobem ovlivňují - v konkrétní dobu a v určitém prostoru mají vliv na naše jednání, myšlení atd. Autor tedy aplikuje tyto archetypy na lidskou společnost. Pro feministickou kritiku lze tuto skutečnost považovat za přínosnou, jelikož Junga můžeme z tohoto důvodu označit za konstruktivistu, jenž pracuje s pojetím archetypů ve smyslu kulturně podmíněném a proměnlivém v závislosti na kontextu času a prostoru (tedy ve smyslu uvedeném výše).

Jak ale upozornily některé feministické kritičky (Pratt, 1981), je Jungova teorie archetypů problematická z hlediska genderu. Jung totiž pojímá archetypy esenciálně a duálně – rozlišuje mezi dichotomními koncepty - mezi archetypy mužství (animus) a ženství (anima). Těmto konceptům jsou poté přisuzovány určité vlastnosti a jednání. Anima je dle autora tajemné a okouzující povahy, je představitelkou citovosti a tzv. Érota, která poskytuje muži lásku a naplnění. Animus představuje Logos, tedy rozum, pravdu, poznání a moc. Jung však v návaznosti na to podotýká, že v každé bytosti jsou přítomny oba principy. Nicméně i tak ve výsledku operuje s určitými představami a kategoriemi archetypálního mužství a ženství, které jsou heteronormativní a jež jsou jasně dány či esencializovány - ba co víc - také hierarchizovány. Je totiž zajímavé, že anima působící v muži má pozitivní vliv na dotváření jeho lidství, zatímco animus dělá ženu zatvrzelou, neústupnou, pánovitou a toužící po moci. Tento aspekt je přitom hodnocen negativně, protože neústupnost, pánovitost a zatvrzelost činí ženy "neženskými".

Jinými slovy, v celé Jungově interpretaci archetypů lze jasně spatřit nejen stereotypní vlastnosti, které jsou obecně spojovány s ženami a muži, ale i jistou nerovnost, protože

¹² Je ještě vhodné dodat, jak se prolínají genderové stereotypy, genderové role a ony archetypy. V různých kulturních prostředích se vytvořily výše představené předobrazy společenských a etických norem, a tedy archetypy. Tyto mytologicko literární archetypy pak fungují jako předobraz sociálně vykonstruovaných genderových stereotypů a genderových rolí. Stereotypy jsou tudíž odvozovány z archetypů a mohou být také odvozeny z více archetypů. Genderové role jsou následně utvářeny na základě těchto genderových stereotypů. Nutno však podotknout, že všechny tři pojmy fungují jako sociální konstrukty, nikoliv jako esenciální danosti, a v různých kulturních prostředích lze nalézt odlišné předobrazy společenských a etických norem – jsou tedy podmíněny sociálním a kulturním kontextem.

animus, použijeme-li slova Simone de Beauvoir (1966), je pojmán jako nadřazený a jako obecně lidský, kdežto anima je považována za „tu druhou“ - žena, potažmo archetyp ženství anima je definován až vztahem k muži, tedy k archetypu mužství animu - je všechno to, co muž není, což je zároveň hodnoceno i negativně. Za tuto univerzalizaci, dichotomizaci a hlavně za nevyváženou či nerovnou komplementaritu z hlediska celostního muže/celistvé ženy (rozdílné a nerovné působení animy a anima dle pohlaví) kritizuje Junga i literární teoretička Pratt (1981), o jejichž konceptech budu více referovat níže.

Pokud se již zaměříme na feministickou literární analýzu archetypů a konkrétně na analýzu archetypů ženských postav, je namístě představit koncepty autorek Pratt (1981) a Morris (2000). Pratt definuje tři archetypální systémy ženských postav. Za prvé jsou to *deméterovské mýty* znovuzrození, které odkazují na systém matriarchálních vztahů. Ženské postavy jsou zde silné a nezávislé a jsou spojeny s přírodou – žena jako bohyně-Matka. Z feministického hlediska by tu mohl být problém s esencialismem. Především je matka a tedy žena automaticky spojována s přírodou, což pak může sloužit k ospravedlnění statu quo (vysvětleném výše) jakožto něčeho, co má biologický základ. Ortner (In: Indruchová, 1998: 90-114) vysvětluje, že ženy jsou pak v rámci patriarchálního uspořádání hodnoceny jako podřadnější právě proto, že jsou spojovány s přírodou, kterou si snaží podmanit a ovládnout muž, jež je zase spojován s kulturou a civilizací. V druhé řadě je toto pojetí esencialistické z toho důvodu, že jsou z něho vyloučeny ženy, které neplodí, tedy ženy 'nematky'. A tak prostřednictvím tohoto systému může docházet k určité mocenské hierarchii mezi ženami. Mužský milenec je podle Pratt (1981) tedy sice nepostradatelný, ale velmi rušivý faktor. Přesto milenec vystupuje v druhořadě roli ve smyslu: „on je tu pro ni“.

Druhým archetypálním systémem jsou *artušovské mýty o sv. grálu*, kdy dominantní muž – hrdina vystupuje v hlavní roli a submisivní žena, která je disciplinována řádem, zaujímá roli vedlejší. Morris (2000) shodně s tímto systémem hovoří o submisivních, podřízených a čistých pannách, oddaných manželkách a obětavých matkách. Takové zobrazování ženských postav je pro mou analýzu výchozí. Vedle archetypu ctnostné a poslušné ženy zmiňuje Morris i archetyp ženy ve smyslu erotického symbolu. Dle Knotkové-Čapkové (2010: 23-24) i tuto postavu (např. víla) však určuje mužský pohled – kladnou hrdinkou může být, inspiruje-li mužského hrdinu (múza), a naopak zápornou, pokud ničí jeho integritu. Dle autorky však není sexualita víly – múzy v pravém smyslu svobodná, protože je

podřízená potřebám hrdiny a její bytí je pouze bytím instrumentálním. To znamená, že její bytí není bytím samo o sobě, ale že je v tomto vztahu pouze ta druhá ve smyslu: ona je tu pro něj a ona je tu ku jeho pomoci (viz de Beauvoir, 1966). Jak uvádí Morris (2000: 28), takovéto zobrazení žen taktéž ospravedlňuje dominantní postavení muže v sexuální oblasti a nátlak a násilí sloužící k jeho udržení. „*Pokud je snad ženina svůdnost pro muže destruktivní, je vinna ona. Pak je typologizována jako vamp, upír; v této podobě uhrančivého symbolu lůna, vaginy dentaty, přechází tanečnice¹³ do třetího archetypu – čarodějnice.*“ (Knotková-Čapková, 2005: 146)

A právě tento třetí archetypální systém: *čarodějnictví*, je pro mou analýzu klíčový. Čarodějnictví může mít několik významů. Může např. představovat ambiciózní nezávislou ženu či vědmu-čarodějku, která je držena v patriarchální struktuře, jež ji má proti její vůli domestikovat. Na stranu druhou může představovat démonku, nadpřirozenou zlou bytost atd. Jinými slovy, čarodějnice jsou většinou zobrazovány jako negativní postavy, které reprezentují chaos a vystupují proti řádu. Zejména tyto charakteristiky Pratt se do jisté míry prolínají s charakteristikami Morris, jelikož ta také upozorňuje na znehodnocování silných žen a na jejich vykreslování jako šílených dračic, které ohrožují muže (Knotková- Čapková, 2010). Morris (podobně jako např. Ulanov, 2003 a v návaznosti na ně Knotková-Čapková 2005) podotýká, že se toto děje v důsledku strachu z cizosti žen, ze strachu z jejich sexuality či síly – tyto (leckdy nehezké) ženy vzbuzují obavy a jsou vyobrazeny jako čarodějnice, saně, dračice a jako vaginy dentaty, protože nebyly stvořeny (a nejednají) jen pro uspokojení mužů. Takové ženy mají volného ducha, a to se většinou mužům přičí. Jinými slovy, jednotliví muži mají odpor k ženám, jež nesplňují "svou", tedy tradiční ženskou roli a které vypadají jako „mužatky sekýrující“ muže. Za obzvláště odpudivé jsou pak považovány staré panny (naopak mladé panenství je vyzdvihováno) (Morris, 2000: 35-36).

V Kunderově románu se objevuje jak archetyp submisivní ženy, tak monstrózní dračice, jelikož postava ženy-matky zde působí jako pohyblivá kategorie. To samé lze zaznamenat u postavy syna, který zpočátku zastává pozici poslušného a submisivního chlapce (můžeme říci, že druhořadou roli) a jenž se posléze mění v dominantního hrdinu snažícího se o sebeprosazení a o degradaci, eliminaci či disciplinování ženy (Pratt, 1981). Ovšem role jsou zde převrácené – ona symbolizuje utlačovatelskou moc, a on vzpouru.

¹³ Ve smyslu erotického symbolu uvedeného výše.

2.3 Archetypy mužských postav a jejich feministická kritika

Jelikož se v románu *Život je jinde* vyskytují i mužské postavy, z nichž jedna je tou ústřední, je třeba alespoň stručně představit (kromě anima) i archetypy mužských postav a s tím i spojenou problematiku tzv. mužské identity. Z hlediska mojí analýzy je především vhodné nastínit archetyp divokého muže, jenž ve své knize *Železný Jan* projednává Bly (2005). Autor uvádí, že dnešní muži v důsledku tzv. ženské emancipace ztratili svou divokost, a pokud mají být zase šťastní a naplnění, musí tuto divokost zase najít. Jinými slovy to znamená znovu nalézt svou „přirozenost“ a znovu dobýt svou mužskou identitu, což je zároveň i vytouženým cílem hlavního hrdiny Jaromila v analyzovaném románu.

Bly vidí hlavní problém v tom, že muži jsou až příliš uvězněni v tzv. osidlech matky, přičemž ve skrytu duše touží po přítomnosti otce. Dle něj *„Pouze muži mohou zasvětit muže, stejně jako pouze ženy mohou zasvětit ženy. Ženy dokážou změnit zárodek v chlapce, avšak pouze muži dovedou změnit chlapce v muže.“* (str. 29) Blyovo pojetí lze tedy označit za esencialistické a dichotomní. Otec i matka jsou v tomto konceptu chápáni jako osoby zcela odlišných vlastností a schopností, díky čemuž předávají i odlišné hodnoty svým dětem. Jestliže Bly zdůrazňuje, že děti mužského pohlaví mohou zasvětit jedině muži a děti ženského pohlaví pouze ženy, vytváří dojem esenciálního „ženství“ a „mužství“ – tedy něčeho, co je v každém muži a ženě již od narození. Oproti tomu konstruktivistický přístup nevnímá otcovství a mateřství jako fixně dané role, jež jsou v člověku přítomny od narození a tudíž neměnné, ale jako vyvíjející se konstrukty či procesy, jež jsou každodenní praxí neustále a individuálně přetvářeny. Konstruktivistický přístup vychází z předpokladu, že mateřství, ani otcovství není univerzální kategorií – že mateřství, ani otcovství není pouze jedno.

Nicméně autor ve jmenované knize ukazuje proměny, které musí muž na cestě k mužství podstoupit – skrz jednotlivé iniciační rituály, jimiž muž vstupuje do světa dospělosti. Blyovi tedy jde zejména o nastínění přechodu ze světa matky do světa otce a zdůrazňuje pocit hrdosti a jistoty v mužském nitru. Autorova definice divokého muže přitom zní následovně: *„Bytost, jež se nám zjevuje, nám nahání strach. Když muž začíná rozvíjet svoji citovost či, jinými slovy, své ženské já, často se cítí vřelejší, družnější a plný života. Když však stane tváří v tvář bytosti, již říkám „hlubinný muž“, zmocňuje se ho pocit nebezpečí. Seznámení s divým mužem vskutku vzbuzuje strach a nejistotu a vyžaduje jiný druh odvahy. Ke kontaktu se Železným Janem je zapotřebí ochoty sestoupit do hlubin mužské psychiky a*

přijmout její temné stránky včetně životadárné temnoty.“ (str. 19) Není divu, že pak interpretace tohoto typu vyvolává v jednotlivých mužích pocit nedostatečnosti a méněcennosti, jelikož je jim podsouváno, že správný muž má být od „přirozenosti“ „divochem“. A pokud toto muž nespĺňuje, pak je s ním pravděpodobně něco v nepořádku.

Teoretik Michael Kimmel, který se také – ale z jiných názorových východisek – zabývá maskulinitami, vidí problém zejména v této sociální praxi. Poukazuje na to, že různé definice maskulinity nejsou v naší společnosti hodnoceny rovnocenně, ale jedna definice „mužství“ přetrvává jako standardní, vůči které jsou ostatní formy hodnoceny. Tato převládající maskulinita se nazývá dominantní neboli hegemonická. *„Je dominantní v tom smyslu, že je upřednostňována a aktivně podporována skrze společnost a ti, kteří slouží za vzor této maskulinity, jsou často umístováni do silných a důvěryhodných pozic.“* (Kimmel, 2005: 4)¹⁴. Právě zde si tedy můžeme povšimnout, že „logická přirozenost“, jíž argumentuje Bly (2005), je ve skutečnosti sociální konstrukcí. Dle Bourdieua (2000) se těmito sociálními a genderovými praktikami legitimizuje patriarchát jako takový, přičemž ospravedlnění této tzv. mužské moci se většinou děje právě zkratkovitě skrze onu naturalizaci. Následkem je dle Bourdieua (2000) fakt, že tímto způsobem je udržován vztah tzv. mužské nadvlády. Nazývá to sebenaplňujícím proctvím, jelikož androcentrické vidění je neustále legitimováno praktikami, které samo plodí. (Bourdieu 2000: 24 - 32).

K této sociální praxi logicky patří i vymezení se vůči tzv. ženskosti. Jak už upozornila de Beauvoir (viz výše), tradiční identita muže se totiž definuje především negativně. A jak navazuje Elisabeth Badinter, staví jednotliví muži zpravidla na tom, čím nemají být, a projevují svou mužskou identitu skrze odmítnutí a popření všech „neodpovídajících“ vlastností: *„Být mužem znamená nebýt ženou, nebýt homosexuálem, nebýt poslušný, závislý, podrobený, nebýt zženštilý zevnějškem ani způsoby, nemít sexuální nebo velmi důvěrný poměr s jinými muži, nebýt impotentní při ženách.“* (Badinter 1999: 118). Jinými slovy, tradiční maskulinita je charakterizována především homofobií a povinnou heterosexuálitou, potažmo heteronormativitou¹⁵. Dle Kimmela (2005) tak jednotliví muži ve snaze nebýt viděni jako neoprávdoví muži musí neustále dokazovat, že nejsou zženštilí ani homosexuálové, a to nejen ženám, ale i všem ostatním mužům. Homofobie tedy představuje nejen strach ze všeho „zženštilého“, ale také z nahlížení mužů, a stává se tak základním

¹⁴ Srov. Havelková (2004: 178-179).

¹⁵ Více v kapitole Feminismus a psychoanalýza, viz Butler (1999).

organizačním principem tradiční maskulinity: „*Homofobie představuje strach z toho, že nás ostatní muži odhalí, sejmu nám masku a odkryjí tak, že nejsme opravdoví muži. To ovlivňuje všechny mužské manýry - jak chodí, co si oblékají, co jí či jak mluví.*“ (Kimmel 2005: 131)

2.4 Freud a psychoanalýza

V souvislosti s mým tématem – pojetí genderových vztahů v Kunderově románu *Život je jinde* z psychoanalytického hlediska – se v této kapitole dále zaměřím na to, jak Freud (1997) definoval vývoj libida, formy sexuální organizace a tzv. ženskost. Nejprve je namístě zmínit, jak Freud definoval sexualitu. Dle Freuda není sexualita totožná s rozmnožováním, neboť je zjevné, že pouze rozmnožování není jejím cílem. Autor taktéž vyvrací tezi, že „sexuální“ znamená „genitální“. Sexualita nemusí nutně souviset s genitáliemi.

Z feministické perspektivy je pozitivní, že autor v podstatě souhlasí s faktem, že sexualita je otázka společenské konstrukce. Přiklání se ke skutečnosti, že význam tohoto pojmu závisí na relativním pohledu a potřebách dané společnosti, člověka či individua: „*Nenásilně z toho vyplývá, že normální sexualita se vyvíjí z něčeho, co tu bylo už před ní, a to tím způsobem, že jednotlivé prvky tohoto materiálu vylučuje jako nepoužitelné a ostatní spojuje v celek, aby je podřídila novému cíli, cíli rozmnožování*“ (Freud, 1997: 232).

Freud rozděluje vývoj sexuality do několika fází podle orgánové slasti. Sexuální život neboli libidinózní funkce prochází podle Freudovy teorie řadou po sobě jdoucích fází (str. 234-235). Dle této teorie dochází již v infantilním období, tj. od 3 let, k pregenitálnímu ukojení. Infantilní období má dle Freuda sexuální charakter, protože již v této době si děti volí objekt zájmu a preferují jednotlivé osoby či na určité osoby žárlí. Pod pregenitální období lze zařadit fázi orální, anální a falickou. Pak může (ale nemusí) nastat období latence, a tedy sexuální ústup. Orální a anální fáze spočívají v autoeroticismu a jsou motivované egoistickou újmou (např. v orální fázi sání z prsu). Asi největší pozornost věnuje Freud fázi falické, jelikož v ní dochází k nalézání jiného objektu než sebe samého.

Falická fáze je tedy zajímavá hlavně kvůli tzv. oidipovskému komplexu¹⁶. Dle Freuda je matka prvním *objektem* lásky: „*S touto volbou matky za objekt lásky je pak spjato všechno*

¹⁶ Chlapec si za objekt lásky vybírá matku, přičemž se snaží odstranit svého soka – otce. Pro „zdravý sexuální vývoj“ je důležité, aby chlapec tento komplex překonal tím, že si zvolí jiný objekt lásky. Pokud ne, je to dle Freuda jedna z příčin neuróz. Totéž platí i ve vztahu dcera – otec. Zde však vývoj probíhá trochu odlišně, což Freud rozebírá v kapitole „Ženskost“ (In: *Nové přednášky k úvodu do psychoanalýzy*, 1997: 399-414).

to, co v psychoanalytickém výkladu neuróz nabylo pod jménem „oidipovský komplex“ tak velkého významu a mělo asi nemenší podíl i na odporu, který psychoanalýza vyvolala“ (str. 236). Podstatná je však ta skutečnost, že Freud věnuje větší pozornost vztahu matka – syn. V případě oidipovského příběhu se to zdá být pochopitelné. Nicméně tento dojem nabývám při čtení Freuda obecně. Vztah dcery a (v tomto případě) otce je rozepsán do jednoho odstavce. V textu bychom stěží našli zmínku o vztahu dcera – matka¹⁷. Výše uvedené jen potvrzuje, jak jsou Freudovy konstrukce heteronormativní.

Autor pojednává i o komplexu rodinném. V případě více sourozenců se u jedince objevuje snaha o jejich odstranění, aby neohrožovali daný objekt lásky. Motivací je opět egoistická újma. Avšak během tzv. sourozeneckého růstu může dle Freuda docházet k té skutečnosti, že dívka přeorientuje svou náklonnost z otce na bratra a chlapec z matky na sestru. To se neděje v rámci Kunderova románu *Život je jinde*, jelikož hlavní hrdina je jedináček, a hlavní důraz je tedy kladen právě na vztah matka-syn, což bude v analýze podrobně rozebráno a interpretováno.

Nicméně dle Freuda je „*první volba objektu pravidelně volbou incestní*“ (str. 239). Autor to považuje za přirozenost a dle něj není divu, že je třeba vynaložit tolik úsilí a investovat tolik energie do vydávání zákazů a tabuizace, aby se tento incestní vztah sociálně reguloval. Incest je totiž konstruován jako společensky nepřijatelný: „*Incest s matkou je jedním Oidipovým zločinem, otcovražda je jeho zločinem druhým (...) Každý neurotik byl jakýmsi Oidipem, a v reakci na komplex se stal Hamletem*“ (str. 240).

Odpoutání se od matky a vzdání se soupeření s otcem či vymanění se z jeho závislosti by mělo dle Freudovy teorie nastat ve fázi genitální. Aby vývoj libida proběhl úspěšně, měl by to zvládnout každý člověk. Nicméně, jak říká Freud, neurotikům se to nepodaří. Ti jsou celý život podřízeni autoritě otce a nejsou schopni přenést sexualitu z matky na jiný *objekt*. Autor tak vyzdvihuje své přesvědčení, že oidipovský komplex lze považovat za jádro neuróz.

Jak jsem nastínila výše, Freud se sexuálnímu vývoji žen věnuje pouze minimálně, a to v kapitole „Ženskost“. Sexuální vývoj ženy je však nahlížen dichotomní optikou ve vztahu k sexuálnímu vývoji muže. Výklad se taktéž opírá o homogenizující konstrukce, jež

¹⁷ Z tohoto důvodu jsem se rozhodla rozpracovat i doplněnou kapitolu „Ženskost“ (In: Nové přednášky k úvodu do psychoanalýzy, 1997: 399-414), kde se o těchto vztazích pojednává více.

esencializují všechny ženy a všechny muže, přičemž ještě navíc staví na stereotypních představách (viz níže).

Freud především rozděluje svět na mužský a ženský. V souvislosti s tím podotýká, že „mužský“ element je považován za aktivní a „ženský“ za pasivní. A to je dle něj výsledek anatomie a konvence. Z feministického hlediska může být sympatické, že autor udává řadu příkladů, kdy je „ženský“ element aktivní a „mužský“ zase pasivní. Všechny výkladové příklady jsou však dichotomní a jsou míněny ve vylučovacím smyslu: buď to, či ono. Freud si navíc vzápětí odporuje a doslova podotýká, že „ženskost dává přednost pasivním cílům, to zajisté není totéž co pasivita“ (str. 401). Výrokem v zásadě souhlasí s tím, že je žena pasivní, i když má obavu svůj názor explicitně proklamovat.

Když pomínu Freudův popis stereotypních vlastností ženy (mezi které patří masochismus) a stereotypních vlastností muže (mezi které patří agrese), dostáváme se k jádru věci - tedy k analýze sexuálního vývoje ženy. Ten je dán, jak jsem již uvedla, do kontrastu se sexuálním vývojem muže. Sexuální vývoj chlapce (muže) je dle Freuda celý život stejný: žena jako jeho *objekt*. Autor tedy v podstatě vypouští jiné sexuální preference. U dívky se sexuální preference musí změnit z matky na otce, a tedy z ženy na muže. Pouto s matkou zaniká a mění se v nepřátelství či nenávist, která může trvat celý život. Proč a kdy toto pouto zaniká? Prvním důvodem může být příliš málo mléka či jeho odepření. Druhým důvodem je pak příchod dalšího dítěte, což se prolíná s bodem prvním. Třetím důvodem může být fakt, že se dítěti ve falické fázi zakazuje slastné hraní s pohlavním ústrojím. Čtvrtému bodu věnuje autor nejvíce pozornosti: nenávist pramení ze skutečnosti, že dívka viní matku za to, že ji neobdařila penisem (kastroční komplex u ženy). Závist penisu je tak dle autora příčinou kastroční úzkosti.

Z toho také Freud vyvozuje, že závist a žárlivost hrají v duševním životě žen úlohu mnohem větší než u mužů. Objev kastrace také znamená obrat ve vývoji děvčete, který se může ubírat trojím směrem. První možností je zabrzdění sexuálního vývoje či neuróza, druhou cestou může být změna povahy ve smyslu „komplexu mužskosti“ a třetí pak je „normální ženskost“. První možnost v zásadě znamená, že si dívka vlivem závisti penisu požitky z falické sexuality znechutí a vzdá se klitoridálního uspokojení. Zároveň zavrhnou svou lásku k matce a vytěsní značnou část svých sexuálních tužeb: „*K odvratu od matky nedochází ovšem rázem, neboť děvče považuje svou kastraci nejprve za individuální neštěstí, teprve*

poznenáhlou ji rozšiřuje i na jiné ženské bytosti, a konečně i na matku“ (str. 408).

Dle Freuda tím, že se dívka vzdá klitorické masturbace, dochází i ke ztrátě aktivity. Odtud autor také usuzuje, že pasivnost nabývá vrchu a příklonění se k otci probíhá převážně díky pasivním, pudovým hnutím. Toto odklizení aktivity funguje jako příprava půdy pro vývin tzv. ženskosti. Pokud neprobíhá příliš velké vytěsnění (viz výše), může tento vývoj dopadnout „normálně“. „Ženskost“ je ale dle Freuda dovršena až tehdy, když je touha po penisu nahrazena touhou po dítěti: *„Jaké štěstí, dojde-li toto dětské přání jednou v budoucnosti reálného splnění, zvláště však, je-li dítě chlapeček, který s sebou přináší i vytoužený penis“ (str. 410).*

Posléze tak nastává situace, kdy dívka tím, že přeneše svou touhu po dítěti - penisu na otce, vstupuje do již zmiňovaného oidipovského komplexu. Nenávist k matce se tak ještě zesiluje, jelikož matka je sokyní, která od otce dostává vše, co si dívka přeje. Zde Freud opět vidí rozdíl mezi vývojem chlapce a dívky. Oidipovský komplex u chlapce, a tedy touha po matce a odstranění soka otce, je překonán díky kastroční hrozbě (komplexu). U chlapce se zároveň vytváří přísné Nadjá. Avšak kastroční komplex u dívky je přípravou pro komplex oidipovský. Závist penisu vyvažuje dívku ze závislosti na matce a „dívka tak vplouvá do oidipovské fáze jako do přístavu“. To má dle autora za následek, že dívka zůstává v této fázi neurčitě dlouho, přičemž oidipovský komplex odbourává později a mnohdy i neúplně: *„Nadjá tak nemůže dosáhnout oné síly a nezávislosti, v nichž tkví jeho kulturní význam – a feministi neradi slyší, poukazuje-li se na to, jak se tento moment projevuje na průměrném ženském charakteru“ (str. 410).*

Při druhé možnosti, a tedy při vývinu „komplexu mužskosti“, dochází dle Freuda k tomu, že se dívka zdráhá uznat onu nepříjemnou skutečnost (absenci penisu) a nadsadí svoji „dosavadní mužskost“ (aktivní masturbaci). Setrvává tedy ve své klitorické masturbaci a ztotožňuje se s falickou matkou nebo otcem. V souvislosti s tím autor dodává, že rozvoj ženskosti je stále rušen pozůstatky z mužského období ženina dětství. Dle Freuda se u mnohých žen střídají období „mužskosti“ a „ženskosti“¹⁸: *„Na tomto projevu bisexuality v životě ženy se snad zakládá kus toho, co my muži nazýváme ‘záhadou ženství’“ (str. 411).*

¹⁸ Zde je namístě zmínit, co pro Freuda vlastně znamená bisexualita. Autor referuje o bisexualitě jako o složce dvou heterosexuálních tužeb v rámci jedné duše. To znamená, že ve Freudově tezi o prvotní bisexualitě nemá homosexualita místo. Pouze přitažlivost k „opačnému pohlaví“. Tuto myšlenku (a nejen tu, jak jsme viděli výše) lze tedy označit za heteronormativní.

Žena vyznačující se i jinými vlastnostmi než těmi, které Freud stereotypizuje jako ženské, je pro něj záhadou.

Ve Freudově výčtu charakteristik ženy dále nechybí narcismus, větší touha být milována než milovat, ješitnost, péče o fyzický vzhled (údajně vlivem prvotní sexuální méněcennosti), málo smyslu pro spravedlnost, slabší sociální zájmy atd. Tyto vlastnosti mohou mít i podíl na volbě objektu. Tam, kde volba objektu probíhá svobodně, se dívka řídí narcistickým ideálem muže, jakým chtěla kdysi být. Pokud dívka setrvala ve vazbě na otci (v oidipovském komplexu), volí si podle vzoru otce. To však nemusí být záruka šťastného manželství. Jak podotýká Freud, dřívější nenávisť k matce se může přesunout i na nový objekt: *„Tak se může snadno stát, že druhá polovina ženina života je vyplněna bojem proti manželovi, tak jako kratší první polovice odbojem proti matce“* (str. 412).

Nicméně situace, jež se týká absence penisu, nadále přetrvává. A to lze dobře doložit na skutečnosti, narodí-li se matce syn nebo dcera: *„Pouze vztah k synovi přináší matce naprosté uspokojení, je to vůbec ze všech lidských vztahů vztah nejdokonalejší, který je nejspíše oproštěn od veškeré ambivalence. Na syna může matka přenést onu ctižádost, kterou v sobě musela potlačit, od něho může očekávat uspokojení všeho toho, co jí zůstalo z komplexu mužskosti. Ani manželství není zajištěno, dokud se ženě nepodaří udělat si z vlastního muže dítě a hrát vůči němu roli matky“* (str. 413).

Ženina identifikace s matkou má dvě fáze. První je něžná vazba či identifikace, druhá je pak odstranění matky a její nahrazení. Žena dle Freuda nedokáže tyto dvě fáze dostatečně překonat (s ohledem na budoucnost). Avšak první fáze je pro ženinu budoucnost velmi důležitá, protože dle autora v ní dochází k formování oněch vlastností, které jsou *pro muže* sexuálně přitažlivé. Oidipovská vazba na matku je tak kvůli tomuto faktu u daného muže rozdmýchána. Jenomže jak referuje Freud, to, oč se muž ucházel pro sebe, se mnohdy dostane až jeho synovi. To ostatně uvidíme i na samotné analýze, jelikož se ukáže, že matka je kvůli svému synovi ochotna udělat téměř cokoli, zatímco proti manželovi matka bojuje. Jedním z důvodů by mohlo být Freudovo vysvětlení, že dřívější nenávisť k matce plynoucí z oidipovského komplexu se přesune na nový objekt – tedy na manžela. Matka však v knize udržuje velmi dobrý vztah se svou vlastní matkou, takže vzdor vůči manželovi evidentně musí plynout odjinud.

2.5 Feminismus a psychoanalýza

V 60. letech 20. století v rámci tzv. druhé vlny feminizmu se začala přehodnocovat Fredova teorie psychoanalýzy, potažmo pojetí genderové identity a genderových vztahů. Radikální počín lze zaznamenat např. u žákyň Freuda: Melanie Klein, Karen Horney, Helene Deutsch a Anny Freud, jež jsou zároveň považovány za tzv. matky psychoanalýzy (Sayersová, 1999). Autorky vytvořily teorii o závisti dělohy a schopnosti rodit děti, s níž mimo jiné operoval i Nietzsche. Dle něho schopnost plodit a rodit v mužích vyvolávala závist: „*Nietzsche jakoby nepřímou definoval závist mateřství, jež pro změnu sužuje mužskou psychu.*“ (Pachmanová, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds, 2006: 129) Klein přeformulovala teorii neuróz a zdůraznila roli předoidipovské fáze v dětském vývoji a také důležitější roli matky než otce. Teoretička věřila: *že vytváření pevného vztahu dítěte k matce a jeho pozdější odloučení se od ní představuje v dětském vývoji ústřední problém*“ (Slipp, 2007: 25).

Psychoanalytičky shledávaly problém v negativní konstrukci ženské identity a hlavně v androcentrismu, spíše řečeno falocentrismu¹⁹, jenž se zrcadlil v celém Fredově pojetí. I přesto tyto autorky a teoretičky formulují svoje argumenty v rámci psychoanalytického paradigmatu, avšak s tím, že nyní je nadřazena žena vůči muži a matka vůči otci, protože ta může rodit a nosit děti. Nutno podotknout, jak je celý psychoanalytický diskurs esencialistický a dichotomní - v tom se neliší ani teze výše zmíněných autorek. Důvodem je skutečnost, že tyto teoretičky zaujímaly v rámci druhé vlny feminizmu diferencialistický přístup, který spočíval právě v ukazování rozdílů mezi pohlavími a v rekonstrukci tradičních vzorců z perspektivy žen - mnohým by se tento přístup mohl jevit jako tzv. sexismus naruby. V 70. a 80. letech 20. století dochází k zařazení nových aspektů do psychoanalytické teorie, o něž se zasloužila např. Chodorow francouzské feministky jako Cixous či Irigaray. Esencialistické a dichotomní paradigma však zůstává nezměněno.

Chodorow (1978) přišla s tím, že pro genderovou socializaci je významný fakt, že dívky reprodukují vzor mateřství. Zdůraznila roli absentujícího otce (potažmo koncepci nepřítomného otce) a to, že děti jsou převážně doma s matkou, přičemž ona je disciplinující rodič. Dle Chodorow je pro dívky přirozenější být s matkou, mohou spolu diskutovat o vztazích. Dívka také matku celý den napodobuje, identifikuje se s ní. U chlapce to tak neprobíhá, protože on nemá na očích ten tzv. pozitivní mužský vzor. Jelikož otec není

¹⁹ Falos je symbol tzv. mužskostřednosti.

převážně doma, u chlapce probíhá mnohem slabší modelování. Jeho genderová identita je tak získávána negativně – „nebýt ženou“, což se jeví jako značně problematické a ne vždy se tohoto cíle daří dosáhnout (jak bude v analýze dokázáno). Nicméně dle Chodorow matka separuje chlapce mnohem dříve než by separovala dívku, jelikož má strach z incestu. Tuto interpretaci však nepotvrzuje román *Život je jinde*, jelikož tady k separaci chlapce nedochází, řekněme, téměř vůbec.

Dle Cixous (1991) je zase potřeba rozbít falocentrickou tradici, která je sebeobdivná, sebestimulující a soběblahopřející. Absence penisu není handicapem, pouze se žena musí přestat dívat na samu sebe skrz mužská měřítka. A tak ani to, co touží žena nalézt v dítěti, není penis – k ukojení údajného kastrálního komplexu. Tuto pozici ostatně zastává i Fetterley (1978) ve vztahu k literatuře, když kritizuje skutečnost, že jednotlivé ženy jsou nuceny přijímat univerzální hledisko, a tedy „mužské“, jež se neztotožňuje s jejich subjektivním vnímáním.

Irigaray (1996) je ve své kritice poněkud ostřejší a explicitnější – napadá pojetí (sexuality) muže a „mužského“ jako normy a z toho vyplývající závist penisu. Kritizuje totiž, že penis určuje sexualitu žen – ta je přizpůsobená mužům a jejich potřebám. Ženy jsou dle této interpretace pouze objekty mužského potěšení, neví, co samy chtějí a jsou (nejen) v sexualitě závislé na mužích. Jejich erotogenní zóny se ve falocentrické kultuře smrskávají pouze na klitoris, přestože mají erotogenní zóny po celém těle²⁰. Z tohoto důvodu může dle Irigaray být mateřství naplněním sexuality ženy, právě díky naplnění touhy po dotycích. Jinými slovy, Irigaray podobně jako Cixous argumentuje, že se nejedná o ukojení kastrálního komplexu skrze sex či narození syna, to dle nich nekoresponduje s ženskou touhou ani slastí.

Lacan (2007: 76) se nejvíce soustřeďuje na předoidipovské stadium raného dětství – konkrétně na stadium narcistické identifikace s tělem matky. Lacan to nazývá *imaginárno*. Dle Morris (2000: 118) tak Lacan zdůrazňuje „*neréálný charakter vztahu dítěte ke světu kolem něj před osvojením jazyka, získáváním představy o sobě či ustoupením požadavku principu reality*“. Pro toto stadium je dle Lacana (2007) důležitá tzv. fáze zrcadlení, kdy dítě získává imaginární představu o sobě jako potenciálně samostatné jedolité bytosti. Dle

²⁰ Autorka dokonce hovoří o vagíně jako o mnohačetném orgánu. Žena si nemusí vybírat mezi vaginální pasivitou a klitoridální aktivitou, obě se zároveň podílí na uspokojování ženské touhy. Lze říct, že odtud plyne onen strach z tzv. ženské síly či sexuality, jenž byl také příčinou archetypální konstrukce ženy jakožto vaginy dentaty (viz výše).

Cornell (1995: 153) Lacan tvrdí, že ego - jáství je utvářeno tou Druhou, která zrcadlí dítě jako „celek“ tak, aby dítě přednostně bylo schopno dosáhnout něčeho, jako je tělesná jednota. Morris k Lacanově pojetí uvádí, že „jde o intelektuální a vizuální chápání sebe sama jako zrcadlového obrazu, které mohlo vzniknout prostřednictvím skutečného odrazu v matčiných očích nebo dokonce jako obraz sebe sama promítnutý do jiného malého dítěte“ (str. 118). Cornell (1995: 153-154) to potvrzuje, když podotýká, že utváření ega probíhá skrz zvnitřňování vztahu s tou Druhou/Matkou která zrcadlí sebe: „Sebeporozumění a sebeutváření ega se zakládá na hluboko zakořeněném nerozpoznání, ve kterém se ego bezděčně „utvoří“ převzetím obrazu pomyslné Druhé a poté „zapomíná“ proces identifikace a zvnitřňování té Druhé, která utvářela jeho ego. Subjekt je pak obrazem pomyslné Druhé, jejíž místo zaujímá.“ (překlad vlastní) Tato teze je pro mou analýzu klíčová, protože zrcadlení v podobě narcistického vidění sebe samého se na vztahu matka – syn jednoznačně ukazuje.

Současně se také ukazuje to, co tvrdí Cornell (1995: 154), tj. že zvnitřňování té Druhé zároveň ustanovuje takovou psychickou představu, že vše jiné (ve smyslu odlišnosti od androcentrické normy) a vnější je třeba u skutečných žen popírat. A tak Lacan explicitně spojuje zvnitřňování Matky/Druhé s redukováním Ženy ze struktur představ maskulinní psychiky, ve které jsou jednotlivé ženy popírány a nahrazovány bezděčnou představou objektu, který má pouze dvě strany: dobrá matka či čarodějnice. Formování nového subjektu vyžaduje rozpoznání a pochopení, že žena je ta druhá, což je i zakomponováno do struktur představ maskulinní psychiky.

Neuvědomované vymazávání femininity ze symbolického řádu je neoddělitelné od přehlížení významu Matky - to se děje díky postavení falu jakožto představitele transcendentna, jenž upevňuje svůj význam skrz upřednostňování maskulina. Toto postavení pak falu jakožto toho, jenž představuje transcendentno, dává kulturní sílu představě, že mít penis znamená mít falus se všemi náležitými kvalitami s nimi spojenými – tvořením a mocí. Tato představa, že falus je jediný symbol obnovy, má základ v patrilinearitě a patriarchátu (Cornell, 1995: 150, překlad vlastní). Obrazy spojované s feminitou jsou naopak „špatné“ v tom smyslu, že nejsou vhodné, co se týče vydatnosti a projevu celkového obsahu života žen. A tak zde nemůže být základ identity pro ženy. Ony jsou identifikovány jako nedostatek. Jakožto postava kastrované Druhé, žena může pouze ukazovat to, co v ní není – co jí chybí. Stále zůstáváme objekty touhy nebo neatraktivními starými pannami, které nemají sex. Na

druhou stranu je nám vtoukáno, abychom reprezentovaly sebe, jako bychom měly vlastnosti spojované s falem, jakožto mocné ženy. Tak či onak, jsme uzamčené v maskulinním symbolickém řádu (Cornell, 1995: 89-91, překlad vlastní).

Dle Cornell Lacanův pohled, že falus má privilegovaný význam, co se týče tvoření a moci, zůstává důležitou tezí, která utváří bariéru v resymbolizaci femininity. Odtud také Lacan dle Cornell usuzuje, že i samotné feministické hnutí není možné. Cornell však toto dekonstruuje a upozorňuje na skutečnost, že právě bez apriorního sociálně vykonstruovaného uspořádání falocentrického řádu jakožto toho, jenž je transcendentní, by zde byly další možnosti, jež by nedržely falos v jeho transcendentální pozici, a tak ani ženy na pozici těch kastrovaných Druhých (Cornell, 1995: 92, překlad vlastní). A právě díky tomuto postoji pak feminismus – dle Cornell – naopak možný je.

Pokud se tedy vrátíme k otázce formování poznání: kdo jsem, jež vyplývá z narcistického zrcadlení, tak to je podle Lacana (2007: 76) vždy nedokonalé, protože vztah dítěte ke světu je dosud imaginativní, fantazijní. Dítě totiž odívá tento obraz sebe sama do narcistické touhy a toužebných projekcí o vlastní dokonalosti a všemocnosti. Dle Lacanova pojetí, jak jej interpretuje Morris (2000), je to vše pak v přímém rozporu s jeho skutečnou závislostí na matce: *„Výsledkem identifikace prostřednictvím zrcadlení je imaginární obraz sebe sama, otevírající možnosti vytvoření pozdější sociální identity. Je draze zaplacen: ideální imaginární identita a skutečné „já“, které vnímalo promítnutý zrcadlový ideál, jsou v příkrém rozporu.“* (str. 118) Podle Lacana (2007: 76) je subjektivní identita od prvních náznaků konstruována na základě představy či preludu, který nazývá ideální ego. V této souvislosti Morris (2000) opět konstatuje, že *„toto imaginární „já“ obklopené narcistickou touhou se jako přízrak zabydluje v nevědomí coby sen o jednotě a soběstačnosti „já“. Za tímto preludem „pravého“, „autentického“ „já“, se pak celý život ženeme a hledáme, ale nenacházíme jej v řetězci dislokovaných projekcí kulturních ideálů, jako jsou hodné holčičky, neohrožení hoši, podnikaví muži, sexuální idoly“* (str. 118). Rozřešení tohoto napětí by podle Lacana (2007) mělo nastat až tehdy, kdy dítě vstoupí do systému jazyka a pochopí, jak funguje onen „symbolický řád“ prostřednictvím jazyka a symbolických významů.

Butler (1999) se – mimo jiné i v reakci na Freudovy myšlenky – rovněž snaží diskutovat utváření genderové identity, potažmo ega (jáství) ve vztahu k oidipovskému komplexu. V její interpretaci lze zaznamenat velký posun. Butler je totiž řazena (i sama sebe

řadí) do poststrukturalistického myšlení (a třetí vlně feminizmu), a tudíž se ve svých teoriích zaměřuje spíše na struktury a podmínky společnosti, jež ovlivňují genderovou identitu, než na hledání rozdílů mezi (implicitně heterosexuálními) muži a ženami a případné rekonstrukce nadřazenosti vycházející z esencialistického pojetí.

Dle Butler je pro utváření genderové identity klíčové incestní tabu. V rámci odipovského komplexu se chlapec musí rozhodnout jak mezi dvěma objekty volby, tak mezi sexuálními dispozicemi či orientacemi – maskulinními či femininními: *„To, že si chlapec nakonec vybere heterosexuální, není otázkou strachu z kastrace, ale je to výsledek strachu z „feminizace“, jež je v heterosexuálních kulturách spojována s mužskou homosexualitou. V důsledku to pak primárně není o překonání a přeměnění sexuální touhy po matce, ale o homosexuálním potenciálu, který musí být podřízen kulturně a společensky regulovatelné heterosexualitě“* (str. 76, překlad vlastní). Butler tak zpochybňuje Freudovu teorii o kastrační úzkosti a nahrazuje ji strachem z tzv. poženštění. A jelikož strach z „poženštění“ má takovou kulturní sílu, vývoj vede k tomu, co již nastiňoval Freud: vzdání se matky jakožto objektu lásky - a následně - buď zvnitřnění ztráty a ztotožnění se s ní, anebo heterosexuální vazba a „upevnění“ maskulinity po vzoru otce. Jak Butler (1999: 76-77) uvádí, dle Freuda oidipovský komplex u dívky může být také vyřešen dvojí cestou: buď ztotožněním se se stejným, či opačným pohlavím. Ztráta otce pramenící ze strachu z incestu může mít za následek buď ztotožnění se se ztraceným objektem lásky (a „upevnění“ maskulinity), anebo odchýlení od objektu, přičemž v tomto případě heterosexualita nakonec zvítězí nad homosexualitou.

Jinými slovy, vyřešení oidipovského komplexu má vliv na genderovou identifikaci nejen díky incestnímu tabu, ale hlavně díky tabu homosexuality: *„Identifikace vyplývající z melancholie je způsob uchování nedořešených vztahů, a v případě genderové identifikace se stejným pohlavím jsou nedořešené vztahy vždy homosexuální. Ve skutečnosti čím přesnější a ustálenější je genderová přízeň, tím menší je možnost vstřebat a rozptýlit původní ztrátu, a proto rigidní genderové hranice neustále pracují na potlačování ztracené původní lásky takovým způsobem, aby náhodou nebyla rozptýlena“* (str. 81, překlad vlastní). V rámci melancholie je ztráta objektů lásky zapříčiněna několika faktory: separací, smrtí či zlomením emocionálního pouta. Ztráta v oidipovské situaci je dle Butler podmíněna zákazem a potrestáním: *„Ukazuje se tedy, že homosexuální tabu předchází tabu incestnímu: homosexuální tabu v zásadě tvoří heterosexuální „dispozice“, které umožňují oidipovský*

komplex. Mladý hoch a mladá dívka, kteří vstupují do oidipovské fáze vedeni incestním heterosexuálním cílem, jsou již podřízeni zákazům, jež je „směřují“ do jasně odlišných sexuálních orientací. Tyto dispozice, jež konstituují sexuální životy, jsou tak dle Butler výsledkem zákonů, které internalizují, produkují a regulují vzájemně nesouvisející genderovou identitu a heterosexualitu“ (str. 82, překlad vlastní).

2.6 Pojetí mateřství

Jelikož ústředním tématem rozebíraného románu je vztah matky a syna, je důležité před samotnou analýzou poukázat na to, jak je na mateřství v naší kultuře pohlíženo a jak je mateřství vůbec konstruováno. Jak definovala Simone de Beauvoir (1966) v kapitole *Mýty*, mateřství kromě úcty budí i odpor. Žena - matka tak mnohdy představuje i temnotu, chaos, nicotu a smrt. Na druhou stranu je uctívána a je často přímo ztělesněním Dobra. Matka je první prostřednicí socializace a žádaných hodnot, jako takové je jí vzdávána úcta. Je strážkyní morálky, zůstává ale pevně spojena i se smrtí – to ona oplakává mrtvé. Dle Simone de Beauvoir má tato dvojznačnost mateřství příčinu v tom, že uvedená pojetí, či řekněme mýty, jsou zaujaté a slouží potřebám mužů, k ospravedlnění jejich privilegií.

Další příčinu (potažmo hlubší interpretaci) oné dvojznačnosti lze spatřovat v postupném rozmachu modernity a moderní kultury (to se s předešlou příčinou vůbec nevylučuje). Žena totiž začala být ztotožňována s primitivní či předindustriální érou, potažmo s přírodou a nižším stupněm civilizačního vývoje (Pachmanová, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006). Tyto populární teorie pak dle Pachmanové podporovaly a utvrzovaly vžitý stereotyp, že prvotním a výsostným úkolem ženy je reprodukce, a úděl mateřství se stal jednou ze zásadních překážek ženské emancipace. Past biologického determinismu předurčovala ženy do role matek, pečovatelek a sexuálních služebnic. Nicméně pro řadu moderních intelektuálů, např. pro Freuda (dle Pachmanové), „bylo ženské tělo nejen předmětem erotické touhy a zdrojem mužské slasti, ale také místem zrození, z níž byl muž neodvolatelně vyhnán, po níž toužil a z jejíž jinakosti měl současně strach“ (str. 118). Zároveň i matka byla bytostí milovanou a zatracovanou a podobně ambivalentní vztah oscilující mezi láskou a nenávisí tedy zásadně formoval mužský pohled na ženství.

Jádro problému tedy tkví hlavně v tom, co předestírá Hanáková (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 7) již v úvodu sborníku *V bludném kruhu*, tj. že význam

mateřství a vychovatelství je možná příliš těsně spjat s kategorií žena. Je tedy potřeba vykročit ze stínu významu ženy, který je takovouto signifikací stížen a v němž mateřství již dlouhou dobu setrvává. To se podaří jednak tak, že se odstraní stereotypní strnulost mateřství v kulturním uvažování a všudypřítomná esence klišé pozitivního mateřství a jednak tak, že se vyvrátí univerzálnost „pravdy“ o mateřské esenci.

Tento problém se již snažily řešit radikální feministky v 80. a 90. letech. V té době vzrostl zájem o otázku mateřství v rámci polemiky mezi dvěma proudy: libertariánským a kulturním. Současně se také tematizovala otázka sociálního a biologického mateřství. Patriarchální společnost učí své členy, že právě biologická matka je pro výchovu dítěte ta nejlepší. Radikálně-libertariánské feministky však měly proti tomuto ostré námitky a argumentovaly proti biologickému mateřství (Tong, 1998). Dle nich je biologické mateřství pouhým mýtem, založeným na třech předpokladech: že všechny ženy potřebují být matkami, všechny matky potřebují své děti a každé dítě potřebuje svou matku. První předpoklad je dán společenskou výchovou, kdy se už malým dívkám tvrdí, že musí být matkami, aby měly pocit vlastní hodnoty. Druhý předpoklad je založen na předpokladu, že pokud žena nenaplní svůj „mateřský pud“, bude frustrovaná. Jak tvrdí Oakley (In Tong, 1998), nic takového jako přirozený „mateřský pud“ však neexistuje. Badinter (2006) také dochází k závěru, že mateřský instinkt je otázkou společenské konstrukce. Mateřský cit dle ní není přirozený, ale individuální a nahodilý, jako každý jiný cit. Třetí předpoklad Oakley považovala za nejvíce utlačující androcentrický koncept, který váže ženy k malým dětem, ačkoliv bylo prokázáno, že děti mohou být stejně efektivně vychovávány svými otci či náhradní matkou. Dítě prostě jen potřebuje dospělou osobu, která o něj bude pečovat a se kterou může navázat důvěrný vztah.

Jako problematičtější se může zejména jevit ta skutečnost, že si kvůli tlaku společnosti děti pořizují i ženy, které by je jinak nechtěly. Proto mohou některé ženy žít nešťastným životem – nemohou přiznat to, že je mateřství neuspokojuje. Patriarchát tedy vnucoval (a vnucuje) jednotlivým ženám názor, že dokud se nestanou matkami, nebudou ani pořádně ženami, a že mateřství má být hlavním, ne-li jediným „ženským“ zaměstnáním (Tong, 1998). Tento tlak vyvíjený na ženy a nekonečná péče o dítě však může být velmi stresující. Na onu ambivalentnost pocitů a mateřského bytí ve smyslu vnitřního dilematu – mravně silný cit mateřské lásky a životní realita - poukazuje i Pachmanová (In: Hanáková, Heczková,

Kalivodová eds., 2006), když podotýká, že mateřství není jen radostné očekávání nového života, ale také velký zdroj frustrace a nejistoty. Kristeva (In Platzová, 2008) v rozhovoru pro časopis *Respekt* zase otevřeně prohlašuje svůj názor, že žádné jednotné pojetí mateřství neexistuje: „*když porodíte dítě, nemáte žádnou představu o tom, co jako matka umíte, co zažíváte*“ (str. 54). Jak sama autorka podotýká, je velmi důležité propojit mateřskou zkušenost s tím, kdo je žena. V ženě je totiž milenka, matka, žena s určitou profesí. Její „já“ je mnohem komplikovanější. Tento argument nás zpětně přivádí k zmiňované myšlence, kterou předestírá Hanáková (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 7) v úvodu sborníku *V bludném kruhu*, tj. že žena neznamena jen matku.

Stejně jako je tedy možné deklarovat ambivalentnost mateřského bytí, lze i doložit ambivalentnost postavy matky. Badinter (2006) upozorňuje na psychoanalytické pojetí Klein (str. 230-231), které předpokládalo, že každá žena touží být matkou, přičemž v jejím zájmu je být dobrou a oddanou matkou, která pasivně a masochisticky snáší kvůli dítěti utrpení a která je zároveň narcistická (jako „správná žena“). Badinter se ostře vyhraňuje proti konání psychoanalýzy, která v návaznosti na výše zmíněné dlouho podsouvala myšlenku, že za citové strádání dítěte může právě a pouze „zlá matka“. Na to, aby žena mohla být „dobrou matkou“, musí dle psychoanalytické teorie rovněž projít uspokojivým sexuálním a psychickým vývojem po boku vyrovnané matky. Jestliže ženu vychovává narušená matka, je pak velká pravděpodobnost, že tato žena bude mít problémy s naplněním mateřstvím.

Tuto kategorizaci zlých a dobrých matek zpochybňují ve svých statích autorky Feřková a Přádna (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006). Přádna se staví proti skutečnosti, že je mateřské postavě přisouzena buď jednoznačně pozitivní povaha (typ hodné, nenápadné „maminky“), která inklinuje k idealizaci a nedotknutelnosti, anebo máme co do činění s problematickými (tedy špatnými) matkami v nejrůznějších variantách. Kladnou matkou se rozumí obětavá, většinou upozaděná služebnice. Koncem 20. století svoboda v rozhodování a sexuální liberálnost poskytly těmto matkám větší prostor pro realizaci, nikoli však v limitovaném a konzervativně ustanoveném mateřství. Pod označení špatné matky zase spadají nejen ty, které selhávají, ale i ženy, které se věnovaly ještě dalším, tzv. nemateřským zájmům a úkolům. Společenská podpora, aby se ženy věnovaly raději dětem, se v jistém smyslu stala obligátní výzvou, což bude potvrzeno i v následující analýze. Podle Přádny je však takovéto „*černobílé dělení postav v typologii nešťastné a zavádějící, neboť plnost*

mateřských figur může vyznít jedině sloučením obou protikladných kategorií“ (str. 263)

Fetřková v návaznosti na výše řečené referuje o řešení dichotomického vztahu dobrá matka/zlá matka a nabízí model alternativní model matky, která se nechová podle tradičních předpisů patriarchální společnosti. Takové matky se mohou např. svobodně zbavovat svých dětí (potraty), mohou je opouštět, otevřeně přiznávat, že své děti nemilují, a v neposlední řadě se za ně nemusí vždy obětovat. Dle Fetřkové musíme rozumět tomu, že tyto postavy žen „netouží po mateřství v jeho tradičním chápání ženské realizace, ale směřují k realizaci mimo patriarchální model“ (str. 376). Na druhou stranu takovýto proces „sebezrození“ může mít dle autorky často tragické následky. Toto poněkud radikální řešení dichotomického napětí dobrá/zlá matka autorka podává jako možnost úniku z patriarchální struktury, neříká však, že tato možnost je tím správným a zodpovědným pojetím mateřství – toto pojetí mateřství vlastně nijak nehodnotí, pouze popisuje, jak se lze od tlaku společnosti nějakým způsobem oprostít.

Dalším a z hlediska analýzy důležitým případem obtížné kategorizace a rozrůzněnosti mateřských figur jsou tzv. velké matky (viz výše o „velké matce“ z hlediska archetypálního). „Velké matky jsou energické matróny²¹, které mocensky ovládají rodiny, realizují se ve vztazích silovou převahou k partnerům, a hlavně k synům (často homosexuálům, i potencionálním nebo latentním).“ (Přádná, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 265) Podle autorky takovéto ženy obdařené mateřskou mocí, již dokážou prakticky i emocionálně disponovat, jsou prezentovány jako ty, které přemůžou mužskou hegemonii v rodinném modelu (někdy převezme i otcovskou roli): „Oslabená otcovská role a nezralé postoje mužských partnerů ženskou vládu tím více posilují. Vzniklá nerovnováha se promítá i do citové sféry. Respektované a obávané silné matky mohou vyvolávat ambivalentní emoce nenávislné lásky, kterou k sobě připoutávají potomky, zvláště syny, k chorobné závislosti.“ (str. 266) Toto mateřství je navíc vnímáno jako to, jež syny feminizuje, a tím i likviduje jejich mužnost. I dle Pachmanové (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006) není postava Velké Matky vždy bezkonfliktní - pokud se zpětně vrátíme k Freudovi, tato matka není jen předmětem touhy, personifikací stability, ale také zdrojem frustrace, terčem nepřátelství a nenávisli a dokonce i vykonavatelkou moci: „Boj synů proti matkám tak zůstává v prostoru

²¹ Dnes má slovo matróna dvojnásobný význam: buď označuje úctyhodnou starší ženu, nebo se s pejorativním příděchem týká „zasloužilé“ matky, tj. starší, zkušené a korpulentní ženy v dominantní pozici (Přádná, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 265).

nostalgické touhy po návratu do bezpečí mateřského těla a/nebo nenávistné (avšak potlačované) vzpoury proti mateřské autoritě.“ (str. 119)²² Kalivodová na toto konto ještě dodává, že „žena, která kdysi muže porodila, mu může být stálou připomínkou jím neovlivnitelného biologického počátku – a konce – života“ ((In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 78). Nejen od tohoto aspektu, ale i od výše uvedených pak může plynout mužovo potvrzování prostoru, ve kterém je aktérem. A právě to bude relevantní pro mou analýzu, poněvadž hrdina románu Jaromil se zoufale snaží o to, překonat hranice své „zženštilosti“, vymanit se ze světa matky a dokázat světu svou „mužnost“, o níž se fyzicky ubezpečuje ve svých milostných vztazích (Jaromilovo potvrzování prostoru, ve kterém je aktérem).

V závěru této kapitoly je v souvislosti s problematikou tzv. velkých matek vhodné ještě projednat kategorii svobodných matek. Obecnou tendencí je totiž stvrzovat platnost tradičního společenského řádu a ke svobodné matce připojovat spořádaného muže, který se ujme nezbytné úlohy manžela/otce. Vůči patriarchálnímu pojetí však lze postavit transgresivní tendence²³ prezentace matky, kdy se žena vedle mateřství realizuje např. uměleckou činností anebo se citově a existenčně emancipuje vůči milostnému partneru, nevdává se a musí tudíž být soběstačná (Kupková, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 243). Tato tendence do jisté míry koresponduje s koncepcí „velké matky“, jelikož ta se taktéž projevuje svou nezávislostí, soběstačností a dominancí. V pozdější analýze uvidíme, že právě v naší rozebírané postavě matky se snoubí tato transgresivní koncepce svobodné a „velké matky“ zároveň.

2.7 Recenze románu *Život je jinde*

Abychom mohli analyzovat román *Život je jinde*, je namístě nejprve prozkoumat, co na toto dílo namítají jiní kritici a jiné kritičky. K tomu je ovšem také zapotřebí zmínit důležité momenty v samotném autorově životě, které zajisté ovlivnily obsah či kompozici celého románu a nejspíše také vedly k jeho sepsání.

Pro naše stručné představení autorova života je zásadní ta skutečnost, že se Kunderovo

²² Autorka se tak v tomto případě ztotožňuje s Freudovým názorem z toho důvodu, že tento argument reflektuje ambivalentní (a tedy proměnlivou) pozici ve vztahu k matce, a vůbec ambivalentní pojetí vztahů jako takových. Deklaruje to tak jistou proměnlivost vztahů v závislosti na kontextu situace, a tedy jejich sociální konstruovanost.

²³ Transgresí se rozumí přestoupení normativů tradiční společenské morálky.

jméno (potažmo i jeho díla) pojí především s československou komunistickou érou. V roce 1948 totiž Milan Kundera vstoupil do KSČ, odkud však byl záhy v roce 1950 vyloučen za „protistranickou činnost“ (Valden, 2006)²⁴. Členství mu bylo opětovně uděleno v roce 1956. V souvislosti s tím psal zpočátku nadšenou socialistickou poezii, poté však začal být k režimu kritický a v roce 1968 mu bylo znemožněno dále publikovat. Roku 1970 byl pak ze strany definitivně vyloučen (Valden, 2006). Na toto konto emigroval do Francie, kde žije v ústraní od roku 1975. Krátce na to byl i zbaven československého státního občanství. Dle Valdena (2006) Kundera i přesto nějakou dobu psal svá díla v češtině, francouzština však v 80. letech nakonec převládla jak v esejích, tak i v románech: „*Po roce 1989 udržuje se svou bývalou vlastní jen sporadické styky a mnohá jeho díla zde stále nevyšla; Kundera prozatím odmítá zpřístupnit své francouzsky psané romány. To ovšem způsobuje, že Kunderova díla se šíří novodobým „samizdatem“, tedy na internetu: jednak na něm kolují opisy torontských vydání jeho česky psaných románů, jednak „pirátské“ překlady jeho francouzských románů. Přitom jeho díla vycházejí v mnoha světových jazycích a Kundera je dnes nejprekládanější českým spisovatelem.*“²⁵ Kundera se navíc snaží vyhýbat velké publicitě, své okolnosti života úzkostlivě tají (což se mimo jiné projevuje i ve sporadických životopisech v jeho dílech) a do Čech jezdí velmi zřídka, navíc inkognito. Lze tedy říct, že autor na svoji rodnou zem do velké míry zanevřel.

Z těchto výše řečených důvodů pak lze román považovat za Kunderův „nejosobnější“ román. Možná tento názor ještě více podporuje ta skutečnost, že román nebyl v Čechách dosud vydán²⁶ (Valden, 2006). Druhý Kunderův román se totiž za použití ironie a sarkasmu vyrovnává s tzv. lyrickým věkem a hlavně s autorovou vlastní minulostí: „*„Lyrický“ postoj k životu charakterizoval Kundera v rozhovoru s A. J. Liehmem takto: To je ten věk mladosti, kdy je člověk ještě sám sobě záhadou, a proto se zcela vyčerpává tím, že se zabývá sám sebou. Druzí jsou pro něho zrcadla, v nichž hledá vlastní význam a cenu.*“ (Valden, 2006)

Druhým osobním motivem může být i ten fakt, že hrdinou románu je mladý naivní básník Jaromil, který podléhá silnému vlivu dominantní matky, a který se nakonec stane udavačem v 50. letech a umírá jako velmi mladý a za tragikomických okolností. V románu

²⁴ <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20137>

²⁵ Tamtéž jako odkaz č.18.

²⁶ Román vyšel ve Francii 1973 a v Torontu 1979, já svůj překlad získala právě v podobě „samizdatového“ šíření. Z tohoto faktu následně plyne i to, že existuje velmi málo českých recenzí, které kriticky zhodnocují tento román.

můžeme tedy jasně vysledovat, jak některé tyto skutečnosti korespondují s autobiografií samotného spisovatele: „*Velká polemická odvaha začíná sporem se sebou samým. Kdyby mladý komunistický básník, o jehož mládí, masturbaci, povolání i vyvolení, směšných láskách i směšné smrti nám Kundera vypráví, kdyby Jaromil nebyl než figurína, na kterou se střílí, Život je jinde by byl velmi vtipná kniha, nic víc. Jenomže ona je právě mnohem víc: podivná, pustošící a hluboká. Jaromil však pro něho není jen terč umístěný v dálce proti němu. Jaromil dřímá i v něm.*“ (Roy, 1973) Je zajímavé, že s výjimkou hlavní postavy básníka Jaromila je většina postav bezejmenných (matka, inženýr, malíř, zrzka, školníkův syn, čtyřicátník apod.). Moje interpretace je taková, že se tak autor zároveň snaží skrýt onu osobní rovinu románu.

Dle mého názoru hlavní interpretační momenty ve své recenzi výborně zachytil Pilař (1994):

„Román začíná popisem okolností Jaromilova narození a jeho útlého dětství, v němž k velké radosti poněkud zakomplexované maminky chlapec brzy projevuje neobyčejnou senzibilitu a umělecké sklony. Stále více se vzdaluje matčinu světu, omezenému maloměšťáckými měřítky hodnot, avšak ani na chvíli nepřestává být projekcí jejich apollinských ideálů, jež byly zklamány vynuceným manželstvím. Pod vedením malíře obdivujícího surrealismus Jaromil rozvíjí své výtvarné sklony, ale především básnické nadání. Stále bolestněji pociťuje absenci otce, který zemřel během války. Touží překonat své pubertální zmatky, překročit hranice zženštilého narcisismu a dokázat světu svou mužnost, o níž se fyzicky ubezpečuje v hystericky vypjatém sexuálním vztahu k nehezke zrzce. Avšak společensky se vymaňuje z matčina světa teprve příklonem ke komunistickému hnutí. Jeho "lyrická" povaha ho vede k bezvýhradnému ztotožnění s revoluční ortodoxií; bez jakékoliv výčitky svědomí se proměňuje v propagandistického veršotepce a nakonec i špicla a udavače, který způsobí uvěznění nevinného zrzčina bratra i jí samotné. Příběh Jaromilova hledání vlastní mužské identity se prolíná s útržky životopisů významných lyriků (A. RIMBAUD, J. KEATS, G. G. BYRON...), kteří shodou okolností rovněž většinou pocházeli z rodin, v nichž dominující úlohu sehrávala matka. Jakýmsi paralelním příběhem Jaromilova alter ega jsou pasáže o Xaverovi, odehrávající se pouze v jeho fantazii, ve kterých se rozpačitě klíčící osobnost básníka proměňuje v eroticky úspěšného, sebevědomého supermana. Neúprosná realita Jaromilovi nedopřála uskutečnění jeho romantické představy o smrti v plamenech, umírá na zápal plic v matčině náručí, aniž překoná narcisistické zahledění do vlastního ideálního obrazu.“²⁷

Z tohoto hlediska Kundera koncipuje Jaromila, jemuž se ve zmíněných zrcadlech nepodaří nalézt skutečnou tvář a jenž se ztrácí v jejich bludišti, přičemž negativně zasahuje do života nevinných. Navíc příběhem talentovaného Jaromila zpochybňuje Kundera některé

²⁷ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1489>

mýty, jež i na konci 20. stol. bývají považovány za nedotknutelné: mýtus revoluce, mládí, mateřství a poezie. Podstatu Jaromilova morálního selhání spatřuje Pilař (1994) v tom, že se nespokojil s úspěchy v básnictví, ale pokusil se vyniknout i v politice, kde platí jiné zákonitosti než totální podlehnutí kouzlu nahodilých spojitostí.

Zahraniční kritici se ve svých recenzích zaměřují spíše než na politickou rovinu románu a nesouhlas s režimem právě na tu druhou linii příběhu, a tou je onen vztah Jaromila s matkou²⁸. Schneider (2005)²⁹ vyzdvihuje skutečnost, že se Jaromil snaží zbavit závislosti na své péči překypující matce, která je v manželském svazku bez lásky s mužem, který si ani nepřál, aby se Jaromil narodil. Dle kritika tak není divu, že se z Jaromila stává misogynik. Schneider dodává, že i když se tyto momenty v literatuře mohou jevit jako klišé, Kunderovo dílo se vyznačuje velmi neobvyklou a netypickou strukturou.

Tato „netypičnost“ by se dala deklarovat např. na genderovém rozměru díla, jímž se zabývá Penčeva (2010). Autorka podotýká, že *„ženské postavy jsou pro Kunderu postavami – schémata, postavami – funkcemi. Ale jsou k tomu i funkcemi postav mužských, jsou víceméně druhořadé, podřízené mužským postavám. Syžety jsou tvořeny výhradně na základě aktivit mužských postav a kvůli mužským postavám, muži jsou demiurgy příběhu.“* (str. 182) Penčeva ještě dodává, že i když je v některých románech ústřední postavou žena, a text se zabývá jejím nitrem, je toto nitro determinováno vztahem k nějakému muži, resp. určitým problémem v rámci tohoto vztahu. Nicméně dle autorky se toto mění (a to se ukazuje i v samotném románu *Život je jinde*) v rámci vztahu matka – syn. Zde je totiž dominance či rovnocennost ve vztahu k muži možná. Právě tato skutečnost je z hlediska genderové analýzy zajímavá, a proto vybízí k hlubšímu rozboru.

Jaromil si chce především potvrdit svoji „dokonalost“, a to nejen v poezii (přičemž to, že je dobrý chápe tak, že je osudem vyvolen, avšak skutečný důvod je ten, že je proklamován komunistickým režimem = deziluze mladých naivních básníků?), ale také v osobních vztazích. Dokonalosti dosáhne, až když bude dominovat ve vztahu s matkou a jeho přítelkyní. Kundera se sám nechal slyšet, že *„básníci obecně jsou ti, jež přicházejí ze*

²⁸ To je pravděpodobně důsledek toho, že autoři pocházejí z jiného historického a geografického kontextu a jejich kritické vnímání se tak různí.

²⁹ <http://www.cosmoetica.com/B268-DES208.htm>

svých domovů doprovázeni svými matkami“ (In: Theroux, 1974, překlad vlastní)³⁰. Monstrózní Jaromilova matka navíc uvede ubohého Jaromila v přesvědčení, že má nepopsatelný talent a že on je ten vyvolený (Theroux, 1974). Matka tak paradoxně podporuje v Jaromilovi pěstování výše zmíněné dokonalosti, jež se na druhou stranu proti matce zase zpětně vymezuje, aby bylo dosaženo té „skutečné“ dokonalosti (viz výše). Tuto, řekněme, konspiraci a tento paradox považuje Theroux, stejně jako já, za nejlepší a nejzajímavější aspekt této knihy. I Roy (1973) v předmluvě románu podotýká, že *„Život je jinde by se dal vysvětlit jako příběh potutelné psychoanalýzy, jako dvojnásobný boj mladého žvanivého Oidipa, který se chce v rovině slov vyprostit Autoritativní Matce, aby zároveň, obalen teplem, zůstal dál v lyrickém břichu Matky Slova.“* (str. 9)

³⁰ <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-life.html>

3. Analýza genderových vztahů v románu *Život je jinde*

3.1 *Chtěné mateřství a nechtěné otcovství*

Než se budeme věnovat klíčové psychoanalýze, a tedy vztahu matka – syn, na kterém se zakládá téměř celý román, je také třeba poukázat, co tomuto vztahu předcházelo. Je pro nás tedy taktéž stěžejní věnovat se vztahu mezi matkou a otcem Jaromila – jejich manželství. V literatuře bývá typické, že vztahy svobodných jsou zpravidla sexualizovány, kdežto manželství, výlučné místo legitimního sexuálního života, bývá pojímáno jako asexuální (Kupková, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 237). Dochází pak k relativizaci hodnoty manželství (potažmo k zobrazení manželství jako neperspektivního vztahu). Manželství následně není definováno už jako partnerské, ale výlučně jako rodinné soužití.

V důsledku toho je upozadováno spojení manžel-manželka a akcentuje se vztah rodič-dítě: „*Jako by bylo nevhodné znevažovat společenskou, tedy nadosobní instituci manželství poukazy k sexuálnímu rozměru.*“ (Kupková, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 237) I v samotném románu je manželský svazek představen jako nerovné nebo citově „mrtvé“ soužití. Tady je však důvodem nejen asexualita, ale hlavně nenaplněná a tabuizovaná sexualita (viz níže). Není posléze divu, že hrdinčina psychika směřuje k její nezávislosti na muži – a tedy na manželství a že dává přednost vztahu rodič-dítě, přesně jak o tom mluví Kupková (2006) viz výše.

V době početí Jaromila „*prožívala tehdy básníková matka velkou lásku*“. Když však milenci onu radostnou novinu prozradila, „*prohlásil, že se jedná o bezvýznamnou poruchu tělesného koloběhu. Maminka vytušila, že její milenec nechce mít stejné naděje a starosti jako ona, urazila se a nemluvila s ním až do chvíle, kdy jí lékař sdělil, že je těhotná. Básníkův otec řekl, že se kamarádí s jedním gynekologem, který ji diskrétně zbaví starostí a maminka propukla v pláč.*“ (Kundera, 1979: 14) Citace jasně ukazuje, jak básníkův otec protestoval proti tomu, aby se Jaromil narodil a jak považoval těhotenství pouze za ženinu záležitost (nikoliv za společnou), za kterou je do jisté míry i vinna hlavně ona. Jedním z důvodů, proč si básníkův otec nepřál Jaromilovo narození, může být ten, že ještě nemusel být na roli otce připraven. Moje interpretace však zní, že jeho láska k matce nebyla natolik velká, aby na otcovství vůbec *chtěl* být připraven.

I když nakonec pod nátlakem matčiných rodičů či určitých dobových konvencí a za příslibu velkého věna básníkův otec nakonec svolil ke sňatku, neubráním se výroku, že toto donucení umocnilo jen otcovu nelásku či (tichý) odpor k matce. To si ostatně posléze uvědomila i matka, což dokazuje následující citace: „*Pohotová kapitulace inženýrova nebyla však s to utajit básnickově mamince, že to, do čeho se vrhla s bezhlavostí, která se jí zdála nádherná, nebyla oboustranně velká láska, na kterou, jak byla přesvědčená, měla plné právo (...) Vložila-li sama do lásky vše (byla přece ochotna zradit i vlastní rodiče a jejich tichý dům!), chtěla, aby partner vložil do společné pokladnice stejný obnos citů. Snažíc se napravit nespravedlnost, chtěla si teď z citové pokladny zase odebrat a nastavovala manželovi po svatbě hrdou a přísnou tvář.*“ (Kundera, 1979: 15) Odtud tedy plyne pozdější nezávislost, nebo spíše řečeno vzdor, a dominance matky pramenící z nedostatku manželovy lásky, a tedy i jakéhosi pocitu křivdy. Dominanci matky lze pokládat i za určitou formu odvetu, která se pak projevuje nejen ve vztahu k manželovi, ale později i ve vztahu k synovi, ve kterém občas vidí právě svého manžela.

Tyto projevy vzdoru a dominance se poprvé objevily, když se manželé dohadovali o umístění sošky řeckého boha Apollona v ložnici. Mužovi se přičila, ale matka si ji velmi oblíbila, jelikož „*mužova tvář byla nadmíru krásná, vlasy kučeravé a bělost alabastru, ze kterého byla soška vytvořena, dodávala postavě cosi něžně dívčího, či božsky panického*“ (Kundera, 1979: 16). Tím, že muž neustále přemísťoval a různě znesvěcoval tuto sošku, dokazoval ženě, že odmítá její svět a že před ním kapituluje jen prozatímně. Žena se však „*zamilovala do toho nahého mladíka, který byl pro ni a kvůli ní tupen. Dívala se do jeho sličné tváře, a začala si přát, aby dítě, které roste v jejím břichu, se podobalo tomuto krásnému nepříteli manžela.*“ (Kundera, 1979: 16) Chtěla, aby se dítě podobalo bohu natolik, aby si mohla myslet, že právě on je jejím oplodnitelem, nikoliv manžel. Dokonce ho prosila, aby opravil či přetiskl nešťastné početí.

Nenávist a odpor se tedy nakonec staly v manželském svazku oboustrannou záležitostí. U matky dokonce vygradoval až tak, že „*bezděčně nacházela vzor v Panně Marii, která byla matkou bez lidského oplodňovatele a vytvořila tak ideál mateřské lásky, do níž se otec nevměšuje a nepřekází v ní*“ (Kundera, 1979: 17) Dokonce bojovala s touhou dát synovi jméno Apollon, což by mimo jiné mělo i symbolizovat: *Toho, který nemá lidského otce.* Jinými slovy, matka velmi doufala v to, že její dítě bude dokonalým odrazem božím, a

posléze i své dítě k tomuto dokonalému obrazu směřovala: „*Hledala proto české jméno hodné mladistvého řeckého boha a napadlo ji jméno Jaromil, s ním všichni souhlasili.*“ (Kundera, 1979: 17) Potlačenou, či spíše nenaplněnou lásku (ve smyslu citu i tělesného vztahu) k manželovi, matka vyměnila a plně začala soustředit do lásky ke svému synovi a vlastně lze říct, že její nezávislost sklouzávala právě k upínání na Jaromila.

Výše zmíněné se projevilo v matčině vnímání tělesnosti – matka synu odevzdala nejen svou veškerou lásku, ale i celé své tělo – odevzdala se mu fyzicky i celou svou duší. Když se mileneček tehdy dotýkal jejího těla, styděla se. S příchodem syna však stud zmizel. Tělo maminky a syna se sobě otevřelo se vším všudy, a neměla, co by si skrývala: „*Nikdy se takto neoddala jinému tělu a nikdy se jiné tělo neoddalo takhle jí (...) představovala si, že do synáčka vtékají s mlékem i její myšlenky, představy a sny.*“ (Kundera, 1979: 20-21) Matka začala svou tělesnou stránku díky synovi vnímat pozitivně, což bylo něco nového, jelikož se od dětství štítla jak cizí, tak i vlastní tělesnosti.

Zatímco matka ze svého pohledu tělesnost teprve získávala, v očích manžela ji ale ztrácela. Její tělo je z pohledu manžela prezentováno jako nehezké, zohavené mateřstvím a nežádoucí. To se zejména projevuje v situaci, kdy se spolu manželé po dlouhé době mají milovat: „*Po velmi dlouhé době se spolu opět milovali, ale bylo to jiné než kdysi, vymezili si pro tělesnou lásku nenápadné chvíle, milovali se v přítmí a zdrženlivě.*“ (Kundera, 1979: 22) Zde se nám jasně zrcadlí ona skutečnost, že manželské styky začínají být pojímány jako asexuální (viz výše), což se ještě umocňuje právě s příchodem dítěte. Kromě asexualitě můžeme mluvit i, a to hlavně, o nenaplněné sexualitě a tabuizované sexualitě. Matka by možná i toužila po sexuálním styku s manželem, ale pro něj již není přitažlivá – její tělo manželovi připadá nehezké a poznamenané mateřstvím.

Zarážející a překvapivé však je, že matka, co se týče její tělesnosti, přijme tento tzv. mužský pohled a považuje své tělo taktéž za zohavené porodem. To je pravděpodobně následek toho, že sexualita žen je přizpůsobená potřebám mužům a ženy díky tomu mnohdy ani svou sexualitu neznají, a tak se na sebe, své tělo a sexualitu dívají skrz „mužská“ měřítko (Irigaray, 1996, Cixous 1991). A proto skutečnost, že matka přijala manželovo hledisko, že je její tělo ošklivé, byla jedním z důvodů, proč se sexualita mezi manželi stala jistým tabu.

Na jednu stranu tedy objevuje prostřednictvím syna svoji tělesnost, na druhou stranu ji

pak vzápětí zase vlivem „mužských“ měřítek ztrácí, a v podstatě viní syna za tyto „zanechané následky“. Proto se i matka ke svému synovi a k jeho tělu vztahovala ambivalentně: Na jednu stranu k němu neustále utíkala jako k útěše, na druhou stranu se stala i jeho vládkyní (potažmo jeho těla): „*s podivným zalíbením se dívala na ten mírný odpor i na to podrobení*“ (Kundera, 1979: 23). Jedná se o vztah, který je z principu vlastnický a mocenský – osciluje mezi ovládním a upnutím na syna, což se projevuje jako citové vydírání. Matka, neuspokojená v manželství, si syna dosazuje do pozice partnera. Jde o závislost, která se stává vzájemnou závislostí. A syn vlastně nemá na vybranou. Jelikož se v románu tento ambivalentní vztah projevuje na více místech, bude taktéž ještě pojednán a více rozebrán v některých z následujících kapitol.

Nicméně láska matky, upínající se na syna, je vidět na všem – na Jaromilově košili, účesu - všechno je pro něho s péčí a láskou vybírané a upravované. Matčin vliv je nezanedbatelný, i když jeho nejlepším kamarádem číslo jedna je tatínek, který ho brává na fotbal, číslo dvě pak dědeček, který ho brává do svých obchodů a číslo tři školníkův syn, spolužák, který znamenitě doplňuje Jaromilův intelekt tělesnou silou.

Na tomto místě si mimo jiné můžeme všimnout genderových stereotypů. Na jedné straně stojí Jaromil, jenž je považován za racionálního a moudrého, což je tradičně spojováno s maskulinitou. Na druhé straně stojí školníkův syn, který je vyobrazen jako typicky maskulinní muž – silný a mocný. Do jisté míry bychom mohli výše řečené vztáhnout na Jungovo (1997) pojetí archetypů animy a anima a na jejich vzájemnou komplementaritu, avšak s tím, že zde oba - Jaromil i školníkův syn - zastupují archetyp mužství – racionalita či intelekt a tělesná síla. Nicméně i tak je Jaromil zobrazen v tomto komplementárním vztahu jako pasivní, což se pojí s feminitou (Freud, 1997), potažmo s archetypálním ženstvím (Jung, 1997), a školníkův syn jako aktivní ochránce, což je zase doménou maskulinity. Skutečnost, že Jaromil spíše zastává femininní stránku, bude taktéž dále projednána v následujících kapitolách.

Nicméně matka i tak toužila ještě po dceři. Přesvědčovala manžela, že by se v dceři mohl vidět stejně, jako ona se vidí v Jaromilovi. Z odpovědi, které se jí dostalo, pak matka jasně a konečně pochopila, že ten, vedle něhož žije, ji nikdy nemiloval a že celé manželství byl naprostý omyl: „*A tehdy jí inženýr řekl (bylo to poprvé od svatby, co jí to připomněl), že on sám s ní mít nikdy žádné dítě nechtěl; jestliže při prvním dítěti musel ustoupit on, je nyní*

ona na řadě, aby ustoupila; a jestli chce, aby se v druhém dítěti mohl vidět, pak ji tedy ubezpečuje, že nejnezkresleněji uvidí sebe v tom dítěti, které se nikdy nenarodí.“ (Kundera, 1979: 36)

Je zajímavé a zároveň paradoxem, jak i přesto, že otec neprojevoval Jaromilovi takovou lásku jako matka a že si nikdy nepřál, aby se Jaromil narodil, považoval básník svého otce za nejlepšího kamaráda. To interpretuji tak, že román je psán z tzv. mužské perspektivy, jak o tom hovoří Fetterley (1978), a tudíž tyto nedostatky jsou v zájmu patriarchální struktury a androcentrismu přehlíženy a tolerovány. Na výše uvedeném vidíme to, co již nastínila zmiňovaná Fetterley (1978), tj. že literatura je politická. Fetterley kritizuje skutečnost, že výše vyřčené univerzální hledisko je nepřístupné ženě a že žena (potažmo i hrdinka), a vlastně *všichni účastníci* (v našem případě včetně Jaromila), se pak následkem toho ztotožňuje s tímto univerzálním lidstvem, tedy s tímto „mužským“ viděním, a mnohdy tedy proti sobě³¹. Jak je literatura politická potvrzuje i Knotková- Čapková (2010: 11) když podotýká, že: *„Z genderové perspektivy je literární kánon nahlížen jako androcentrický projekt korelující jak s patriarchální ideologií, tak s imperativem heteronormativity.*“ A tak bohužel není divu, že to, co bychom mohli pojmenovat jako „ženské“ nedostatky, je ještě více vyzdvihováno. Nehledě na to, že ta, co musí v rámci hierarchické moci ustoupit, je nakonec žena.

3.1.1 Nepřítomný otec

Preference Jaromila jsou však brzy ovlivněny tím, že dědeček umírá na mrtvici a otec odchází do války. Od této chvíle je jediným disciplinujícím rodičem matka a na Jaromilovi se podepisuje to, o čemž Chodorow (1978: 11) hovoří jako o konceptu nepřítomného otce. Chodorow zdůrazňuje roli absentujícího otce a z toho vyplývající skutečnost, že děti jsou převážně doma s matkou, která je disciplinujícím rodičem. Jak jsem nastínila v teoretické části, dle Chodorow je pro dívky přirozenější být s matkou, jelikož spolu mohou diskutovat o vztazích atd. Dívka také matku celý den napodobuje a identifikuje se s ní. U chlapce to tak neprobíhá, protože on nemá na očích ten tzv. pozitivní mužský vzor. Když otec není doma, probíhá u chlapce mnohem slabší modelování. Jeho genderová identita je tak získávána

³¹ Proti tomuto procesu imaskulace, kdy ženy přijímají „mužské“ hledisko a „mužský“ názor, se staví i Showalter (1998: 216-219). Východiskem z této situace je dle autorky Fetterley (1978: 497) a Showalter tzv. vzdorné čtení, kdy se vzepřeme normativní perspektivě a začneme nahlížet na dílo, ale i na sebe samé z perspektivy jednotlivých žen (čili podle svých vlastních zkušeností).

negativně – „nebýt ženou“, což se jeví jako značně problematické a ne vždy se tohoto cíle daří dosáhnout. Na tuto sociální praxi, tj. vymezování se proti tzv. ženskosti upozorňují i Badinter (1999: 118) a Kimmel (2005: 131), když taktéž říkají, že tradiční identita muže je definována negativně a jednotliví muži zpravidla staví na tom, čím nemají být, a projevují svou mužskou identitu skrze odmítnutí a popření všech „neodpovídajících“ vlastností. Dle Kimmela navíc jednotliví muži ve snaze nebýt viděni jako neopravdoví muži musí neustále dokazovat, že nejsou zženštilí ani homosexuálové, a to nejen ženám, ale i všem ostatním mužům.

Tento boj Jaromil svádí téměř po celý román. Nemůže se vyrovnat s tím, že vliv matky na něm zchoval tzv. femininní rysy. Nicméně není to jen matka, která ovlivňuje genderovou socializaci Jaromila. Jaromil je po smrti dědečka a po odchodu otce (a následně i po jeho smrti v koncentračním táboře) vystaven tzv. ženskému prostředí: „*Babička vytvářela smutné, láskyplné ovzduší a stvrzovala ženskost prostředí (dvojvdovího prostředí), jež Jaromila doma obklopovalo.*“ (Kundera, 1919: 111) Jak jsem zmínila v teoretické části, Bly (2005: 29) vidí toto „poženšťování“ jako zásadní problém, jelikož to dle něj brání mužům nalézt svoje „přirozené“ divoštství, a tedy správnou „mužskou“ identitu. Kimmel (2005) tento aspekt taktéž považuje za problematický, avšak z profeministického maskulinitického hlediska, nikoliv z mýtopoetického a esencialistického maskulinitického hlediska, tak jak jej nahlíží Bly (2005). Dle Kimmela (2005: 131) je totiž hlavní problém v tom, že jednotliví muži ve snaze nebýt viděni jako neopravdoví muži musí neustále dokazovat, že nejsou zženštilí ani homosexuálové, a to nejen ženám, ale i všem ostatním mužům. Jinými slovy, tradiční maskulinita je charakterizována především homofobií a povinnou heterosexuálovitostí, potažmo heteronormativitou. Homofobie tak tedy představuje nejen strach ze všeho „zženštilého“, ale také z nahlížení mužů, a stává se tak základním organizačním principem tradiční maskulinity.

Nebylo to však jen tzv. ženské prostředí, co Jaromilovi vadilo. Mladého básníka trápila i jeho samotné femininní vzezření: „*Obraz, na nějž se však díval nejčastěji, byl v rámu zrcadla, které viselo na téže stěně. Nic neměl prostudováno pečlivěji než svoji tvář, ničím se netrápil více než jí a do ničeho (i když až po urputném úsilí) nekládal více víry. Byla podobná tváři matčině, ale protože Jaromil byl muž, drobnost rysů působila mnohem nápadněji: měl krásný jemný nosík a malou mírně ustupující bradu.*“ (Kundera, 1979: 112) Matka však považovala synovu tvář za krásnou, jelikož splňovala přesně ta kritéria, která náležela antropomorfizované sošce Apollona. Přesně takhle si přála, aby její syn vypadal (a

aby takový byl i charakterově) – jako bůh, jako anděl: „*Maminka celkem právem považovala Jaromilovu tvář za dětsky líbeznou. Jenomže to právě Jaromila trápilo ještě více než brada. Drobnost rysů ho činila o několik let mladším, a protože jeho spolužáci byli o rok starší než on, byla dětskost vzezření o to nápadnější, neomluvitelná, mnohokrát denně komentována a Jaromil na ni nemohl ani na chvíli přestat myslet.*“ (Kundera, 1979: 113) Matka tak Jaromila feminizovala neboli „poženšťovala“.

Jaromil se tedy v důsledku toho snažil nějakým způsobem změnit svou vizáž, což bychom mohli považovat za jakýsi vzdor vůči samotné matce, jelikož ta jeho vzhled velmi obdivovala: „*Vlasy žluté jak peří na čerstvě narozených kuřátkách a jemné jak chmýří pampelišky; matka ho po nich často hladila a říkala, že jsou to vlasy anděla. Ale Jaromil nenáviděl anděly a miloval ďábly; toužil si obarvit vlasy na černo, ale neodvážil se, protože barvit si vlasy bylo ještě zženštilejší, než je mít blond; nechal si je aspoň narůst hodně dlouhé a nosil je rozčuchané.*“ (Kundera, 1979: 114) Jaromilovo chování však lze hlavně vysvětlit z interpretace Butler (1999: 76) a Kimmela (2005: 131). Jak už bylo naznačeno, autoři totiž hovoří o strachu z „poženštění“, který má velkou kulturní sílu. Butler tak zpochybňuje Freudovu teorii o kastracní úzkosti (Freud, 1997: 410) a nahrazuje ji strachem z tzv. poženštění. Autorka argumentuje, že v rámci oidipovského komplexu se chlapec musí rozhodnout jak mezi dvěma objekty volby, tak mezi sexuálními dispozicemi či orientacemi – maskulinními či femininními: „*To, že si chlapec nakonec vybere heterosexuální, není otázkou strachu z kastrace, ale je to výsledek strachu z „feminizace“, jež je v heterosexuálních kulturách spojována s mužskou homosexualitou. V důsledku to pak primárně není o překonání a přeměnění sexuální touhy po matce, ale o homosexuálním potenciálu, který musí být podřízen kulturně a společensky regulovatelné heterosexualitě*“ (str. 76, překlad vlastní).

Na předchozích citacích lze tedy jasně pozorovat Jaromilovy obavy z toho, že působí moc „žensky“. Ve svých názorech je totiž ovlivňován kulturou a společností a trápí ho, že je jeho vzezření negativně komentováno okolím. Femininní muž se totiž převážně mylně dává na roveň homosexuálnímu muži. Chlapec, jenž neodpovídá klasickému, tj. genderově stereotypnímu obrazu maskulinního a heterosexuálního muže, je takto trestán, a opět i on sám toto většinové hledisko přijímá za své. Na tuto homofobii a diktát heteronormativity, jenž je dáván do souvislosti s hegemonní maskulinitou a tzv. mužskou identitou, jsem odkazovala v teoretické části taktéž prostřednictvím Kimmela (2005: 131). Ten rovněž poukazuje na to,

jak je celá tato praxe sociálně konstruována (str. 4), nikoliv „logicky přirozená“, jak naopak tvrdí Bly (2005: 29).

A tak je nutné si uvědomit, že stejně jako Morris (2000: 12) předestírá, že ne každá čtenářka - žena musí číst feministicky a naopak, tj. že feministicky mohou číst nejen ženy, ale i muži, lze toto vztáhnout i do tohoto kontextu. Femininní muž nemusí být nutně homosexuál, stejně jako femininní žena nemusí být nutně heterosexuální orientace. Identity a sexuality jsou různé a nezávislé na nějakých (genderových) stereotypch. Zde si můžeme všimnout skutečnosti, o které jsem mluvila již v teoretické části, tj. že se v literatuře odráží celý systém hodnot a chápání určité společnosti a že literatura zase zpětně nejen odráží, ale i diskursivně utváří (Mohanty, 1991: 53) to, jak vypadá tato společnost a kultura. Z příběhu Jaromila mimo jiné vystupuje na povrch, jak společnost reálného socialismu (což se kontinuálně nese i dodnes) byla heteronormativní a zaslepená předsudky, což se promítalo i do literatury, přičemž literatura a společnost se vzájemně ovlivňovaly a podílely se na vzájemném konstruování.

Interpretace Butler (1999: 76) a Kimmela (2005: 131) nám nadále pomůže rozkrýt i to, proč Jaromil tolik touží po nějaké dívce. Chce totiž všem ukázat, že jeho touhy jsou vyložené heterosexuální povahy. Samozřejmě si chce potvrdit svou maskulinitu sám u sebe. O to horší je, když se ho okolí na dívky neustále ptá, a on přitom není schopný s téměř žádnou dívkou navázat kontakt. To se pro Jaromila jeví jako dost frustrující situace: *„A byla jiná slova, která v jeho přítomnosti (alespoň doma, v té metropoli prázdnoty) nesměl nikdo vyslovit. Třeba slovo láska nebo dívky (...) Tetin hlas burácel domem; pokaždé, když potkala Jaromila, kladla mu stereotypní otázku: Tak co dělají děvčata? Jaromil toužil jí plivnout do tváře, protože její shovívavě žoviální otázka osvětlovala celou jeho bídu. Ne, že by neměl žádné styky s dívkami, ale bylo jich tak málo, že jednotlivé schůzky byly od sebe vzdáleny jak hvězdy ve vesmíru.“* (Kundera, 1979: 119) Toužil s nějakou dívkou navázat kontakt až tak, že si zapisoval různé úryvky z básní a příběhy, které zažil, ale především ty vymyšlené, protože věřil, že schůzka s dívkou je především umění konverzace: *„Smyslené příběhy, do nichž zasazoval sám sebe jako hrdinu, ho neměly heroizovat, nýbrž jen jemně, takřka nepostřehnutelně posunout z území, kde vládne stojatost a prázdno, do území, kde vládne pohyb a dobrodružství.“* (Kundera, 1979: 120)

Zde se jasně ukazuje, jak Jaromil touží po akci a dobrodružství, které je typicky a

stereotypně spojováno s maskulinitou (viz divošství a maskulinita – Bly (2005)), zatímco prázdnota a stojatost je spojena s pasivitou, a tedy s femininní stránkou. Pasivní stránku feminity nastiňují Freud v kapitole *Ženskost*, (1997) a Jung (1997) ve svém pojetí archetypálního žentství animy a archetypálního mužství anima. Toto přirovnání by se také dalo vztáhnout k reálnému socialismu, v němž mnozí lidé zažívali stojatost, a nikoli akci (s výjimkou disidentů, k nimž Jaromil však nepatří). Jaromil tedy špatně nese, když se schůzka nepodaří a neprobíhá podle jeho představ – zase se vrací do té stojatosti a prázdnoty, přičemž má pocit méněcennosti. Ten však posléze kompenzuje pocitem vyvolenosti jakožto jedinečný básník: *Jaromil přistupuje k zrcadlu a dívá se dlouze na svou nenáviděnou dětskou tvář. Dívá se na ni tak dlouho, až v ní posléze uvidí svit výjimečnosti a vyvolenosti.*“ (Kundera, 1979: 121) Zde si taktéž můžeme všimnout narcismu Jaromila, což je mimo jiné opět považováno za typicky femininní vlastnost, přesně jak o tom hovoří Freud (1997: 412) a Klein (In: Badinter, 2006: 230-231).

Jaromilovo sebevědomí tak začne sílit právě prostřednictvím této kompenzace: *„Byla v tom útěcha: Tam dole, kde žil svou každodennost, kde chodil do školy, obědval s maminkou a babičkou, prostíralo se neartikulované prázdno; zato v básních, nahoře, nastavěl orientační sloupy, tabule s nápisy, zde byl členěný a pestrý čas (...) A mohl též mít tiché a pevné vědomí, že přes nicotnost své podoby (i svého života) má v sobě jedinečné bohatství nebo řekněme to jinak: že je vyvolený.*“ (Kundera, 1979: 116) Na tento cíl se pak Jaromil upne natolik, že všechno ostatní jde stranou. Touha potvrdit (si) svou maskulinitu prostřednictvím důkazu, že je dokonalý básník, nakonec zastíní jakýkoliv vztah s dívkou. To se jeví jako velmi zajímavé, jelikož se se nám tady objevuje obraz maskulinity transformovaný do tvůrčího potenciálu.

3.1.2 Básník jako následník matčinych vysněných přání a nenaplněných snů

Z nemožnosti mít druhé dítě (dceru) matka vloží do syna vše a synova duše se tak stává tzv. královstvím matky. Možným důkazem může být např. ta skutečnost, že matka Jaromilovi neustále předčítá básně a podporuje ho v uměleckém směru. Sama totiž milovala sentimentální vážnost knih a hudby. Její humanitní nadšení, které mělo pokračovat vysokoškolským studiem, bylo však přerušeno neočekávaným otěhotněním: *„A pak mu vyprávěla, že literatura byla vždy její největší láskou, vždyť i na univerzitu šla studovat literaturu a jenom manželství (neřekla těhotenství) jí zabránilo, aby se cele věnovala tomuto nejhlubšímu zaměření; vidí-li tedy dnes Jaromila jako básníka (ano, ona byla první, kdo*

k němu přišpendlil tento velký titul), je to pro ni nečekané překvapení, ale zároveň i cosi, co dávno čekala.“ (Kundera, 1979: 74) Jinými slovy, fakt, že matka Jaromila podporovala v umění, nebyl jen tak – Jaromil měl pokračovat v matčiných nesplněných snech a nedosažených přáních.

Nutno však podotknout, že tato podpora vedena nenaplněnými matčinými ambicemi mohla zaslepotovat existující realitu: *„Maminka byla přesvědčena, že její syn je nejen nadaný (uměl už v pěti letech číst), ale i mimořádně citlivý a odlišný od jiných dětí. Sdělovala toto mínění častěji dědečkovi a babičce, což Jaromila naplňovalo obrovským zájmem. Díval se pak do očí příchozích hostů a představoval si okouzleně, že ho ty oči vidí jako výjimečné a zvláštní dítě, které možná vůbec ani není dítětem.“ (Kundera, 1979: 26) Řekněme, že nadšení, s jakým matka chtěla učinit z Jaromila váženého umělce, bylo prezentováno jako přehnané, což se podepsalo i na samotném sebehodnocení Jaromila jakožto toho „nejdokonalejšího“. Když tedy matka vystavila v pokoji Jaromila jeho první básnické pokusy, „měl pocit úspěchu, dokonce úspěchu tak velikého a nečekaného, že na něj neuměl reagovat a měl trému, pochopil, že dítětem pronášejícím významná slova (...) Když koutkem oka viděl na stěnách svá vlastní slova, zkamenělá, ztuhlá, trvalejší než on sám, byl opojen; zdálo se mu, že je obklopen sám sebou, že je ho mnoho, že je ho celý pokoj, že je ho celý dům.“ (Kundera, 1979: 29)*

Na druhou stranu se ptám, proč je tato podpora matky vnímána spíše negativně? Co je špatného na tom, že matka chce, aby její dítě v něčem vynikalo? Dovolím si říct, že téměř každý rodič touží po tom, aby jeho dítě bylo dokonalé, a snaží se ho směřovat tak, aby se mu v životě povedlo v nějaké oblasti prorazit. Matka je tedy vykreslena jako naivní a je tedy do jisté míry negativně hodnocena a konečně i viněna za přehnanou starost, péči, ale hlavně za neustálou kontrolu: *„Protože verše jí připadaly tak nesrozumitelné a zdálo se jí tedy, že je v nich víc, než stačí ona sama pochopit, a že je tedy matkou zázračného dítěte.“ (Kundera, 1979:73) Matka je navíc vykreslena jako viník téměř všeho, co se Jaromilovi děje – a toto je typické pro androcentrický diskurz ve smyslu „za všechno mohou matky“. Nicméně nelze popřít skutečnost, že se matka chová skutečně vlastnický, což je z feministického hlediska značně problematické. V konečném důsledku tak de facto vůbec nevádí to, že matka chce, aby byl Jaromil úspěšný, ale to, že mu nedává svobodu, v čem a jak se má realizovat.*

Interpretace může být o to komplikovanější, když do ní zakomponujeme narcismus a jeho přenos. Matka je zobrazena jako typicky narcistická žena, přičemž o spojení narcismu

s feminitou hovoří Freud (1999) a Klein (In: Badinter, 2006), jak již bylo popsáno výše. Klein (In: Badinter, 2006: 230-231) uvádí, že správná, dobrá a oddaná matka se pozná tak, že kvůli dítěti pasivně a masochisticky snáší utrpení a která je zároveň narcistická. Tato interpretace souzní s postavou matky Jaromila, která právě tento narcismus - a tedy tuto „femininní“ stránku - a touhu po dokonalosti přenáší na svého syna. O fenoménu zrcadlení v tomto smyslu pojednává Lacan (2007: 76), jak bylo uvedeno výše; z feministického pohledu věnuje tomuto lacanovskému konceptu pozornost Morris (2000: 118) a Cornell (1995: 150-154). Tento aspekt bude hlouběji rozebrán v kapitole: *Básník nalézá část sebe*.

Nebyla to však jen zásluha matky, která mimo jiné dala Jaromila do první třídy o rok dříve, než je zvykem, ale i ostatních, kteří se podíleli na mnohdy až nezdravém pěstování Jaromilova sebevědomí. Například paní z lázeňského městečka, kde byl Jaromil s matkou po jejím nervovém zhroucení, nadějněmu básníkovi prorokovala: „*To dítě má před sebou velikou budoucnost.*“ (Kundera, 1979: 118) Asi největší podíl (vyjma maminky) na růstu Jaromilova sebevědomí má paradoxně malíř. Pravděpodobně díky tomu se Jaromil na malíře tak upnul. Druhým důvodem může být ten, že malíř Jaromilovi do jisté míry nahrazoval absentujícího otce, přičemž Jaromil nacházel v malířovi autoritu a ten tzv. pozitivní mužský vzor, jak o tom hovoří Chodorow (1978: 11). Dle mého názoru se na tom podílely oba aspekty.

Nicméně malíř byl ten, kdo obdivoval Jaromilovy básně, ba co víc i ten, který je ukazoval svým známým, což pro Jaromila znamenalo velmi moc – především možnost vysněného uznání, jehož si přál tak dosáhnout. Odkazuje to i na potvrzování „mužnosti“ ostatním mužům, o čemž hovoří Kimmel (2005: 131). „*Malíř je četl s vřelým zájmem a někdy si je nechával u sebe, aby je ukázal přátelům; to vynášelo Jaromila do velkých výšek štěstí, neboť malíř, který byl kdysi velmi skeptický k jeho kresbám, zůstal pro něho neotřesitelnou autoritou.*“ (Kundera, 1979: 117) Není potom divu, že malířova slova ovlivnila Jaromila natolik, že si za cílem být tím dokonalým šel tak vehementně. A že malíř dokázal opravdu vzbudit v básníkovi urputnost, ba dokonce poukázat na „ukrytou“ a hlavně nevědomou „maskulinní“ ctižádostivost a mohutnost, po které Jaromil tak toužil, dokazuje následující citace: „*Napadla tě náhle, nečekaně; autorem té představy nejsi ty, nýbrž spíš někdo v tobě; někdo, kdo v tobě básní. Ten básníci někdo, to je onen mohutný proud nevědomí, který protéká každým člověkem, není to žádná zásluha, když si tě tento proud, v němž je si každý roven s každým, vybral za své housle.*“ (Kundera, 1979: 117) Kromě pěstování sebevědomí lze však

hovořit i o napětí mezi velkou vnitřní nejistotou, potlačovanou právě nepřiměřeným sebevědomím.

3.2 Je libo Oidipův komplex?

Jednou z fascinujících věcí je, že matka s Jaromilem řeší i ty nejintimnější věci – např. onu nespokojenost v manželství: „*Chlapče, mám v sobě smutek, který nikdy nepochopíš.*“ Jako matka byla šťastna, jako žena však nikoliv: „*A pak uviděla synovy oči a zdálo se jí, že je v nich velká láska a touha porozumět jí Zalekla se toho, nemůže se přece svěřovat dítěti s ženskými starostmi. Zároveň ji však ty chápavé oči přitahovaly jak neřest. Leželi vedle sebe na manželské posteli a maminka si vzpomněla, že tak s Jaromilem lehávala do jeho šesti let, a že byla v té době šťastna v manželské posteli, a řekla si, že to dítě je nejen s to ji odvádět od věcí, které ji rmoutí (dát jí tedy útěchu zapomnění), ale i pozorně jí naslouchat (dát jí tedy útěchu porozumění).*“ (Kundera, 1979: 43) Zde se nám jasně ukazuje to, co definoval Freud (1997) jako první incestní volbu.

Dle Freuda je matka prvním *objektem* lásky: „*S touto volbou matky za objekt lásky je pak spjata všechno to, co v psychoanalytickém výkladu neuróz nabylo pod jménem “oidipovský komplex“ tak velkého významu a mělo asi nemenší podíl i na odporu, který psychoanalýza vyvolala*“ (str. 236) Autor to považuje za přirozenost a dle něj není divu, že je třeba vynaložit roli k úsilí a investovat tolik energie do vydávání zákazů a tabuizace, aby se tento incestní vztah sociálně reguloval. „*Incest s matkou je jedním Oidipovým zločinem, otcovražda je jeho zločinem druhým (...)* Každý neurotik byl jakýmsi Oidipem, a v reakci na komplex se stal Hamletem“ (str. 240). Odpoutání se od matky a vymanění se z otcovy závislosti by mělo dle Freudovy teorie nastat ve fázi genitální³². Pro zdravý a úspěšný vývoj libida by to měl zvládnout každý člověk. Nicméně, jak říká Freud, neurotikům se to nepodaří. Ti nejsou schopni přenést sexualitu z matky na jiný *objekt*. Jaromil sice navazuje vztahy s jinými dívkami, ale v podstatě nikdy nevyvázne ze závislého vztahu na matce, jak bude ještě

³² Freud rozděluje vývoj sexuality do několika fází podle orgánové slasti. Sexuální život neboli libidinózní funkce prochází podle Freudovy teorie řadou po sobě jdoucích fází. Dle této teorie dochází již v infantilním období, tj. od 3 let, k pregenitálnímu ukojení. Infantilní období má dle Freuda sexuální charakter, protože již v této době si děti volí objekt zájmu a preferují jednotlivé osoby či na určité osoby žárlí. Pod pregenitální období lze zařadit fázi orální, anální a falickou. Pak může (ale nemusí) nastat období latence, a tedy sexuální ústup. Orální a anální fáze spočívají v autoerotismu a jsou motivované egoistickou újmou (např. v orální fázi sání z prsu). Asi největší pozornost věnuje Freud fázi falické, jelikož v ní dochází k nalézání jiného objektu než sebe samého. V ní dochází právě k oidipovskému komplexu. Chlapec si za objekt lásky vybírá matku, přičemž se snaží odstranit svého soka – otce (Freud, 1997: 234-235)

několikrát podloženo.

Dle Chodorow (1978: 11) má matka kvůli strachu z incestu chlapce separovat, a to ještě dříve než dívku. Postavy v románu *Život je jinde* se však dle tohoto modelu nechovají, jelikož tady k separaci chlapce nedochází, řekněme téměř vůbec. Až do své smrti (i když zemře velmi mladý), zůstává básník jakýmsi neurotikem a závislým na své matce, avšak (a to především) i ona na něm. Matka za žádnou cenu o Jaromila nechce přijít, a kvůli tomu podniká i náležité kroky. Jak podotýká opět Freud (1997), kvůli celoživotnímu komplexu z absence penisu přichází u ženy velká změna, když se jí narodí syn: „*Pouze vztah k synovi přináší matce naprosté uspokojení, je to vůbec ze všech lidských vztahů vztah nejdokonalejší, který je nejspíše oproštěn od veškeré ambivalence. Na syna může matka přenést onu ctižádost, kterou v sobě musela potlačit, od něho může očekávat uspokojení všeho toho, co jí zůstalo z komplexu mužskosti. Ani manželství není zajištěno, dokud se ženě nepodaří udělat si z vlastního muže dítě a hrát vůči němu roli matky.*“ (str. 413) Dovolím si však nesouhlasit s tím, že vztah matky k synovi je zde oproštěn od veškeré ambivalence. Jak jsem naznačila výše, matka je jak jeho oporou, tak i jeho vládkyní³³.

Irigaray (1997) podobně jako Cixous (1991) napadají tento Freudův falocentrismus a na rozdíl od něj hovoří spíše o poutech mezi ženami (např. Irigaray oslavuje na lásce založenou identitu, která vychází z pouta dcery i matky). Autorky vychází z teze (podobně jako Freud (1997: 411), že bisexualita je přirozená a že by ji ženy měly přijmout a oslavovat³⁴. Irigaray a Cixous na rozdíl od Freuda argumentují, že absence penisu není problém, pouze se žena musí oprostit od vnucované falocentrické tradice a přestat na sebe dívat skrz „mužská“ měřítko. Nejedná se tak o ukojení údajného kastrálního komplexu skrz sex či narození syna, to dle nich nekoresponduje s tzv. ženskou touhou či slastí. Ani to, co touží k ukojení údajného kastrálního komplexu nalézt v dítěti, není penis. V konečném důsledku si tak můžeme všimnout, jak je Freudova interpretace zjednodušující, esencialistická a stereotypizující.

³³ To se však vyvíjí. Napřed je mu oporou, a má šanci jí i zůstat, ale vlastnická láska u ní převládne a syna nakonec zničí.

³⁴ Matce, která se upne výhradně na syna, však vztahy k ostatním ženám chybí. Postava matky je ostatně koncipována tak, že tyto vztahy vůbec nevyhledává, jelikož se snaží maximálně věnovat svému synovi.

3.2.1 Láska k synovi vs. láska k malířovi neboli dominance vs. podřízenost

Situace a vztah mezi Jaromilem a matkou se zkomplikuje, když malíř, ke kterému Jaromil chodí na doučování a ke kterému vzhlíží, svede básníkovu matku. Ta se díky mileneckému poměru cítí být po dlouhé době nešťastné nenaplněné manželské lásky na malou chvíli opět šťastná. Nicméně i tento vztah nebyl založen na rovnocennosti, nýbrž na dominující a ovládající pozici malíře. V návaznosti na autorky Cixous (1991) a Irigaray (1997) bych nabídla interpretaci, že matka prostřednictvím mileneckého vztahu nenacházela sebe sama a opět ani svoje tělo ve smyslu tělesné integrity, ale podléhala vlivu malíře a vyhověla mu ve všem, co po ní požadoval: „*Ta láska jí znovu připomínala její milostnou nepřipravenost, byla nezkušená, nevěděla, jak má jednat, ani jak má mluvit, před originální a náročnou tváří malířovou se předem styděla za každé své slovo i gesto, ani její tělo nebylo připraveno lépe.*“ (Kundera, 1979: 55)

Malíř matku úkoloval jako svou žákyňi: „*Hned na jedné z jejich prvních návštěv jí dal na rozloučenou do ruky několik knih. Maminka je pak musila doma číst, a musela je číst tajně, protože se bála, že se jí zvědavý Jaromil bude ptát, odkud knihy má (...)* Snad pocit ze zakázané činnosti a strach z odhalení bránily jí soustředit se na to, co četla (...) Přicházela pak k malířovi s úzkostí jako školačka, která se bojí vyvolání, protože malíř se jí hned ptal, jak se jí líbila kniha, a maminka věděla, že malíř chce slyšet víc než pouhé kladné ujištění (...) Jednou se malíři osmělila říct, že básně, které jí půjčil, zdají se jí být zbytečně nejasné a temné. Jen co to řekla, hned toho litovala, neboť malíř považoval i drobný nesouhlas se svým názorem za zradu.“ (Kundera, 1979: 56-57) Z citace lze vyčíst, že nejen Jaromil či matka tzv. trpí narcismem, ale i malíř se podstatně projevuje jako narcista; navíc ovládá nejen matku, ale i Jaromila – a to jak přímo, tak skrze ovládání matky. To tedy je (a zde to konečně vidíme) v rozporu se stereotypním zobrazením narcismu jakožto výlučně femininní vlastnosti dle Freuda (1997: 412) a Klein (In: Badinter, 2006: 230-231) rozebíraném výše. Postava konceptu maskulinity v postavě malíře tak zásadním způsobem nesouzní se zjednodušujícími, univerzalizujícími a esencionalizujícími koncepty Freuda a Klein.

Nicméně matka v důsledku podmanění zachraňuje situaci tak, že se svlékne a vytasí tzv. ženské zbraně k tomu, aby proměnila malířův hněv v milostnou touhu. To je výborný příklad toho, na co upozorňuje Penčeva (2010: 187-189), tj. že Kunderův fikční (erotický) svět je šovinistický. V tomto světě je podřízeným žena, intenzivní erotika je pak doménou

mužů. Snahy hlavních hrdinek provozovat tento druh sexuality, jež bez pocitu moci není možná, jsou podle Penčevy vykresleny jako nucené či směšné. V konečném důsledku to tak ukazuje i to, jak je žena v erotických scénách degradována a zároveň je jí explicitně pohrdáno, což je projevem jasné misogynie. Jak jsem již zmínila v teoretické části, na tuto problematiku misogynie v Kunderových textech upozorňuje i Labudová (2013: 7).

Paradoxem je, že malíř údajně chtěl, aby se s ním básníková matka cítila svobodná, volná a ničím nespoutaná. Zároveň však chtěl, aby mu tuto svobodu odevzdala: „*Nechci nic, než abys mi darovala svou svobodu, svou vlastní a naprostou svobodu.*“ (Kundera, 1979: 58) Ale jak se mohla matka cítit svobodná, když tuto svobodu musela podstupovat někomu dalšímu a zase ji odevzdávat? Tento nesoulad si začala uvědomovat i samotná matka, když se pro ni tato svoboda stávala jakýmsi břemenem: „*A čím více se snažila umět svoji svobodu, tím se svoboda stávala obtížnějším úkolem, povinností, čím si, na co se musela doma připravovat (promýšlet, jakým slovem, jakým přáním, jakým činem by malíře překvapila a předvedla mu svou spontánnost), takže již klesala pod imperativem svobody jako pod břemenem.*“ (Kundera, 1979: 58) Klamnost této svobody spočívá v tom, že sexualita matky není v pravém smyslu svobodná, protože je podřízená potřebám malíře a její bytí je pouze bytím instrumentálním. To znamená, že její bytí není bytím samo o sobě, ale že je v tomto vztahu pouze ta druhá ve smyslu: ona je tu pro něj a ona je tu ku jeho pomoci. Na tuto skutečnost trefně poukazuje autorka Knotková-Čapková (2010: 23-24).

Nicméně i přes tento fakt byla matka malířem stále zaslepená a nechávala si poroučet jako dítě, přičemž to pokládala za důkaz velké a krásné lásky: „*Neměla z té lásky pražádný prožitek, ale věděla, že ta láska je velká a krásná a že ji nesmí ztratit.*“ (Kundera, 1979: 59) Matka nechtěla být zase opuštěná. Svůj strach ze samoty však nakonec překonala, když už nechtěla trpět malířovy rozmary, které ji leda degradovaly do role poslušné a submisivní partnerky, jejímž vlastníkem a pánem je malíř³⁵. Situace dojde až tak daleko, že na ni malíř začne malovat, přičemž vykřikuje: „*Škrtl jsem tě! Zrušil jsem dílo boží! Přeshkrtl jsem tě před chvílí, abych tě znovu vytvořil!*“ (Kundera, 1979: 60) Posléze ji malíř už nechtěl malovat, ale začal ji „milovat“, přičemž „*držel její pokreslenou hlavu, jako by ho zvlášť vzrušovalo, že miluje ženu, která je jeho výtvořem, jeho vlastní fantazií (...) a maminka v tu chvíli nebyla opravdu nic víc než jeho výmysl a jeho obraz. Věděla to a dodávala si sílu, aby to vydržela a*

³⁵ Jak bylo uvedeno v teoretické části, na tuto archetypální roli submisivní partnerky upozorňuje Pratt (1981).

nedala na sobě znát, že vůbec není malířovou partnerkou, jeho zázračným protějškem a milování hodnou bytostí, nýbrž jen neživým odleskem, poslušně nastaveným sklíčkem.“ (Kundera, 1979: 60).

Matka zde tedy plní roli submisivní a podřízené ženy (vedle Pratt na tuto roli upozorňuje i Morris, 2000: 36-37). Vedle archetypu submisivní ženy, jež je muži po vůli, zmiňuje Morris i archetyp ženy ve smyslu erotického symbolu, což by bylo v této situaci ještě relevantnější. Dle Knotkové-Čapkové (2010: 23-24) i takovou postavu však určuje mužský pohled – kladnou hrdinkou může být, inspiruje-li mužského hrdinu (múza), a naopak zápornou, pokud ničí jeho integritu. Řekněme, že v tomto vztahu plní matka z pohledu malíře roli kladnou, jelikož je pro něj určitou múzou, ke které se však chová násilně a podmanivě (což ale není v rozporu s kladným androcentrickým hodnocením). Pokud je tedy ničena něčí integrita, tak je to integrita matky. Jak uvádí Morris (2000: 28), takovéto zobrazení žen ospravedlňuje dominantní postavení muže v sexuální oblasti a nátlak i násilí sloužící k jeho udržení.

Po uvedeném incidentu se matka malířovi poprvé vzepřela, nicméně i tak ji malíř opět ovládl, a „*když ji pak pokreslenou položil na koberec, maminka to už nevydržela a rozplakala se mu v náručí, ale on pravděpodobně nepochopil smysl jejího pláče, neboť byl přesvědčen, že jeho vlastní divoké zaujetí proměněné v krásný, vytrvalý, bušivý pohyb, nemůže mít v odpověď nic jiného než pláč rozkoše a štěstí“* (Kundera, 1979: 63). Když však matka přišla domů, nervově se zhroutila. Zanedlouho usoudila, že je nejvyšší čas ukončit tuto aféru s malířem a napsala mu dopis. Neuvedla však skutečné důvody, jež vedly k jejímu rozhodnutí: „*Nepsala mu o tom, protože taková upřímnost jí nebyla vlastní a ona chtěla být konečně zase sama sebou a mohla být zase sama sebou v neupřímnosti, vždyť kdyby mu všechno upřímně vypsala, bylo by to jako by si před něho lehla nahá. Ne nechtěla se mu již ukazovat, zvenčí ani zevnitř (...) a proto musela psát jen a jen o svém dítěti a svatých povinnostech matky.“* (Kundera, 1979: 66). Zůstává pro mě interpretační otázkou, nakolik matka malířovi lhala o svých skutečných důvodech. Svou roli zde do jisté míry hrály totiž výčitky vůči Jaromilovi (a druhotně i vůči manželovi). Myslím, že si matka nakonec uvědomila svou neutuchající lásku ke svému dítěti, které v jejích očích nemůže nikdo (ani malíř) nahradit: „*Na konci psaní už sama věřila, že to nebylo ani její břicho ani namáhavý běh za malířovými nápady, co způsobilo její nervovou krizi, nýbrž jen velké mateřské city, které se vzbouřily proti velké, ale*

hříšné lásce.“ (Kundera, 1979: 66)

Na situaci matky je tedy poté vidět, že i když svádí svůj vnitřní boj, Jaromil je pro ni nenahraditelný. Na jednu stranu nebyla ve vztahu s malířem spokojená, na druhou stranu si vyčítala, že svým počínáním přišla o velkou lásku, o to víc když ani manželovu lásku nebyla stále v dohledu: „*Odhodila od sebe lásku malíře, ale lásku manžela za ni neobdržela zpět (...) Nejdříve ji uhodila do očí podobnost Jaromilových veršů s básněmi, které jí půjčoval malíř, a vytryskly z ní slzy lítosti nad ztracenou láskou.*“ (Kundera, 1979: 72-73) Tato charakteristika dle mého názoru souzní s argumentem Havelkové (2004: 178-179), která podotýká, že patriarchální uspořádání společnosti a z něho plynoucí moc jednotlivé ženy svazuje a také hierarchizuje vztahy (nejen) mezi muži a ženami³⁶. Matka je tak prezentována jako chudinka či oběť, a malíř jako tzv. macho, jenž ze ztráty mileneckého vztahu nijak netratí. Tento pohled přijme i samotná matka za své, o čemž Havelková, jak jsem podotkla v teoretické části, hovoří jako o komplicitě či součinnosti žen, které se takto na udržování hegemonního diskurzu podílejí. Proces imaskulace, kdy ženy přijímají „mužské“ hledisko a „mužský“ názor, zejména kritizují Fetterley (1978: 497), ale i Showalter (1998: 216). Východiskem z této situace je dle autorek tzv. vzdorné čtení, kdy se vzepřeme normativní perspektivě a začneme nahlížet na sebe samé podle svých vlastních zkušeností.

O tomtéž lze hovořit i ve vztahu k manželovi. Matka se trápí výčitkami a tzv. se bičuje za nevěru vůči manželovi, o kterém si myslí, že nasazuje život ve válce, zatímco on již dávno před válkou udržuje milostný poměr s mladou židovkou: „*Vyčítá si, že byla nevděčná manželka. Její muž podstupoval krajní nebezpečí, šířal se starostmi, a aby uchoval její klid, nikdy jí o ničem ani slovo neřekl (...) Neví vůbec nic a chápe to jako potupný trest za to, že byla žensky omezena a neuměla vidět v mužově počínání nic jiného než chladnoucí city. Když pomyslí na to, že mu byla nevěrná právě v době, když on byl nejohroženější, téměř pohrdá sama sebou.*“ (Kundera, 1979: 110) Matka je opět uvězněna v patriarchální struktuře a vše, co činí proti ní, je chápáno jako negativní a interpretováno jako *žensky omezené* (!), přičemž toto

³⁶ Jak bylo uvedeno v teoretické části, v patriarchálně uspořádané společnosti, muži zaujímají vůči ženám nadřazenější postavení a vlastnosti a činnosti vnímané jako mužské, čili maskulinní např. jsou hodnoceny výše než ty, které jsou označovány za femininní. Nicméně v patriarchátu nejsou všichni muži zvýhodňováni stejně. Řadoví muži na své „vládnutí“ nějak doplácují, musí se vládnutí věnovat, udržovat „status quo“, musí být povinně úspěšní a neustále to demonstrovat, musí povinně soutěžit – to je ochuzuje zejména v citové oblasti ve vztahu k dětem. Zároveň však ze skutečnosti, že je kultura založena jako nadvláda mužů, nějakým způsobem těží → přiživují se na tom, že je mužům ve společnosti dána větší významnost – to se projevuje především ve veřejné, ale též v domácí sféře.

hledisko nakonec přijímá i samotná matka. Není potom divu, že matka hledá pochopení a lásku právě v Jaromilovi, opět v muži, ve svém synovi: „*Stmívalo se, tatínek nepřicházel a maminku napadlo, že Jaromilova tvář má svou něžnou krásu, s níž se nemůže měřit ani manžel; ta nepatřičná myšlenka byla tak neodbytná, že se jí neuměla zbavit (...) Dlouho si spolu toho dne vyprávěli a našli tak konečně, maminka a syn, oba ti neúspěšní milenci, útěchu jeden u druhého.*“ (Kundera, 1979: 73-74)

Přesto ji však velmi zasáhne zpráva, že jí byl její mrtvý manžel dávno před válkou nevěrný. Matka je vykreslena jako plná citové zmatenosti – jako pocitově chaotická, což nás odkazuje k interpretaci Simone de Beauvoir (1966), konkrétně k již zmiňované kapitole *Mýty*, kde je vysvětleno, že postava ženy má převážně dvojznačný symbolický význam – a jedním z nich je chaos. Stejně tak Jung (1997: 96-97) hovoří o chaotickém charakteru archetypálního ženství, tedy animy. Tato informace totiž matku na jednu stranu naplní nesnesitelnou bolestí, na druhou stranu matce stačí k odpoutání od symbolické nadvlády a závislosti na (nyní už mrtvém) manželovi. Naneštěstí to však posílí onu nadvládu a nadřazenost malíře.

Jinými slovy, matka se stále pohybuje v začarovaném kruhu, ze kterého jí text příběhu nedovoluje se vymanit: „*Ještě před nedávnem si vyčítala, že zradila manžela kvůli malířovi, a teď si rve vlasy, že kvůli manželovi zradila svou jedinou lásku.*“ (Kundera, 1979: 125) Matka jako by zapomněla na to ponižování a degradování, jež jí malíř způsoboval. To může vypovídat o nutkové potřebě sebeurčení, která spočívá právě v potvrzování mužových pozic (komplicita neboli součinnost žen) a v definování sebe samé vztahem k němu, přesně jak to poznamenávají Havelková (2004: 178) a de Beauvoir (1966: 10). Matka je tedy prezentována jako naivní a zmatená chudinka indoktrinovaná androcentrickým diskursem: „*Začala na malíře myslet v bláznivé ustavičnosti. Pozoruhodné přitom bylo, že jí ho vzpomínky nemalovaly na pozadí pražského ateliéru, kde s ním prožila dny smyslné lásky, nýbrž na pozadí pastelové krajiny s řekou, lodkou a renesančním podloubím lázeňského městečka. Toužila přijít za malířem a poprosit ho, aby se vrátili a začali žít příběh lásky znovu a žít ho na tomto pastelovém pozadí, volně, vesele a bez zábran.*“ (Kundera, 1979: 125)

Malíř již však po matce vůbec netoužil. S tím se matka nakonec vypořádává, jelikož si uvědomí, že má ještě několik jiných možností a příležitostí, kde najít svou lásku. Jednou z nich je její kolega z práce. Jenže zapomíná na svou jedinou a pravou lásku: na Jaromila. Pokusila se vyzkoumat, jaký vztah by Jaromil zaujal k její erotické svobodě, a začala mu

vysvětlovat, jak i jiné vdovy po padlých mužích zakládají nové životy. Z reakce Jaromila je však jisté, že právě v této situaci začal pociťovat něco, co bychom mohli nazvat oidipovským komplexem (Freud, 1997). Jaromil se poprvé cítil být ohrožený jiným mužem a nechtěl se vzdát svého prvního objektu lásky v jeho prospěch. I když se Jaromil snaží své argumentaci na morální stránku v tom smyslu, že vdovy mají ctít padlé muže, neubráním se interpretaci, že se poprvé opravdu bál ztráty matky a odmítal tu nepříjemnou představu své matky jako té, kterou si nárokuje někdo jiný: „*Jak mohou ženy, které prožily velkou lásku, pelešit se pak s někým jiným? Jak se mohou někoho vůbec dotknout, když mají ve vzpomínce muže, který byl mučen a zabit? Jak ho mohou ještě umučeného mučit, ještě popraveného znovu popravovat?*“ (Kundera, 1979: 129) Jaromil se tedy chová v podstatě sobecky a infantilně – jako dítě, které přestává být středem pozornosti, což by zároveň mohlo ohrozit i jeho narcistický (sebe)obraz. Jaromilovo počínání je tedy téměř určitě motivované egoistickou újmou. Otázkou zůstává, jestli je, nebo není tato újma sexualizována tak, jak o tom mluví Freud (1997: 236) ve vztahu k oidipovskému komplexu. Obě interpretace Jaromilovy reakce se mi jeví jako možné.

Matka tedy odmítá kolegu, jelikož nechce přijít o Jaromilovu lásku. Její volba je jasná. Toto zřeknutí se možnosti lásky, tedy masochistické a pasivní snášení utrpení kvůli dítěti, je dle Klein (In: Badinter, 2006: 230-231) hodnocenou jako pozitivní, jelikož tak se prokazuje dobrá matka – svou oddaností a obětavostí. Jenže nelze opomenout, že matka je také žena, která má svoje touhy a přání a má právo žít plnohodnotný život, který se jen neustále nepodřizuje tomu, že je matkou, která vlastní touhy nutně odsunuje do pozadí. To nás odkazuje k argumentu autorek díla *V bludném kruhu* vyřčenému v samotném úvodu studie, že žena nutně neznamená matku (Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 7).

Proto pak není divu, že se následkem této skutečnosti začíná projevovat matčin již zmiňovaný ambivalentní vztah k Jaromilovi, protože přece jen překazil matce možnost být konečně šťastnou v partnerském vztahu: „*Vždyt není pravda, že malíře zradila kvůli manželovi. Opustila ho kvůli Jaromilovi, jemuž chtěla zachovat mír domova! Žije-li dodnes v úzkosti z vlastní nahoty, je to kvůli Jaromilovi, který jí zohavil břicho. A dokonce i lásku manželovu ztratila kvůli němu, když mermomocí a tvrdohlavě prosazovala jeho narození! Od počátku jí jen všechno bral!*“ (Kundera, 1979: 130) Na Jaromilovu obranu je však nutné podotknout, že nenese celou vinu³⁷, jelikož matka je taktéž samostatně jednající osobou, která

³⁷ Je třeba důkladně rozlišovat, za co Jaromil odpovědný být může – bezpochybně za moralizující sobectví, ale

se názorem Jaromila vůbec nemusela řídit. Jak však román prezentuje, problémem je, že matka právě plní svou úlohu velké a oddané matky, což vylučuje, aby byla „sobecká“ a samostatně jednající bytost. Takový tlak je na ni totiž vyvíjen ze strany kultury a společnosti, což rozebírám v následující kapitole.

3.2.2 Velká matka

Patriarchát tedy vnucoval a stále vnucuje jednotlivým ženám názor, že dokud se nestanou matkami, nebude zcela naplněno ani jejich ženství, a že mateřství má být hlavním, ne-li jediným „ženským“ povoláním, a to i ve smyslu údělu (Tong, 1998). Jak jsem dále zmínila v teoretické části, koncem 20. století svoboda v rozhodování a sexuální liberálnost poskytly matkám větší prostor pro seberealizaci, nikoli však v limitovaném a konzervativně ustanoveném pojetí mateřství. Společenský požadavek, aby se matky věnovaly raději a především dětem, se totiž v jistém smyslu stal jakousi obligátní výzvou (Přádná, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006: 263). Není pak divu, že když matky tráví s dítětem tolik času a dítě se pro ně stane prakticky jediným či hlavním smyslem života, velmi se na dítě upnou a nárokují si je – společenský tlak v nich tuto závislost do značné míry konstruuje. Takovým případem je i matka v Kunderově románu: „*Ne není pravda, že ji Jaromil jen všechno bral; naopak dal jí nejvíc, co jí kdo kdy dal (...) Nic cenného jí Jaromil nikdy nevezal, jen strhl pozlacenou masku z něčeho, co bylo jen lži a falší. Ještě se nenarodil a už jí pomohl odhalit, že ji manžel nemiluje, a o třináct let později ji zachránil od bláznivého dobrodružství, které by jí nepřineslo nic než nový žal. Říkala si, že společný zážitek Jaromilova dětství je pro ně závazkem a svatou smlouvou.*“ (Kundera, 1979: 134)³⁸.

O to horší pak pro matku bylo, když se Jaromil začal nějakým způsobem z této smlouvy vyvazovat, svobodně se projevovat a navazovat jiné vztahy. To bylo pro ni velmi frustrující, jelikož mít Jaromila (a mít ho pod kontrolou) pro ni znamenalo všechno, nebo nic: „*Čím dál častěji si uvědomovala, že syn tu smlouvu zrazuje. Když k němu mluvila, viděla, že ji*

určitě ne za to, že ho matka porodila.

³⁸ Přesně tady text vlastně ukazuje, jak ke konstruovanosti matčiny závislosti na Jaromilovi došlo, i když to nenazývá feministickými pojmy. To, že a jak text románu tento proces popisuje, je výborným materiálem pro feministickou analýzu. Text zůstává v půli cesty v tom smyslu, že nakonec matka souzní s archetypem čarodějnice, a je vykreslena jako typická vagina dentata, takže nakonec je zobrazena jako monstrum. Tomu ostatně bude v analýze vyhrazena ještě jedna celá kapitola. Nicméně i tak je namístě konstatovat, že příběh nabízí i pochopení vůči matce (sama je totiž svým způsobem obětí). V textu se tak střídají pasáže tohoto, řekněme, „feministického soucitu“ a „misogynního odporu“, a mým cílem je z hlediska vyvážené analýzy deklarovat a analyzovat obě tyto roviny.

neposlouchá a hlavu má plnou myšlenek, z nichž jí nechce nic říct. Zjistila, že se před ní stydí, že si začíná střežit svá drobná tajemství, tělesná i duševní, a zahaluje se do závoju, přes které ona nevidí. Bolelo ji to i dráždilo. Což v té smlouvě, kterou spolu sepsali, když byl děťátkem, nebylo psáno, že s ní bude navždy žít důvěrně a beze studu?“ (Kundera, 1979: 134)

Tento proces paradoxně funguje i obráceně – tedy i u Jaromila. Jak uvádí Přádná (2006) (viz níže), upínání se na matku probíhá o to silněji, když se jedná o matky, jež mocensky ovládají rodiny, realizují se ve vztazích silovou převahou k partnerům, a hlavně k synům (často homosexuálům, i potencionálním nebo latentním). Jedná se o tzv. velké matky, obdařené mateřskou mocí, jíž dokážou prakticky i emocionálně disponovat, jsou prezentovány jako ty, které přemůžou mužskou hegemonii v rodinném modelu (nebo převezmou otcovskou roli): *„Oslabená otcovská role a nezralé postoje mužských partnerů ženskou vládu tím více posilují. Vzniklá nerovnováha se promítá i do citové sféry. Respektované a obávané silné matky mohou vyvolávat ambivalentní emoce nenávistné lásky, kterou k sobě připoutávají potomky, zvláště syny, k chorobné závislosti.“* (Přádná, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 266) Tzv. velké mateřství je zároveň vnímáno jako to, jež syny feminizuje, a tím i likviduje jejich mužnost (což již bylo nastíněno).

Z hlediska archetypální typologie bychom mluvili o určité ambivalenci mezi archetypem bohyně a archetypem čarodějnice (viz typologie: Pratt (1981), Morris (2000) a Knotková-Čapková (2005)). Archetyp bohyně je taktéž silný a nezávislý, přičemž milenec je ve vztahu k ní v druhořadé roli. To by do jisté míry odpovídalo vztahu matky s Jaromilem. Nicméně svou roli tu sehraje taktéž archetyp čarodějnice jakožto ambiciózní nezávislé ženy, která je držena v pasti androcentrismu a hierarchiích z něj plynoucích. Jinými slovy, takovéto čarodějnice jsou zobrazovány jako negativní postavy, které reprezentují chaos a vystupují proti řádu. Výše popisovaná postava velké matky je právě vyobrazena v románu *Život je jinde*. Prvně se toto projeví, když Jaromil přijde kvůli schůzce s dívkou domů pozdě, za což mu matka velmi vyhubuje. Otázkou je, jestli je to kvůli strachu, který by o Jaromila mohla mít, nebo kvůli tomu, že mluvil tak sebejistým tónem, jako kdysi její ztracený milenec malíř, anebo kvůli tomu, že byl s jinou ženou místo s ní:

„Vraždíš mne! Vraždíš mne!“ Vykřikla hystericky a odběhla do sousední místnosti.

Jaromil zůstal stát polekán a rozléval se v něm pocit jakési velké viny: (Ach chlapče,

nikdy se nezbavíš toho pocitu. Jsi vinen, jsi vinen! Pokaždé, když budeš odcházet z domu, budeš si s sebou nosit vyčítavý pohled, který tě bude volat zpět! Budeš chodit po světě jako pes přivázaný na dlouhé šňůře! I když budeš daleko, vždycky budeš cítit dotek obojku na krku! I když budeš trávit čas s ženami, i když s nimi budeš v posteli, povede z tvého krku dlouhá šňůra a kdesi daleko maminka drží její konec v ruce bude cítit podle trhavého pohybu provazu neslušné pohyby, kterým se oddáváš!)

„Maminko, prosím tě, nezlob se, maminko, prosím tě, odpusť mi to!“ klečí bojácně u její postele a hladí ji po její vlhké tváři. (Kundera, 1979: 143-144)

Uvedená citace potvrzuje tu skutečnost, o které hovoří Pachmanová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006). Jde o to, že postava Velké Matky není jen předmětem touhy, personifikací stability, ale také zdrojem frustrace, terčem nepřátelství a nenávisti a dokonce i vykonavatelkou moci: *„Boj synů proti matkám tak zůstává v prostoru nostalgické touhy po návratu do bezpečí mateřského těla a/nebo nenávistné (avšak potlačované) vzpoury proti mateřské autoritě.“* (str. 119) Kalivodová na toto konto ještě dodává, že *„žena, která kdysi muže porodila, mu může být stálou připomínkou jím neovlivnitelného biologického počátku – a konce – života“* (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 78). Od tohoto aspektu pak plyne Jaromilovo dokazování „mužnosti a potvrzování prostoru, ve kterém působí (především básnické pole).

3.2.3 Básník nalézá část sebe

Tento fakt se poprvé projeví, když se básník poprvé zamiluje. Básníkovi nesmírně lichotí, že jeho první dívkou je vysokoškolačka, která je o dva roky starší než on, ba co víc, která ho velmi obdivuje a vzhlíží k němu. Tato skutečnost ho naplňuje neskutečnou pýchou: *„To, co se narodilo během prvního týdne Jaromilovy lásky s vysokoškolačkou, byl on sám; uslyšel o sobě, že je eféb, že je krásný, že je chytrý a že má fantazii; dověděl se, že ho obrýlená slečna miluje a obává se chvíle, kdy ji opustí (...) Konečně našel svůj obraz, který tak dlouho hledal v obou svých zrcadlech.“* (Kundera, 1979: 146).

Citace přesně ukazuje koncept zrcadlení, o kterém referuje Lacan (2007: 76) a na jehož interpretaci reaguje i Morris (2000:118). V období tzv. imaginárna, získává dítě fantazijní představu o sobě jako potenciálně samostatné jednotlivé bytosti: *„Jde o intelektuální a vizuální chápání sebe sama jako zrcadlového obrazu, které mohlo vzniknout prostřednictvím*

skutečného odrazu v matčiných očích nebo dokonce jako obraz sebe sama promítnutý do jiného malého dítěte.“ (Morris, 2000: 118) Takto fungující poznání je však podle Lacana vždy nedokonalé, protože vztah dítěte ke světu je dosud imaginativní, fantazijní. Dítě totiž odívá tento obraz sebe sama do narcistické touhy a toužebných projekcí o vlastní dokonalosti a všemocnosti. Podle Lacana je tak subjektivní identita od prvních náznaků konstruována na základě představy či přeludu, který nazývá ideální ego. Morris Lacanův koncept interpretuje takto: *„Toto imaginární „já“ obklopené narcistickou touhou se jako přízrak zabydluje v nevědomí coby sen o jednotě a soběstačnosti „já“. Za tímto přeludem „pravého“, „autentického“ „já“ se pak celý život ženeme a hledáme, ale nenacházíme jej v řetězci dislokovaných projekcí kulturních ideálů, jako jsou hodné holčičky, neohrožení hoši, podnikaví muži, sexuální idoly.*“ (Morris, 2000: 118)

Ve vývoji analyzovaného vztahu matka-Jaromil se tak nejen ukazuje, jak k takovému promítnutí narcistického obrazu z matky na Jaromila došlo, ale i jak se Jaromil za tímto ideálním egem neustále žene, přesně jak o tom hovoří Lacan. Prostřednictvím vztahu s vysokoškolačkou se tak konečně naplní jeho představy a sny, které zažívalo jeho tzv. alter ego Xaver: *„Jakýmsi paralelním příběhem Jaromilova alter ega jsou pasáže o Xaverovi, odehrávající se pouze v jeho fantazii, ve kterých se rozpačitě klíčící osobnost básníka proměňuje v eroticky úspěšného, sebevědomého supermana.*“ (Pilař, 1994)

Jednou takovou představou bylo, že na tanečním plese svede Xavera starší žena, přičemž to raní jistou světlou dívku, které se Xaver velmi líbí. Xaverovi však lichotí, že se světlou dívka kvůli němu trápí. Naplňuje ho onen pocit moci, který nad ní má – naplňuje ho to, že po něm dívka touží, a on disponuje mocí jí ublížit. To vypovídá o moci a o mocenských vztazích v rámci stávajících hierarchií, tak jak o tom hovoří Havelková (2004: 178) a Bourdieu (2000: 24-32). Xaver je totiž v tomto vztahu jasně dominantním typem, který si dívku podrobuje, a skrze patriarchální strukturu si potvrzuje své „mužství“. Dle Bourdieua (2000) se těmito sociálními a genderovými praktikami legitimizuje patriarchát jako takový, přičemž ospravedlnění této tzv. mužské moci se většinou děje právě zkratkovitě skrze naturalizaci. Následkem je dle Bourdieua (2000) fakt, že tímto způsobem je udržován vztah tzv. mužské nadvlády. Nazývá to sebenaplňujícím proctvím, jelikož androcentrické vidění je neustále legitimováno praktikami, které samo plodí.

Na tomto konceptu tzv. mužské nadvlády se zakládá i vztah Jaromila s

vysokoškolačkou. K tomu přispívá i potenciální žárlivost vysokoškolačky, což Jaromila naplňuje sebeuspokojující představou, že je oním „mužem“ – lamačem dívčích srdcí, kterým vždycky toužil být: „*Jaromil pochopil v úžase, že před ním stojí žena, která ho miluje, která ho miluje na první pohled, zázračně a bez zásluhy. A zaznamenal také hbitě (alespoň na okraj svého vědomí, aby si to tam později mohl přečíst pozorně a pečlivě), že vysokoškolačka mluví o jiných ženách, jako by ho považovala za někoho, kdo má s nimi tak bohaté zkušenosti, až to musí ženě, která ho miluje, působit bolest.*“ (Kundera, 1979: 142)

Zároveň však takový pocit svobody a moci, který nalézá ve vztahu s vysokoškolačkou, nikdy nezažil, a tak je velmi rozpačitý: „*To, co Jaromila uchvacovalo, byla oddanost jejího těla (...) Vysokoškolačka byla v jeho náručí zcela bezvládná, bezbranná, ke všemu odhodlaná, mohl se jí dotýkat, kde chtěl. Chápal to jako velké vyznání lásky, ale zároveň ho to uvádělo do rozpaků, protože nevěděl co si počít s tou nenadálou svobodou.*“ (Kundera, 1979: 147) Svoboda je zde ztotožněna s mocí. Ovšem toto pojetí lásky převzal Jaromil od své matky, přičemž matka byla do značné míry do tohoto chápání lásky vmanipulována ze strany společenského kontextu mocenských vztahů. Text je zde do jisté míry i existencialistický. Co to je existencialismus, pojednávají Durozoi a Roussel (1994: 75-76). V principu se jedná o nalézání smyslu života a prozkoumávání základních stavů a problémů lidské psychiky, přičemž je otázkou, kde jsou vlastně hranice. Zajímavé pro mou analýzu je, že na určitých místech si pomyslný vypravěč proces manipulací uvědomuje (viz svoboda, jež se pro matku stala břemenem ve vztahu k malířovi), a jinde je vůči těmto manipulacím slepý (např. zde, kdy je svoboda, aneb Jaromilova nadvláda nad tělem dívky vysvětlována jako vyznání lásky).

V postavě vysokoškolačky se opět snoubí jak archetyp oddané a submisivní panny – slovy Kundery „kamenné panny“, která dosud neměla styk s žádným mužem, tak archetyp erotického symbolu. Avšak jako v případě matky vůči malířovi, i zde je bytí vysokoškolačky bytím instrumentálním, protože její sexualita není v pravém smyslu svobodná, jak by se mohlo na první pohled jevit, nýbrž podřízená potřebám Jaromila (viz typologie u: Knotková-Čapková, 2010: 23-24, Morris, 2000: 28, de Beauvoir 1966: 10). Submisivní a oddanou je tehdy, když říká, že „*láska znamená dát si všechno*“ (str. 147) nebo když Jaromilovi jako „*žena (nepočítáme-li maminku a babičku) uvařila, takže jedl s pyšnými pocity muže, o něhož pečuje milenka*“ (str. 155). V neposlední řadě je zobrazena jako oddaná a věrná přítelkyně, jejíž srdce patří pouze jedinému muži, když říká: „*Nemohu být jako jiná děvčata. Nemohu*

brát lásku na lehkou váhu.“ (Kundera, 1979: 156) To mimo jiné evokuje mylnou představu, že jiná děvčata jsou nutně „děvky“, které neznají hodnotu lásky.

Nicméně v okamžiku, kdy se schyluje k již Jaromilem vytouženému milostnému aktu a dívka se rozesměje nad otázkou, kterou vznese Jaromil, stává se z ní nejen erotický symbol, ale i neposlušná a rebelující žena, jež je hodnocena negativně a jež si v očích Jaromila zaslouží být potrestána a podmaněna. Přesně jak uvádí (Knotková-Čapková, 2005: 146): *„Pokud je snad ženina svůdnost pro muže destruktivní, je vinna ona. Pak je typologizována jako vamp, upír; v této podobě uhrančivého symbolu lůna, vaginy dentaty, přechází tanečnice do třetího archetypu – čarodějnice.*“ Přece se dívka Jaromilovi nemůže jen tak smát? To ho velmi zraňuje a zároveň přivádí k šílenství: *„A v té chvíli věděl, že se toho dne milovat nebudou; cítil se uražen a seděl zamlkle na pohovce; bylo mu to líto (...) Jaromil si uvědomil, že kdyby vysvětloval důvod uraženosti, jen by se ještě více zesměšňoval. Ovládl se proto, zvedl ji z pohovky a začal si ji okázale prohlížet (chtěl se stát pánem situace a zdálo se mu, že ten, kdo prohlíží, je pánem toho, kdo je prohlížen) (...) Vůbec jí nevadilo, že si ji chlapec prohlíží (snad se jí zdálo, že ten, kdo je prohlížen, je pánem toho, kdo prohlíží) a posléze se otázala: „Jsem hezčí nahá nebo oblečená?““ (Kundera, 1979: 158)*

Básník vidí dívku jako sexuální objekt a erotický symbol, což využívá ke svému prospěchu. Dívka je objektivizována a degradována pouze do instrumentální sexuální role. Tuto objektivizaci přitom prezentuje jako něco, co se jí líbí, co si dokonce náramně užívá a v neposlední řadě z čeho těží moc. Ostatně proč ne? Takovýto projev sexuální svobody by z feministické perspektivy nebyl kritizován, kdyby nebyl pouhým instrumentálním Jaromilovým nástrojem k ukojení touhy, a hlavně moci. Z tohoto důvodu tak můžeme hovořit pouze o dívčině naivním a domnělém pocitu moci. Tuto interpelaci dívky androcentrickým diskurzem lze do jisté míry považovat i za určitý projev degradace a znehodnocení ženy: *„Jaromil může směle prohlásit, že jemu osobně se líbí víc nahá, protože takto jí dává najevo, že ji miluje takovou, jaká je, ji samu a nestojí o nic, co je k ní přidáno. Podle všeho nesoudil špatně, neboť vysokoškolačka, když uslyšela, že je krásnější nahá, reagovala na to velmi příznivě, už vůbec až do jeho odchodu se neoblékla, mnohokrát ho políbila a na odchodu (bylo tři čtvrtě na jedenáct, maminka bude spokojena) mu pošeptala ve dveřích do ucha: „Dnes jsem poznala, že mne máš rád. Jsi moc hodný, máš mne opravdu rád.““ (Kundera, 1979: 159) V citaci si kromě objektivizace můžeme všimnout i lehkosti, s jakou dívka přijímá*

tuto roli, nebo spíše neuvědomění si skutečné role, jež v patriarchálním uspořádání hraje, a genderových stereotypů, jejichž prizmatem je nazírání a hodnocení. Tato neuvědomělost pak může za to, že situaci pochopí mylně, když ji hodnotí zcela kladně a jako výhru. Na tento proces přijímání „mužského“ hlediska a „mužského“ názoru jsem upozornila už v teoretické části a dále zde v analytické odkazem na koncepty Showalter (1998: 216), Havelkové (2004: 178) a Fetterley (1978: 497).

Jaromilova nadvláda a potvrzování „mužskosti“ je však v ohrožení, když se opět schyluje k vytouženému milostnému aktu, a básník tzv. fyzicky zklame. Dívka si to vyloží tak, že jí básník dostatečně nemiluje, a možná tato skutečnost má za následek, že jejich vztah tzv. uvízne na bodu mrazu: „*Ne, je zbytečné, abys mi něco namlouval. Je to silnější než ty a dnes v noci se to ukázalo. Ty mne nemáš dost rád. Vždyť jsi to dnes sám poznal, že mne nemáš dost rád.*“ (Kundera, 1979: 165) Jelikož se Jaromil velmi za toto selhání styděl, „*bylo pro něj tisíckrát snazší unést výčitku, že dívku nemiluje, než unést vědomí, že má vadné tělo. Proto neodpovídal nic a jenom klopil hlavu.*“ (Kundera, 1979: 166) Jinými slovy, Jaromil sobecky preferoval nepoškození vlastního ega tak, aby mu nebyla způsobena nějaká újma. Dívčiny pocity ho vlastně nezajímaly.

V neposlední řadě bychom to mohli vztáhnout i na Foucaultovo ([1971] 1994: 7-37) pojmání diskurzu a jeho konstruování „vadného těla“. Jak jsem nastínila v teoretické části, identita subjektu se utváří v důsledku působení různých diskurzivních řádů, jež se řídí kulturními kategoriemi a tzv. nepsanými a vepsanými společenskými normami. To se týká i medicínského diskurzu a pojmání „normálního“ a „vadného“ těla. Jelikož v naší společnosti panuje představa a diskurz, že „normální“ tělo funguje určitým způsobem, je pro nás každá situace, která vybočí z této předepsané „normálnosti“, do jisté míry tabu. Poslušné (neboli docilné) tělo je takové, které je podrobena disciplinačním praktikám, jež si subjekt osvojuje v rámci své diskurzivní existence. Je celou řadou mocenských sítí nuceno disciplinovat sebe sama jako normální subjekt, nechce-li být vyřazeno z normy: „*Disciplína odměňuje prostou kombinací výhod, čímž umožňuje dosáhnout jistých postavení a pozic; trestá obrácením tohoto postupu a degradováním*“ (Foucault, 2000: 258). To se ostatně ukazuje i na případě Jaromila, který je taktéž ovlivněn kulturní představou o tom, jak má fungovat „normální“ tělo, a jelikož ho jeho tělo v daný okamžik zradí, vysvětluje si to jako osobní selhání. Přitom si neuvědomuje, že – jak nastiňuje Foucault – je každá zkušenost člověka již předem

artikulována v řádu určitého diskurzu. Jaromil se tak (ovlivněn mocenskými diskurzí) obává trestu, jenž by mohl za tuto „nefunkčnost“ přijít.

Jaromil však věděl, že nechce dívku ztratit, nebo spíše a přesněji řečeno, že nechce zase ztratit moc, kterou nad ní má, a tak si vymyslel: „*Ne, křivdiš mi. Mám tě rád. Mám tě hrozně rád. Ale něco jsem před tebou zamlčel. V mém životě je opravdu ještě jiná žena. Ta žena mne milovala a já jsem jí strašně ublížil. Leží teď na mně jakýsi stín, který mne stísňuje a proti kterému jsem bezmocný.*“ (Kundera, 1979: 166) Jaromil se pravděpodobně vymluvil na dívku, již jako Xaver viděl ve snu a které ublížil právě tím, že měl aféru se starší ženou (viz výše). U Jaromila tak dochází k prolnutí snu (představy) a reality. Toto prolnutí však není náhodné, naopak Jaromil si moc dobře uvědomuje, jak mu tyto představy dodávají na sebevědomí a proměňují ho v eroticky úspěšného muže. Ani volba vysvětlení není náhodná – jestliže je tu jiná žena, vrací to Jaromilovi pozici moci vůči dívce. Nicméně i tak je zde namístě ještě jednou konstatovat, že Jaromil nedokázal připustit vlastní nedostatek, jelikož kdyby ho připustil, byla by narušena jeho „mužská“ identita, kterou prostřednictvím vztahu s vysokoškolačkou nabýval a které se tedy vůbec nechtěl vzdát.

Avšak i přes Jaromilovo snažení začne vztah stagnovat. Jaromil se snaží vysokoškolačku znovu získat a připoutat tím, že jí dá přečíst nějaké své básně. Dívka ho však zmrazí věcností připomínek, což jistě básníka velmi raní a nabourá představu o jeho dokonalosti a vyvolenosti: „*Kam se podělo nádherné zrcadlo jejího nadšeného obdivu, v kterém kdysi poprvé objevil svou osobnost! Ze všech zrcadel se teď na něho šklebila ohavnost jeho nedospělosti a to bylo nesnesitelné.*“ (Kundera, 1979: 168) Lze říci, že role dominance a podřízenosti se do jisté míry obrátily, avšak vysokoškolaččino chování Jaromil vnímá jako negativní. Její svobodný projev názoru jakožto múzy totiž ničí integritu hrdiny – tedy Jaromila. Problematiku svobodného projevu múzy, jež ohrožuje hrdinu, nastiňuje i Knotková-Čapková (2010: 23-24) v publikaci *Tváří v tvář*. V konečném důsledku tak není divu, že všechny výše řečené aspekty vedly k té skutečnosti, že „*schůzky s vysokoškolačkou byly čím dál řidší (tvrdila, že se na fakultě blíží zkoušky a má málo času) a čím dál smutnější*“ (Kundera, 1979: 168).

Z pohledu Jaromila má však vinu na jejich odloučení právě a jen vysokoškolačka: „*Místo toho mu dlouze (a běda, docela vesele!) povídala o fakultě a vypodobňovala mu různé spolužáky tak plasticky, že mu připadali mnohem skutečnější, než byl on sám. Oba se vraceli*

do stavu před svým seznámením: z něho se stával nejistý hošík a z ní kamenná panna, vedoucí učené hovory.“ (Kundera, 1979: 169) Výše řečené se týká i sexuální stránky. Když je Jaromil konečně „fyzicky připraven“, dívka je vyobrazena jako ta ignorantka, která je vůči jeho vzrušení lhostejná: „Byl vzrušen! Byl nesmírně a prokazatelně vzrušen! Jenomže tentokrát se nestyděl, naopak, tentokrát si zoufale přál, aby dívka jeho vzrušení viděla! (...) A Jaromilovo vzrušení trvalo, vítězně, pyšně, dlouze, viditelně a on toužil, aby bylo zaznamenáno a oceněno! Toužil vzít dívčinu ruku a položit ji dolů na své tělo, ale to byl jen nápad, který mu připadla bláznivý a neuskutečnitelný. Napadlo ho tedy, že by se mohli zastavit a obejmout a dívka by pak cítila jeho vzrušení svým tělem. Avšak vysokoškolačka, když ucítila na jeho zpomalujícím se kroku, že se chce zastavit a políbit ji, řekla: „Ne, ne, já chci zůstat tak, já chci zůstat tak...““ (Kundera, 1979: 170) A to bylo naposledy, kdy se viděli.

Zde se tak nabízí ještě archetypální interpretace čarodějnic, jež jsou většinou zobrazovány jako negativní postavy, které reprezentují chaos a vystupují proti řádu, a což má tedy za následek znehodnocování silných žen a jejich vykreslování jako šílených dračic, které ohrožují muže (Knotková-Čapková, 2005: 146) Knotková-Čapková dále podotýká, že tyto ženy jsou vyobrazeny jako čarodějnice, saně, dračice a jako vaginy dentaty, protože nebyly stvořeny pro uspokojení mužů, což se ostatně potvrzuje i na výše uvedených citacích. Vysokoškolačka, která už nemá Jaromilovi de facto co nabídnout, nemá už v tomto vztahu místo a jeví se tak jako neperspektivní pro další Jaromilovo počínání. Ženy, jež mají volného ducha, se většinou mužům přičí, což se taktéž potvrdilo na tomto Jaromilově vztahu. Vysokoškolačka je zde (jeho očima) typologizována jako protivná intelektuálka, a tedy jako neženská. To ostatně mohou být i důvody, proč tato postava nemá v příběhu vůbec jméno.

3.3 Básník utíká

Konec vztahu s vysokoškolačkou se na Jaromilovi určitým způsobem podepsal. Minimálně byl smuten, čehož si všimla i jeho matka. Jindy by se básník o svém žalu matce rozpovídal, nyní se však již nechtěl tak otevřít. Toto vzdalování samozřejmě matku trápilo, jelikož tak se Jaromil dostával z její moci: „Jaromile co je s tebou? (...) Vždyť jsi mé dítě. Vždyť tě znám nazpaměť. Vím o tobě všechno, i když se mi s ničím nesvěřuješ. (...) Nesmíš se na mě dívat jako na matku, myslí si, že jsem tvoje starší přítelkyně. (...) Vím, že se s něčím trápíš. A vím, že je to kvůli nějaké dívce.“ (Kundera, 1979: 183)

I když se Jaromil o svém trápení nechtěl rozpovídat, matka aspoň docílila toho, že ho vzala na výlet s pár přítelkyněmi, což mělo sloužit jako jakési rozptýlení. Na místo toho byl však Jaromil ještě více rozladěn, jelikož matčiny přítelkyně opět vyzdvihovaly skutečnost, že se podobá matce, a tedy že je femininní typ. A takový femininní typ by neměl studovat politickou školu. A vůbec má takový chlapec už přítelkyni? Na místo toho, aby získal Jaromil zpět své sebevědomí a hlavně aby nabyl požadované maskulinity a našel tak oné zrcadlo, jak o tom hovoří Lacan (2007: 76), zůstává uvězněn v bludném kruhu: „*Dámy konstatovaly, že se podobá mamince, kroutily hlavami, že se rozhodl studovat politickou školu (souhlasily s maminkou, že se to nehodí pro tak jemného chlapce) a samozřejmě se ho laškovně vyptávaly, zda už chodí s nějakým děvčetem. Jaromil je tiše nenáviděl.*“ (Kundera, 1979: 184) Opět tak můžeme odkázat na Blye (2005: 29) a jeho koncept „ženství“, jenž dle něj brání mužům (a tedy i Jaromilovi) nalézt své „přirozené mužství“, a tedy tu správnou „mužskou“ identitu.

Jaromilova situace se však záhy mění s příchodem revoluce: „*Od chvíle, co se vytrhl mamince z rukou, Jaromil stále ještě utíká a také do jeho kroků zní cosi jako hukot děl. Nejsou to výbuchy granátu, nýbrž povyk politického převratu. V takové době je voják dekorací a politik je vojákem. Jaromil již nepíše verše, ale chodí na fakultu politických věd.*“ (Kundera, 1979: 190). A právě zde nachází oné zrcadlo. Zde Jaromil našel svůj obraz, což nás v tomto případě opět odkazuje na Lacanovo pojetí zrcadlení (2007: 76). Před výborem musel mluvit tak, aby se jim zalíbil. Z Jaromila se stal nekompromisní funkcionář, který svými zprávami zasahoval do osudu dospělých. Měl tedy jisté rozhodovací pravomoce a konečně mohl jednat jako „muž“.

I tak však Jaromil ještě nespočinul v cíli, pořád je pouze na tzv. cestě za mužností. To se projevuje tím, že se v očích spolužáků stále hledá, nebo spíše tím, že neustále kontroluje svůj obraz a není si jím zdaleka jistý. Na toto potvrzování „mužnosti“ před ostatními muži, jenž plyne i z jisté homofobie neboli strachu z „poženštění“, upozorňuje Kimmel (2005: 131). „*Když referuje o profesorovi, který má buržoasní názory, nemyslí při tom na něho, nýbrž se jen úzkostlivě dívá do očí mladíčků a pozoruje v nich svůj obraz; tak jako kontroluje doma před zrcadlem svůj účes a úsměv, tak v jejich očích kontroluje pevnost, mužnost, tvrdost svých slov. Je pořád obklopen stěnou zrcadel a nevidí za ni. Neboť dospělost nelze rozpúlit; dospělost je buď úplná, nebo není. Dokud bude jinde dítětem, bude jeho přisedání u zkoušek a referování o profesorech jen způsobem jeho běhu.*“ (Kundera, 1979: 192)

Text je v tomto momentě taktéž existencialistický³⁹, protože Jaromil hledá smysl života v okolním, a tedy veřejném světě, přičemž se chce odpoutat od domova, a hlavně od matky. Jaromil touží po svobodě a nezávislosti, čehož dosáhne až definitivním odpoutáním se od své matky. To se mu však nedaří, „protože pořád od ní utíká a pořád jí nemůže utéci; snídá s ní a večeří, dává jí dobrou noc a dobré jitro (...) je i zvyklý ukazovat mamince vysvědčení se samými jedničkami a nechce ji zarmoutit“ (Kundera, 1979: 194-195).

Matka si do jisté míry tuto skutečnost uvědomovala: moc dobře věděla, že zatím je Jaromil ještě stále její: „*Je klidná; ví, že syn je stále její; nevzaly jí ho ani ženy ani svět; naopak ženy i svět se dostaly do magického kruhu poezie a to je kruh, který ona sama kolem syna opsala, to je kruh, v němž tajně vládne.*“ (Kundera, 1979: 197) Matka je tedy vyobrazena jakožto tzv. velká matka, obdařená mateřskou mocí, jíž dokáže prakticky i emocionálně disponovat, a jako ta, která přemůže mužskou hegemonii v rodinném modelu (Přádná, In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 266). Z hlediska archetypální typologie bychom mluvili o určité ambivalenci mezi archetypem bohyně a archetypem čarodějnice (viz typologie: Pratt (1981), Morris (2000) a Knotková-Čapková (2005)), což bylo řádně rozebráno výše.

Jaromil tedy nedokázal od matky zcela utéct a toto uvěznění na „cestě mezi“ je provázeno celým románem: „*A také se mu nijak nepodařilo proměnit píseň v klení, spíš naopak, jeho klení se stále měnilo v písně. Což se opravdu nedá utéci ze zrcadlového domu?*“ (Kundera, 1979: 198) O to hůře také snášel absenci otce: „*O to víc se mu stýskalo po tomto muži, který byl fotbalistou, vojákem a vězněm. Tolik mu chyběl tento muž.*“ (Kundera, 1979: 199) Jaromil tolik toužil nalézt toto zrcadlo, ale nedařilo se mu to, protože tzv. velká matka přemohla mužskou hegemonii a převzala otcovskou roli, a tudíž toto zrcadlo zcela zastínila a nahradila ho svým.

A tak se Jaromil tak upnul na revoluci jakožto tu možnost úniku či útěku: „*Jaromil prohlásil, že revoluce buď promění celý svět ve všech jeho složkách, i s rodinou a láskou, anebo to nebude revoluce.*“ (Kundera, 1979: 210) Věřil, že revoluce ho vysvobodí z domova (existencialistické smýšlení) a zároveň také odpoutá od matky (maskulinní smýšlení). Tyto dvě možnosti jsou přítom v komplementárním vztahu: „*Průvod se dal na pochod ulicemi a*

³⁹ Existencialismus byl již nastíněn výše, ale i v teoretické části prostřednictvím Durozoi a Roussel (1994: 75-76).

Jaromil kráčel podél něho; byl odpovědný nejen za hesla na transparentech, ale i za skandování kolegů (...) Křičí je nahlas jako předříkávač v pouťovém procesí a kolegové je po něm skandují (...) A tu si najednou vybavuje dívku uvězněnou v kleci pokladny, přepadá ho strašný stesk; představuje si, že rozbije kladivem výkladní skříň, odstrkuje několik nakupujících bab, otvírá klec pokladny a odvádí s sebou před zraky ohromených lidí vysvobozenou černovlásku.“ (Kundera, 1979: 212-213) Citace ukazuje, jak revoluce dává Jaromilovi příležitost stát se konečně mužem v „pravém slova smyslu“ – nezávislým, samostatným a odpovědným hrdinou, jenž je vzorem pro všechny. Revoluce dává možnost nalézt „přirozené divoštví“ a správnou „mužskou“ identitu (viz Bly (2005)).

V tomto momentě nesmíme opomenout ještě jedno neméně důležité Jaromilovo zrcadlo, v němž se básník spatřuje, a to je zrzka. Podobně jako našel svůj obraz ve vysokoškolačce, která ho chválila za jeho názory a básně, našel svůj obraz v zrzce, jelikož ta Jaromila chválila za jeho milostný výkon, a odhadovala, že Jaromil měl před ní pět až deset žen. My však víme, že zrzka byla jeho první sexuální partnerka:

„Ty jsi ohromný, ty jsi ohromný,“ šeptala mu do ucha a on ležel vedle ní zabořen do polštáře a byl pln strašlivé radosti; po chvíli ticha uslyšel:

„Kolik tys měl přede mnou žen?“

Pokrčil rameny a usmál se s úmyslnou záhadností.

„Ty to tajíš?“

„Hádej.“

„Řekla bych mezi pěti a deseti,“ řekla s odborným odhadem.

Zaplavila ho radostná pýcha; zdálo se mu jako by před chvíli nemiloval jen ji, ale i těch pět či deset žen, na které ho ocenila; jako by ho nezbavila jen panictví, ale přenesla ho hned daleko dovnitř mužného věku (Kundera, 1979: 218).

A to bylo konečně to, co Jaromil hledal. V citaci opět nacházíme narcismus a jeho zrcadlení, o čemž referuje Lacan (2007: 76) Jak jsem již podotkla, Jaromil jakožto dítě odívá obraz sebe sama prostřednictvím matky do narcistické touhy a toužebných projekcí o vlastní

dokonalosti a všemocnosti. Cornell (1995: 153-154) taktéž prezentuje Lacanovo pojetí, že utváření ega probíhá skrz zvnitřňování vztahu s tou Druhou/Matkou která zrcadlí sebe: „*Sebeporozumění a sebeutváření ega se zakládá na hluboko zakořeněném nerozpoznání, ve kterém se ego bezděčně „utvoří“ převzetím obrazu pomyslné Druhé a poté „zapomíná“ proces identifikace a zvnitřňování té Druhé, která utvářela jeho ego. Subjekt je pak obrazem pomyslné Druhé, jejíž místo zaujímá.*“ (překlad vlastní) Současně se však Cornell (1995: 154) k této interpretaci kriticky staví a ukazuje, že zvnitřňování té Druhé zároveň ustanovuje takovou psychickou představu, že vše jiné a vnější je třeba u skutečných žen popírat. A tak Lacan dle autorky explicitně spojuje zvnitřňování Matky/ Druhé s redukováním Ženy ze struktur představ maskulinní psychiky. Tato skutečnost mimo jiné vystihuje i možný důvod, proč se Jaromil snaží tzv. ze spárů matky vymanit.

Podle Morris (2000) se dále „*toto imaginární „já“ obklopené narcistickou touhou jako přízrak zabydluje v nevědomí coby sen o jednotě a soběstačnosti „já“.* Za tímto preludem „pravého“, „autentického“ „já“ se pak celý život ženeme a hledáme.“ (str. 118) V zrcadle zrzky tedy Jaromil tuto projekci o vlastní dokonalosti a všemocnosti konečně nachází a konečně si připadá jako dospělý a pravý muž: „*Díval se na ni a nechal v sobě doznívat její poslední slova, ano, je to tak, po celou tu dobu, kdy se mučil samotou, kdy se zoufale účastnil schůzí a průvodů, kdy běžel a běžel, byla tu jeho dospělost již přichystána: trpělivě tu na něho čekal tento suterénní pokoj s navlhými zdmi a tato obyčejná žena, jejíž tělo ho konečně zcela hmotně spojí se zástupy.*“ (Kundera, 1979: 220) Tato citace mě zpětně přivádí k argumentu, že revoluce ve veřejném životě a revoluce v soukromém životě jsou v komplementárním a vzájemně se nevylučujícím vztahu. Prostor být mužem a vymanit se z domova mu poskytuje jak zrzka, tak i převrat - obě možnosti zároveň a obě možnosti navzájem.

3.3.1 Matka žárlí

Když matka zjistila, že se jí Jaromil pomalu ale jistě odcizuje, nevěděla, jak se s tím vypořádat. Špatně nesla zejména to, že si Jaromil zamyká zásuvku s deníkem, a tudíž skutečnost, že by její syn mohl před ní skrývat nějaké tajemství. Matka jakožto vládkyně se však nenechala odbýt a vytáhla rezervní klíč, jelikož se domnívala, že jako matka má právo zasahovat do svobody a soukromí svého syna. Básně, které v deníku našla, se jí poprvé upřímně líbily – byly rýmované, srozumitelné a plné krásných slov: „*Byla tam jména květin,*

bylo tam nebe a oblaka a několikrát se tam vyskytlo (to se v jeho básních dosud nikdy nestalo!) i slovo maminka.“ (Kundera, 1979: 224)

Otázkou je, jestli se jí básně líbily z toho důvodu, že byly pozitivně laděné, anebo spíše proto, že se tam často objevovalo slovo maminka. Tak bychom totiž mluvili opět o určitém narcismu, o němž se zmiňuje Lacan (2007: 76), Freud (1997: 412) a také Klein (In: Badinter, 2006: 230-231), která říká, že každá žena touží být matkou, přičemž v jejím zájmu je být dobrou a oddanou matkou, která pasivně a masochisticky snáší kvůli dítěti utrpení a která je zároveň narcistická (jako „správná žena“). Ale kdyby matka věděla, že motivací k jeho nyní krásnějším a pozitivnějším básním je jiná žena, reagovala by stejně?

Nicméně po přečtení básní matka propukla v pláč. Jaromil akorát dorazil domů a nevěděl, co se děje – ihned se jí něžným hlasem ptal, proč pláče: *„Bylo to opět mnoho druhů slz, co z ní vytékalo: slzy lítosti nad tím, jak je opuštěná, slzy výčitek, že ji syn zanedbával; slzy naděje, že se jí snad konečně (po melodických větách nových básní) vrací zpět; slzy hněvu, že nad ní stojí nemotorně a neumí ji ani pohladit po vlasech; slzy úskoku, které ho měly dojmout a zadržet u ní.*“ (Kundera, 1979: 224) Matka je zde opět vykreslena jako plná citové zmatenosti - pocitově chaotická, což nás odkazuje k interpretaci Simone de Beauvoir (1966), ke kapitole *Mýty*, kde je vysvětleno, že postava ženy má převážně dvojznačný význam – a jedním z nich je chaos. Stejně tak Jung (1997: 96-97) hovoří o chaotickém charakteru archetypálního žensství, tedy animy. Také však lze upozornit na vykreslení matky jakožto typické ženy, jejíž charakteristiky popisuje Freud (1997: 412): ať už je to zmiňovaný narcismus, větší touha být milována než milovat, ješitnost, sobeckost, závist či žárlivost, všechny tyto vlastnosti jsou spojovány pouze s femininní stránkou. V neposlední řadě je to i pláč, který je obecně považován za psychický a mocenský nástroj žen vůči mužům, jelikož se má za to, že slzám ženy se muž podvolí.

To ostatně je zobrazeno i v tomto románu. Jaromil vystupuje jakožto utěšovatel plačící matky a pláč tedy zde stereotypně splnil svoji úlohu – matka docílila opět toho, že Jaromil o ni jevil zájem. Zase si ho (aspoň na nějaký čas) připoutala k sobě: *„Konečně ji po minutě rozpaků chytil za ruku; to bylo krásné; maminka přestala plakat a slova z ní pak tekla stejně štědře jako před chvílí slzy; mluvila o všem, co jí trápilo: o svém vdovství, opuštěnosti, o nájemnících, kteří by ji chtěli vyštvat z vlastního domu, o sestře, která na ni zanevřela („a kvůli tobě, Jaromile!“) a pak o tom hlavním: že v této osudové opuštěnosti se od ní odvrací*

jediný člověk, kterého má na světě.“ (Kundera, 1979: 225) Citace opět dokazuje, jak matka za tzv. psychického vydírání docílila svého.

Jiná interpretace by byla, že se matka v danou chvíli cítila opravdu nešťastně a Jaromil byl jediný člověk, kterému se mohla svěřit. V důsledku tak nemusela mít žádné vedlejší záměry než jen vyzpovídat se ze svého trápení. Na druhou stranu matka sobecky a narcisticky sledovala pouze vlastní zájmy a povídala o tom, jaká je v podstatě oběť a jakou oběť musela kvůli Jaromilovi přinést.

Jaromil se však bránil nařčení, že se matce odcizuje, a dokonce zapřel i to, že si před ní střeží tajemství (že si zamyká zásuvky). Nicméně i Jaromil tak určitým způsobem sledoval své zájmy: nechtěl si totiž matku rozhádat: *„Ale od té doby, kdy přistál na slunném břehu zrzčina těla, toužil po světle a míru; nesoulad s matkou mu překážel.*“ (Kundera, 1979: 226) Jaromil se v podstatě zachoval také sobecky a manipulativně, jelikož využil matčina citového rozpoložení. Není divu, vždyť to on pochytil od matky tolik těch vlastností, co jsou typicky považované za tzv. ženské: *„K citovým důvodům se připojila i praktičtější úvaha: zrzka měla svůj samostatný pokoj, kdežto on, muž, žije u maminky a může svůj samostatný život uskutečňovat jen díky samostatnosti dívčině. Trpce pociťoval toto znerovnoprávnění a byl rád, že maminka tu s ním teď sedí v růžovém županu u vína a vypadá jako docela příjemná mladá žena, s kterou se může přátelsky dohovorit o svých právech. Řekl jí, že nemá, co by před ní tajil (mamince se sevřelo hrdlo úzkostným očekáváním) a rozpovídal se o zrzavé dívce“* (Kundera, 1979: 226)

Kromě moci vyjednávání a určité manipulativnosti si můžeme také opět všimnout, jak Jaromil trpí tím, že zrzka jakožto mladší dívka má něco více, než on – samostatný byt, a díky tomu se cítil být méněcenný. Ženy jsou totiž oproti jejich mužskému protějšku stereotypně a archetypálně vyobrazeny jakožto nesamostatné a závislé bytosti (Freud, 1997, Jung, 1997). Tato stereotypní představa, kterou má nejen Jaromil, tak není v souladu s jeho a zrzky situací.

Aby se tedy Jaromil mohl považovat doma za vlastního pána, rozpovídal se matce o zrzce: *„Obraz dívky, který před ní maloval rozpovídaný syn, zaháněl její úzkost: dívka byla mladičká (strašlivý přízrak starší neřestné ženy se šťastně rozplýval), nebyla příliš vzdělaná (maminka se tedy nemusela bát síly jejího vlivu) a konečně Jaromil až podezřele zdůrazňoval kvality její prostoty a příjemnosti, z čehož vytušila, že dívka není právě nejhezčí, takže mohla*

s tajným potěšením předpokládat, že synovo zaujetí příliš dlouho nepotrvá.“ (Kundera, 1979: 226) Na této citaci si můžeme všimnout, jak se matka s dívkou poměřuje a jak (zatím symbolicky a podvědomě) bojuje s jinou ženou o svého Jaromila. U matky se tak v návaznosti na Freudův oidipovský komplex u ženy (1997: 412-413) objevuje žárlivost a závist vůči jiným milostným objektům svého syna, protože *„pouze vztah k synovi přináší matce naprosté uspokojení, je to vůbec ze všech lidských vztahů vztah nejdokonalejší“* (str. 413). V neposlední řadě se u matky opět projevují narcistické a ješitné vlastnosti popsané výše – matka z popisu vychází jako ta lepší – vzdělanější, moudřejší a hezčí.

Matku napadlo, že jestli povolí Jaromilovi tento kousek svobody – být pánem v domě, mohla by si za něj koupit i kousek svobody pro sebe ve formě různých ctitelů: *„Když si však představila, že je Jaromil ve svém dětském pokoji s cizí ženou, zvedl se v ní nepřekonatelný odpor: „Musíš si uvědomit, že je nějaký rozdíl mezi matkou a bytným,“ řekla dotčeně a hned v té chvíli už věděla, že si takto sama dobrovolně zakazuje žít znovu jako žena. Pochopila, že její hnus nad synovým tělesným životem je větší než touha jejího těla po vlastním životě a zděsila se toho poznání.*“ (Kundera, 1979: 227) Zde lze vyčíst, že matčinu touhu po Jaromilovi nepřekoná žádný ctitel, a opět to lze vztáhnout na Freudovu myšlenku (1997: 413) vyřčenou výše, tj. že vztah syna a matky je ze všech vztahů nejdokonalejší.

Z feministického hlediska je však v citaci zajímavější otázka svobody. Matka se zase vzdává nároků na svou svobodu ve prospěch Jaromila. Ukazuje se tak to, co popisuje autorka Knotková-Čapková (2010: 23-24), tj. že se žena vzdává svého nároku na svobodnou sexualitu ve prospěch muže, a plní v tuto chvíli tak druhořadou roli. Matka totiž ustupuje do druhořadé role ve prospěch svého syna a určitým způsobem tak trátí na jisté moci, kterou dosud měla.

To si však samotná matka uvědomuje, a proto potřebuje zase svou moc nějakým způsobem získat. Propuká opět v pláč. V tomto případě však už lze s určitostí říct, že tento pláč je manipulativním a mocenským nástrojem, o němž jsme referovali výše. To Jaromila opět přesvědčí, a dokonce ho to přiměje myslet si, že snaha o samostatnost byl špatný nápad. Na okamžik se totiž zase vzhledne v matčině zrcadlu. Podle Lacanovské teorie (2007: 76) vůbec v prvním zrcadlu dítěte: *„Teprve po chvíli si všiml, že mamince tečou po tváři slzy. Lekl se, že ublížil andělu svého dětství a zmlkl. V zrcadle maminčiných slz uviděl najednou svůj nárok na samostatnost jako opovážlivost, drzost, ba oplzlou nestoudnost.*“ (Kundera, 1979: 228) Vliv matky vyvíjený na Jaromila již od dětství se v této chvíli jasně ukázal a potvrdil,

matka docílila svého a opět disponovala mocí, jež si bylo třeba ještě potvrdit.

Nyní když se role zase převrátily, si chtěla matka dokázat svou pozici nejen tím, že v Jaromilovi vzbudí soucit, ale i tím, že v něm vyvolá pocit viny. Pocit viny za to, že se změnil a že přestal psát verše: „*Věř své mamince: vyznám se v tom trochu; ty jsi ohromně talentovaný; je to tvoje poslání; neměl bys ho zradit; jsi básník, Jaromile, jsi básník a mne bolí, že na to zapomínáš.*“ *Jaromil poslouchal téměř s nadšením maminčina slova. Je to pravda, anděl dětství mu přece jen rozumí ze všech lidí nejvíce! Což i on se netrápil, že už nepíše verše?*“ (Kundera, 1979: 228)

V citaci si můžeme všimnout jednak narcismu a jeho přenosu z matky na syna (viz Lacan, 2007: 76), jelikož matka přenáší touhu po dokonalosti na svého syna – totiž touhu, aby byl dokonalý básník. Jednak lze v této (ale i v předešlých citacích z této kapitoly) zpozorovat, jak je zde postava matky archetypálně vyobrazena. Opět dvojznačně (viz de Beauvoir, 1966) – jakožto anděl i dračice – z hlediska archetypální typologie ambivalentně jako bohyně i jako čarodějnice (viz typologie: Pratt (1981), Morris (2000) a Knotková-Čapková (2005)). Archetyp bohyně je ve vztahu k muži silný a nezávislý. To by do jisté míry odpovídalo vztahu matky s Jaromilem. Nicméně svou roli tu hraje taktéž archetyp čarodějnice, jakožto ambiciózní a manipulativní ženy, která nespĺňuje "svou", tedy tradiční ženskou roli a která vystupuje jako „mužatka“ sekýrující nebo kárající muže – v tomto případě syna. Manipulativní, mocenský a narcistický charakter matčiny postavy je dovršen tím, když Jaromil na pokárání matky namítne, že básně už zase píše a že jí je ukáže. Matka, která básně již četla tak dělá překvapenou a konečně s jistým zadostiučiněním pronese: „*Ach, Jaromile, ty jsi krásné! To jsi udělal veliký pokrok! Jsi básník a já jsem tak šťastná...*“ (Kundera, 1979: 229)

3.3.2 Básník žárlí

Ale matka není jediná, kdo žárlí. Pocity žárlivosti začínají přepadat i samotného Jaromila, avšak vůči zrzce. Poprvé se to ukáže, když si při intimní chvíli hrají na návštěvu u lékaře. Tato hra se však Jaromilovi vůbec nelíbila, jelikož si představoval, jak se dívky dotýká jiný muž. A ten pocit byl nesnesitelný, stejně jako pro matku byla nesnesitelná představa, že se Jaromil miluje s jinou dívkou: „*Pozvedl hlavu, pohlédl na nahou dívku a projel jím pocit řezavé bolesti, neboť ji viděl takovou, jakou ji vidí cizí muž – lékař (...)*“ „*Ale pane doktore, co to*

děláte! Tohle přece nemůžete! Tohle není lékařská prohlídka!“ bránila se zrzka a Jaromila zachvátla zlost: viděl tvář své dívky, jak vypadá ve chvíli, kdy se jí dotýkají cizí ruce; viděl, jak frivolně protestuje a toužil ji uhodit; uvědomil si však v té chvíli, že je vzrušen, takže z dívky serval kalhotky a spojil se s ní.“ (Kundera, 1979: 237)

Kromě žárlivosti si můžeme také všimnout, jak citace vypovídá o moci a o mocenských vztazích v rámci stávajících hierarchií, tak jak o tom hovoří Havelková (2004:178) a Bourdieu (2000: 24-32). Jaromil je totiž v tomto vztahu jasně dominantním typem, který si podrobuje dívku. Básník si tedy skrze tuto patriarchální strukturu potvrzuje své hledané „mužství“. Jaromilovo chování vygraduje až do pánovitého a majetnického nároku na dívku, kdy činí dívku naprosto nehodnou nejen svobodné sexuality, ale i vůbec svobodného života:

“Nesnesl bych, aby se tě dotkly nějaké ruce než moje. Nesnesl bych to.“ (...)

„Oznamuji ti, že jestli se tě ještě někdy někdo dotkne, tak už se tě nebudu nikdy moci dotknout já.“

Držel ruku stále na jejích ústech; bylo to poprvé, co se dotkl surově nějaké ženy a pocítil, že je to opojné; položil jí pak obě ruce na krk, jako by ji škrtil; pod palci cítil křehkost jejího hrdla a napadlo ho, že by stačilo sevřít prsty a zadusila by se.

„Uškrtil bych tě, kdyby se tě někdo dotkl,“ řekl a držel stále dívku oběma rukama kolem hrdla; těšil se pocitem, že v tomto doteku je obsaženo možné dívčino nebytí; zdálo se mu, že alespoň v této chvíli mu zrzka skutečně patří a opojil ho pocit šťastné moci, pocit tak krásný, že začal dívku znovu milovat. (Kundera, 1979: 239)

Citace je asi nejexplicitnějším vyjádřením misogynie, které můžeme v románu nalézt. Pozice jsou navýsost jasné – Jaromil jako násilník a vládce nad zrzčíným tělem, zrzka jako degradovaná a disciplinovaná řádu. Básník v tuto chvíli nabývá nebývalé moci, což se mu velmi zamlouvá, ba co víc, je to pro něj nesmírně opojné, jelikož takový pocit moci ve svém dosavadním životě nikdy nepocítil. Vždycky byl ovládán matkou. Nyní i on je v roli ovládajícího a ten pocit ho neskutečně naplňuje. Dívka je jeho a musí mu patřit celým svým tělem i celou svou duší – jiná cesta pro něj neexistuje. V roli velitele jí dává ultimátum: buď

bude celá jeho a celá se mu podvolí, nebo její život skončí. Takové ultimátum omezující svobodu a narážející na otázku života a smrti by leckoho odradilo. Ženy v takovéto situaci mají však omezené možnosti. Ani zrzka není výjimkou a je uvězněna v této androcentrické struktuře.

To ostatně souzní s názorem Havelkové (2004: 178) a de Beauvoir (1966: 10), že žena má nutkavou potřebu sebeurčení, které spočívá právě v potvrzování mužových pozic a v definování sebe samé vztahem k němu. Zrzka tedy přijímá Jaromilovo ultimátum a zapomíná tak na toto degradování a ponížení (otázkou je, jestli si ho vůbec uvědomovala), stejně jako tomu bylo v situaci matky a malíře: „*Objali se a líbali. Dívka ho ujišťovala, že nesnese žádné ruce na svém těle a on ji ujišťoval, že ji má rád (...)* „*Ano unesu tě daleko, kde budeš v bezpečí,“ řekl a věděl, kam ji unese; vždyť má pro ni dům opatrovaný andělem jeho dětství.*“ (Kundera, 1979: 241) Není teda divu, že Jaromil chce dívku představit tomuto andělovi – tedy matce. Chce ji přivést do prostředí, kde bude mít dívku pod permanentní kontrolou. Chce být jejím ochráncem, chce být jejím mužem „v tom pravém slova smyslu“, ale hlavně chce být jejím pánem.

Pánovitý charakter Jaromilovy osoby se projevuje i ve vztahu k zrzčině rodině. Jaromilovi vadí skutečnost, že zrzka o své rodině i jen povídá a on to musí poslouchat. Snad by místo toho narcisticky poslouchal, jak je jedinečný a vyvolený? Chce ji opět jen pro sebe a špatně snáší, když mu zrzka kvůli rodině tzv. vyskakuje z vany lásky: „*Ano, byl s to zahrnout všechny její chyby do všeodpouštějícího roztoku lásky, ale jen pod jednou podmínkou: že ona sama se poslušně do toho roztoku položí, že nebude nikde jinde než v této vaně lásky, že ani jednou myšlenkou z té vany nebude utíkat, že bude úplně ponořena pod hladinu jeho myšlenek a slov, že bude ponořena od jeho světa a v žádném jiném světě ani kousíčkem svého těla ani myslí nebude (...)* Právě k myšlenkám na rodinu mu zrzka neustále vyskakovala z vany, kterou ji přichystal a naplnil rozpustidlem lásky (...) Ne, to nebyla jen rodina, to bylo především cizí a jemu protivné prostředí, jehož peří má zrzka pořád nalepené na sobě, peří, které mu ji odcizuje a způsobuje, že pořád není úplně a docela jeho.“ (Kundera, 1979: 248) Jaromil dokonce žárlí i na bratra, který s dívkou vyrůstal osmnáct let, tj. na muže, který viděl, jak se zrzky stává žena, ba co víc na muže, který ji jistě musel vidět i nahou. Jaromilova paranoia a touha po vlastnění zrzčina těla je natolik silná, že si ani neuvědomuje, jaký to může mít dopad na vztah mezi ním a matkou, nebo spíše řečeno, jakou roli v tom vztah matka-syn

hraje.

3.3.3 Před matkou a Jaromilem se prohlubuje propast žárlení

Jelikož matka, tak jak jsme zmínili výše, promítá do Jaromila své ideály a přenáší na něj svůj narcismus, není s Jaromilovým výběrem zrzky za partnerku vůbec spokojená. Její představy o ideální partnerce jsou jiné – vedle syna by si totiž představovala partnerku podobnou jí samé – v nejlepším případě sebe: „*Když se ale pak přiznal, že maminka dívku dobře zná z obchodu, kam chodí nakupovat, neuměla skrýt výraz nepřijemného překvapení (...) Maminka se chvíli nemohla vyrovnat s představou, že ta popletená, neochotná a nehezká holka je láskou jejího syna, ale nakonec se ovládla.*“ (Kundera, 1979: 242)

Na druhou stranu matka ze zrzčiny „nedokonalosti“ vlastně těží. To se podepisuje zejména na jejím sebevědomí, kdy se v pomyslném boji se zrzkou považuje za tu lepší a dokonce říká: „*Není to samozřejmě nic nenapravitelného. Stačí, když ji k nám častěji dovedeš. V našem prostředí se zušlechtí a vychová.*“ (Kundera, 1979: 243) Tato citace mě odkazuje na pojetí Ortner (In: Indruchová, 1998: 90-114), kdy autorka kritizuje skutečnost, že je žena automaticky spojována s přírodou, což pak může sloužit k ospravedlnění statusu quo, a tedy patriarchálního uspořádání, jakožto něčeho, co má biologický základ. Ortner vysvětluje, že ženy jsou pak v rámci patriarchálního uspořádání hodnoceny jako podřadnější právě proto, že jsou spojovány s přírodou, kterou si snaží podmanit a ovládnout muž, jenž je zase spojován s kulturou a civilizací.

I zrzka je zde zobrazena jako podřadnější a nekultivovaná žena. Zajímavé však je, že je takto hodnocena, jak ve vztahu k Jaromilovi, tak ve vztahu k matce, která je taktéž ženou. Jak jsem již mnohokrát předestřela, Havelková (2004: 178-179) podotýká, že stejně jako řadoví muži z hegemonního diskurzu patriarchátu těží, a někteří zase trati, platí to samé i pro ženy. Autorka rovněž upozorňuje na to, že na utváření hegemonního diskurzu patriarchátu se podílejí i samotné ženy, což nazývá komplicitou neboli součinností žen. Dle Havelkové patriarchální řád udržují obě pohlaví stejně horlivě, a tak z jeho prosazování nelze obviňovat pouze muže jako celek, jelikož ženy samy totiž tento řád přijímají a samy na sobě provádějí kulturní kontrolu. Místo toho, aby tedy ženy kritizovaly tzv. mužskou hegemonii, porovnávají se a poměřují se s ostatními ženami skrze onu kulturní kontrolu (jež se týká například vzdělání, ale zejména krásy), což androcentrický řád nejen udržuje, ale ještě více podporuje.

Vše výše uvedené podtrhuje následující citace matky, která říká: „*Nemůžeš jí mít přece za zlé, že je taková, jaká je. Musíš si umět představit prostředí, ve kterém vyrůstala a kde pracuje. Nechtěla bych být děvčetem v takovém obchodě. Každý si k tobě dovoluje, musíš být kdekomu po vůli. Když si s tebou chce šéf něco začít, nesmíš odmítnout. Konečně v takovém prostředí se nějaká ta milostná pletka nebere na těžkou váhu.*“ (Kundera, 1979: 243) V citaci se také explicitně ukazuje, jak matka s lehkostí přijímá androcentrický pohled na věc, zejména co se týče možného sexuálního obtěžování. Takové chování jí totiž nepřijde vůbec nevhodné a přijímá ho jako běžnou skutečnost - žena má být dle tohoto pojetí muži po vůli. Havelková (2004: 178) tento aspekt ukazuje na problematice domácího násilí. Ač se jedná o těžkou kriminalitu, všechny součásti kultury způsobily, že daný jev úplně zmizel z očí, přičemž je kolem tohoto tématu postavena bariéra mlčení, na které spolupracují i samotné oběti. Bohužel mnozí lidé a mnohé z obětí i dnes přijímají scestnou představu, že muž má právo trestat. Taková představa převládá i v případě sexuálního obtěžování. V neposlední řadě nejen, že matka považuje sexuální obtěžování za normální, ona taktéž ze zrzky dělá dívku, jež si toto chování určitě nechá líbit. To znamená, že matka potvrzuje a spoluutváří stereotypní diskurz, že chudá a nekultivovaná holka rovná se „holka lehkých mravů“.

Nesmíme však opomenout, že matka takto jedná do jisté míry uvědoměle, tj. toto přijímání androcentrického řádu a jeho prosazování rozhodně neprobíhá jen na nevědomé úrovni. Matka k tomu má totiž své důvody a chce tím opět něčeho docílit. Na zrzku totiž žárlí a tuto žárlivost chce taktéž vzbudit v Jaromilovi: „*Avšak ve chvíli, kdy si představila, že by to nepěkné, zrzavé a nepřátelské tělo musela vídat pravidelně, zachvátila ji nová nepřekonatelná nechuť. (...) Dívala se na synovu tvář, jak rudne; horká vlna žárlivosti naplnila jeho tělo a mamince se zdálo, že horkost té vlny sama v sobě cítí (jak by ne; byla to přece táž horká vlna, kterou v sobě ucítila, když jí představoval zrzku, takže můžeme říci, že tu proti sobě stáli, matka a syn, jako spojitě nádoby, jimiž protékala stejná žíravina.*“ (Kundera, 1979: 243-244)

Není tak divu, že matka svými slovy o možném zmocňování zrzky jinými muži vzbudí v Jaromilovi silnou žárlivost. Konec konců z předešlé kapitoly víme, jak si Jaromil na zrzku činí nároky ve smyslu, že se jí nemohou dotknout cizí ruce (natož lékaře), a jak tedy chce být pánem jejího těla i jí samotné. Jediný, kdo může mít nad zrzkou moc, a kdo se jí také smí dotýkat, je Jaromil: „*Maminčina slova o pletkách, které se neberou na těžkou váhu, mu nepřestávala znít v hlavě. Představoval si zrzčiny kolegy – prodavače, jak jí vyprávějí*

neslušné anekdoty, představil si ten krátký oplzlý kontakt mezi posluchačem a vypravěčem a strašně se mučil.“ (Kundera, 1979: 244)

Jelikož matka vzbudila v Jaromilovi tutéž žárlivost, kterou pociťovala k zrzce, měla radost z tohoto, řekněme, zadostiučinění – měla radost, že ona a Jaromil teď byly tzv. spojené nádoby, jimiž protéká stejná žíravina – měla radost z toho, že měli zase něco společného. Především ji uspokojovalo, že je teď Jaromil vůči matce opět určitým způsobem podrobený. Tím, že syna dokázala opět zmanipulovat a vyvolat v něm pocit žárlivosti, potvrdila rovněž skutečnost, že moc a tzv. otěže jsou v jejích rukou (přesně jak jsem o tom referovala v kapitole *Matka žárlí*): „*Synova tvář byla teď zas dětská a podrobená; najednou před ní už nestál ten cizí a samostatný člověk, ale její milované dítě, které se trápí, to dítě, které k ní kdysi utíkalo a které ona chlácholila. Nemohla odtrhnout oči od té nádherné podívané.*“ (Kundera, 1979: 244)

Na druhou stranu si však uvědomovala svoji slabost, která ji v touze po dokonalém vztahu se svým synem vlastně překážela – žárlivost totiž plnila roli jakési propasti mezi ní a Jaromilem, což se mohlo i nějakým způsobem podepsat na jejich vztahu a ohrozit ho. A to se také stalo: „*Ale pak Jaromil odešel do svého pokoje a ona se přistihla (byla už chvíli sama), jak se buší pěstmi do hlavy a polohlasem se napomíná: „Přestaň, přestaň, nežárli, přestaň, nežárli!“ Nicméně co se stalo, stalo se. Stan sešitý z lehkých modrých plachet, stan harmonie strážný andělem dětství byl roztržen. Před matkou a synem se otevřela epocha žárlení.*“ (Kundera, 1979: 244)

3.4 Básníková touha o sebepřetvoření

To, co nadále u Jaromila přetrvává, je touha nalézt sám sebe. K tomu mu má dopomoci jednak zrzka, jednak však jeho tvoření básní. Prostřednictvím básní se chce napsat: „*Lyrík maluje básněmi svůj autoportrét; jelikož však žádný autoportrét není věrný, můžeme stejným právem říci, že si básněmi přemalovává tvář. Přemalovává? Ano, dělá ji výraznější, neboť ho trápí neurčitost vlastních rysů; zdá se být sám sobě rozmazaný, nevýrazný, nijaký; touží po tvaru sebe sama.*“ (Kundera, 1979: 251) Výše uvedená citace nás odkazuje k existencialismu, jehož podstatu ve *Filosofickém slovníku* nastínili Durozoi a Roussel (1994). Jaromil je nespokojený se sebou samým, se svým vlastním životem, a proto se chce nějak realizovat, aby našel nějakou cestu, kterou by se mohl ubírat. Nicméně zatím se mu ji nedaří najít, a z toho je velmi

frustrovaný.

Že touží nalézt smysl svého života, nebo vůbec nějaký smysluplný život žít, dokládá i snová představa o životě Xavera, v jehož roli by si přál být: „*Xaver žil úplně jinak než jiní lidé; jeho život byl spánek; Xaver spal a zdál se mu sen; v tom snu usnul a zdál se mu další sen a v tom snu zase usnul a zase se mu zdál sen; a z toho snu se třeba probudil a ocitl se pak v předchozím snu; a tak přecházel ze sna do sna a žil vlastně střídavě několik životů; bydlil v několika životech a přecházel z jednoho do druhého. Není to nádherné žít jako žil Xaver? Nebýt uvězněn jen do jediného života? Být sice smrtelný, ale přesto mít mnoho životů?*“ (Kundera, 1979: 234) Tato citace ukazuje, jak se Jaromilovi zdál jeho život nudný a beze smyslu. Proto to chtěl seberealizací jakožto tvořivého básníka změnit – chtěl zároveň změnit i svůj autoportrét, jenž se mu jevil rovněž nudný a nevýrazný. A k tomu je tedy zapotřebí vše přetvořit a přemalovat.

„*Aby se však mohl odít svým portrétem a vejít pod ním do světa, musí být portrét vystaven a báseň publikována (...) A Jaromil tak nesmírně toužil po slávě. Toužil po ní jako všichni básníci (...) Posedlá touha po obdivu není jen nectnost přidaná k lyrikově talentu (jako bychom ji třeba chápali u matematika nebo architekta), nýbrž patří k samé podstatě lyrické vlohy, jí je lyrik přímo definován: neboť lyrik je ten, kdo ukazuje svůj autoportrét světu veden touhou, aby jeho tvář zachycená na plátně byla milována a zbožňována.*“ (Kundera, 1979: 251-252) K tomu aby se našel, však potřebuje uznání ostatních – a tedy nastavení zrcadel od ostatních, na což jsme mnohokrát narazili v průběhu analýzy. Konkrétně se jedná o Lacanovo (2007: 76) pojetí zrcadlení a narcismu. Jak jsme si řekli, dítě odívá obraz sebe sama do narcistické touhy a toužebných projekcí o vlastní dokonalosti a všemocnosti. To je však v přímém rozporu s realitou. Podle Lacana je tak subjektivní identita od prvních náznaků konstruována na základě představy či preludu, který nazývá ideální ego. Toto imaginární „já“ se pak dle Morris (2000: 118) zabydluje v nevědomí coby sen o jednotě a soběstačnosti „já“. Za tímto narcistickým ideálem se dítě celý život žene, přičemž ho vlastně nemůže nikdy najít. To se ukazuje i v Jaromilově případě. Touží po tom být milován a zbožňován, tak jako miluje a zbožňuje sám sebe (a tak jako ho miluje a zbožňuje jeho matka).

Výše zmíněné lze analogicky deklarovat i na skutečnosti, kdy se Jaromil žene za tím být skutečným mužem (a tedy maskulinním mužem, jenž si ženu podrobuje a má nad ní moc),

jelikož ten vede onen *skutečný* život v existencialistickém slova smyslu řečeném výše. Na následující citaci tak lze vidět konstruovaný obraz hegemonní maskulinity a „mužské identity, jenž zároveň souzní s diktátem heteronormativity, přesně jak o tom hovoří Kimmel (2005: 131): „*Spolužákovi záviděl to povolání mužů, tu tajnost i tu manželku. i to, že před ní musí mít tajnosti a ona s tím musí souhlasit; záviděl mu skutečný život, jehož krutá krása (a krásná krutost) Jaromila stále, záviděl mu skutečný život, do něhož on sám (ted' si to tváří v tvář stejně starému spolužákovi zas trpce uvědomuje) stále nevskočil.*“ (Kundera, 1979: 255)

O to větší přichází zadostiučinění, když ono uznání, za nímž se Jaromil celý život žene, dostává právě od tohoto „skutečného“ muže, tedy školníkova syna. Školníkův syn tak plní roli jednoho z nejdůležitějších zrcadel, které je pro utváření Jaromilova sebeobrazu klíčový: „*Školníkův syn uměl celou báseň nazpaměť a nepopletl jediné slůvko. Jaromil nevěděl, jak se má tvářit (spolužák z něho nespustil ani na okamžik pohled), zčervenal, ale pocit šťastné pýchy byl mnohonásobně silnější než pocit studu; školníkův syn zná a miluje jeho verše! Jeho básně tedy již vešly do světa mužů místo něho, před ním, jako poslové a přední hlídky!*“ (Kundera, 1979: 255-256)

I když Jaromil zoufale toužil vykročit do nového světa, nebyl na tento svět ještě připravený, jelikož se ho zároveň bál. A v tom spočívala Jaromilova nedospělost. Protože nedokáže plně opustit uzavřený svět dětství a ani nedokáže vkročit do tzv. světa mužů či dospělosti, vytváří si svůj náhradní svět veršů. Zároveň vnitřně bojuje s tím, že byl šťastný uvnitř matčina a vnímá své zrození jako hrůznou smrt, takže se chce vrátit zpátky, zpátky do matky: „*V nedospělém muži zůstává ještě dlouho stesk po bezpečí a jednotě onoho vesmíru, jež v matce sám sebou celý vyplňoval a zůstává v něm i úzkost (či hněv) vůči dospělému světu relativity, v němž se ztrácí jako kapka v moři cizoty.*“ (Kundera, 1979: 258)

Na výše uvedené citaci můžeme jednak sledovat rozpolčené pocity v duchu existencialistického myšlení, jelikož takovéto ambivalentní pocity nejistoty jsou na cestě za hledáním smysluplného života pochopitelné. Citaci lze, a to je explicitnější, analogicky vztáhnout na myšlenku, již prostřednictvím Freuda poznamenává Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006). Tj. že „*ženské tělo bylo nejen předmětem erotické touhy a zdrojem mužské slasti, ale také místem zrození, z níž byl muž neodvolatelně vyhnán, po níž toužil a z jejíž jinakosti měl současně strach*“ (str. 118). Matka byla bytostí milovanou a zatracovanou a podobně ambivalentní vztah oscilující mezi láskou a nenávistí

tedy zásadně formoval mužský pohled na ženství, a tedy Jaromilův pohled na zrzku. Tento fakt potvrzuje i Cornell (1995: 154) ve vztahu k zrcadlení: zvnitřňování té Druhé zároveň ustanovuje takovou psychickou představu, že vše jiné a vnější je třeba u skutečných žen popírat. Lacan tak dle Cornell explicitně spojuje zvnitřnění Matky/Druhé s redukováním Ženy ze struktur představ maskulinní psychiky, ve které jsou jednotlivé ženy popírány. Ambivalentní vztah Jaromila k matce je v případě výše uvedené citace aplikován na celý svět dospělosti – z matky, stejně tak jako ze světa dospělosti, má strach a určitým způsobem se na něj/ni hněvá, ale zároveň ho/ji obdivuje a touží po něm/ni.

3.4.1 Milostný trojúhelník

Jak jsem naznačila, ambivalentní vztah k matce oscilující mezi láskou a nenávisť utváří i Jaromilův pohled na ženství, v tomto případě na zrzku. To lze deklarovat na tom, jak se Jaromil k zrzce chová a jak nesouhlasí ani s tím, aby u ní bratr, který přijíždí na návštěvu, týden bydlel. V neposlední řadě se však opět jednalo o Jaromilovu žárlivost a majetnickost, kterou si zrzku nárokoval a považoval ji za jemu vlastní: „*Nemůže přeci souhlasit s tím, aby kvůli jakémusi člověku (s pohrdavou pýchou ho nazval jakýmsi člověkem) se na celý týden vzdal své dívky!*“ (Kundera, 1979: 258)

Zrzka se však poprvé (a asi i naposledy) vzepře a namítne, že kdyby měli možnost stýkat se u Jaromila, nebyl by bratrův pobyt vůbec žádný problém. Jaromil uzná, že má zrzka pravdu, přičemž si opět uvědomuje hanbu svojí nesamostatnosti, a vlastně i dětskosti. A tak zaslepen zlostí oznámil ještě téhož dne matce, že si bude k sobě zvat svou slečnu: „*Jak jsou si oba podobni, matka i syn! On chce jít za přeslادkou vůni mateřských hlubin a ona tou přeslادkou vůni chce (znovu a stále) být. Jak syn dospíval, snažila se, aby byla kolem něho i nadále obestřena jak vzdušná náruč; přijala všechny jeho názory; vyznává moderní umění, hlásí se ke komunismu, věří v synovu slávu; chce být kolem něho stále jako obloha (...)* Jaromil viděl nesouhlas v její tváři a stal se zarputilý. *Ano chce sice zpátky za přeslادkou vůni, hledá starý mateřský vesmír, ale už dávno ho nehledá v mamince, v hledání ztracené maminky mu nejvíce překáží právě maminka. Pochopila, že syn neustoupí a podrobila se.*“ (Kundera, 1979: 259)

V této citaci se nám objevuje několik aspektů. Za prvé vidíme změnu v postavě matky. Ta je nejdříve vykreslena jako bohyně – Matka (viz typologie Pratt (1981)), která je silná,

nezávislá a spojená s přírodou (o tom svědčí přirovnání matky k obloze či vzdušné náruči), přičemž Jaromila chrání. Zároveň je však vyobrazena jako tzv. vagina dentata, uhrančivý symbol lůna, který vzbuzuje obavy a jehož síla může být pro Jaromila destruktivní (viz typologie Knotková-Čapková (2005)). Nakonec matka částečně ustupuje a podrobuje se požadavku Jaromila a stává se tak submisivní ženou, která zaujímá vedlejší roli (viz typologie Morris (2000)).

Za druhé se tu opět ukazuje ona ambivalentnost Jaromila ve vztahu k matce. Opět se zde zrcadlí láska i nenávisť. Jak podotýká Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006), matka není jen předmětem touhy, personifikací stability, ale také zdrojem frustrace, terčem nepřátelství a nenávisti a dokonce i vykonavatelkou moci: „*Boj synů proti matkám tak zůstává v prostoru nostalgické touhy po návratu do bezpečí mateřského těla a/nebo nenávislné (avšak potlačované) vzpoury proti mateřské autoritě.*“ (str. 119) Avšak zde nakonec matčino tělo jakožto mateřské lůno není předmětem erotické touhy, ani místem zrození, kam se Jaromil touží vrátit (viz Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006)). Stejně jako hledá nový svět, požaduje i nové mateřské lůno – novou mateřskou jednotu, kterou spatřuje v zrzce. A odtud také plyne následná již zmiňovaná ambivalentnost ve vztahu k ní.

I když však měli zrzka a Jaromil dům k dispozici, cítili se být neustále pod kontrolou (a to i tehdy, když matka nebyla doma). Nemohli zapomenout na matčin všudypřítomný stín. V Jaromilovi se tak čím dál více prohlubovala nenávisť k matce, potažmo nenávisť k tomu, čím ho učinila – tj. nesamostatným dítětem, jenž není pánem domu. On ale přesně k potvrzení maskulinity potřeboval pravý opak – potřeboval být samostatným, pánem domu a pánem situace: „*Pochopil, že jeho postavení v domě, ve kterém žije, je nesnesitelné, není to jeho domov a on je v něm jen spolubydlícím. Probudilo to v něm tvrdohlavý vzdor.*“ (Kundera, 1979: 259)

Matka sice jednala, jak si Jaromil přál, přesto však její chování bylo výrazem jisté demonstrace a uraženosti. Když se vracela domů později, než měla, chtěla synovi ukázat surovost, s jakou ji odsunul z domu. Otázkou je, jestli se jí dotýkala skutečnost, že byla vystrnaděna ze svého domu, nebo spíše to, že její dům okupuje jiná žena. Matka totiž na zrzku velmi žárlila, i když si tyto pocity zakazovala (jak jsme viděli v předešlých kapitolách). A tak jednou když se vrátila domů a slyšela vzdechy a milostné naříkání, nevěděla, jak se se svými

emocemi vypořádat: „*Bylo to, jako by stála těsně u nich, jako by se na ně dívala (a ona je v té chvíli v duchu opravdu viděla, jasně a zřetelně) a to bylo nesnesitelné. Zachvátila ji vlna nepříčetného vzteku, o to zběsilejšího, že si hned uvědomila jeho bezmocnost, neboť nemohla ani dupat, ani křičet, ani rozbít nábytek, ani za nimi vejít a bít je, nemohla dělat vůbec nic.*“ (Kundera, 1979: 261)

Jak jsem již podotkla, u matky se tak v návaznosti na Freudův oidipovský komplex u ženy (1997: 412-413) objevuje žárlivost a závist vůči jiným milostným objektům svého syna, protože „*pouze vztah k synovi přináší matce naprosté uspokojení, je to vůbec ze všech lidských vztahů vztah nejdokonalejší*“ (str. 413). A odtud také Freud usuzuje, že žárlivost je hlavně tzv. doménou žen. V neposlední řadě si můžeme opět všimnout chaotického vyobrazení archetypálního ženství (viz Jung (1997: 96-97).

Matka se tak pod návalem zloby a žárlivosti rozhodne do Jaromila pokoje vstoupit. Přichází však nenadálá změna, která spočívá v obratu matčiny žárlivosti na matčinu touhu po dívce. Otázkou je, jak tuto touhu interpretovat. Může to být lesbická touha motivovaná rozbitím onoho milostného spojení mezi dívkou a synem, anebo to může být lesbická touha mít to, co má její syn - vlastnit dívčino tělo stejně jako ho vlastní Jaromil. Touha být opět tou, která má dominantní a nezávislé postavení (viz matka-Bohyně výše) a která obestírá jak Jaromila, tak zrzku (vagina dentata viz výše): „*Jestliže ji do synova pokoje přivedla omamující zloba, nyní v ní už zůstalo omámení samo: dívala se na ta malá, něžně se otevírající ústa a zachvátila ji náhle strašná chuť strhnout ze zrzavé dívky deku a mít ji před sebou nahou; zrušit nepřátelskou uzavřenost onoho malého světa, který tvoří zrzka a Jaromil; dotýkat se toho, čeho se dotýká on; prohlásit to za své; okupovat to; obejmou obě ta těla svou vzdušnou náručí; vstoupit mezi jejich nahoty tak chatrně přikryté; vstoupit mezi ně drze a nevinně; přejít po lávce té dvojsmyslné nevinnosti do jejich her a jejich milování; být jako obloha kolem jejich nahých těl, být s nimi...*“ (Kundera, 1979: 262)

3.4.2 Jaromil se konečně představuje okolnímu světu

Na doporučení školníka syna se Jaromil účastní kulturního shromáždění, kde několik básníků přednáší své verše. Jaromilovi dodá odvalu, když k němu před jeho vystoupením promluví šedesátiletý básník a chválí mu jeho básně. To Jaromilovi dodává sebevědomí, stejně jako tomu bylo, když mu lichotil školníkův syn (viz koncept potvrzování „mužnosti“

před ostatními muži vlivem strachu z „poženštění“ – Kimmel (2005: 131)). Tento pocit se ještě znásobí, když jeho přednes obdrží dosud největší aplaus: „*A opravdu, aplaus po jeho první básni byl nejdelší, jaký sálem až dosud zněl (...) Jaromil byl opojen, všichni mu tiskli ruce a shromažďovali se kolem něho; jeden z básníků se prohlásil za redaktora nakladatelství, divil se, že Jaromil nemá dosud vydánu sbírku veršů a požádal ho o ni; jiný ho srdečně zval, aby se s ním zúčastnil mítinku, který pořádá svaz studentů (...)*“ (Kundera, 1979: 265-266) Není tedy divu, že tato situace je pro Jaromila opojná. Nachází tak v okolním světě, a tedy prostřednictvím zrcadel ostatních (viz Lacan (2007: 76), svůj vytoužený obraz.

Této kulturní události se zúčastnila i krásná a atraktivní filmařka, které se dvořilo mnoho básníků. Filmařka po skončení akce pozvala pár básníků, včetně Jaromila, k sobě domů, přičemž celý večer dávala jasně najevo, že zájem má právě o Jaromila. Toho na jednu stranu filmařky zájem těšil, na druhou stranu byl velmi znepokojen tím, že na sobě má jemu nepohodlné a nepříjemné spodky, které ho mimo jiné nutí nosit jeho matka. Proto se z možného milostného aktu vymluvil a prohlásil, že už musí odejít, i když by raději jednal jinak: „*Viděl nádherné černé oči a s rozpolceným srdcem couval ke dveřím.*“ (Kundera, 1979: 277)

Starý básník, který tuto situaci zaznamenal, mu vyčítal, že dámu urazil a jednal hloupě. Jaromil rovněž vnitřně sužován plačtivou lítostí se však vymluvil na svou dívku: „*Jaromil básníkovi řekl, že dámu nechtěl urazit, že však je zamilován do své dívky, která ho k smrti miluje (...) Jaromil starému básníkovi odpověděl, že podle jeho mínění jedna velká láska, do níž dáme vše, co je v nás, je více než tisíc krátkých lásek.*“ (Kundera, 1979: 278) Jaromil použil svou dívku jako záminku tak, aby neodhalil svůj skutečný problém či osobní selhání. Jeho slova o velké lásce můžeme tak označit za pokrytecké, protože nejednal upřímně v zájmu udržení této „velké“ lásky⁴⁰, ale v zájmu sebe, což nedokázal přiznat. Jaromil totiž nechtěl přijít o postavení žádoucího a úspěšného muže, a tedy o tzv. mužskou pozici, kterou si recitováním básní získal.

Tato skutečnost mě zpětně odkazuje na Foucaultovo ([1971] 1994: 7-37) pojmání diskurzu a jeho konstruování „vadného“ a „normálního“. Jak jsem nastínila v teoretické části, identita subjektu se utváří v důsledku působení různých diskurzivních řádů, jež se řídí

⁴⁰ Otázkou také je, jestli takto má velká láska vypadat – jestli je vztah zrzky a Jaromila skutečně jejím odrazem.

kulturními kategoriemi a tzv. nepsanými a vepsanými společenskými normami. To se týče i pojmání „normálního“ a „vadného“ těla. Jelikož v naší společnosti panuje představa a diskurz, že „normální“ tělo funguje určitým způsobem, je pro nás každá situace, která vybočí z této předepsané „normálnosti“, do jisté míry tabu. Stejně tak panuje představa o tom, co je normální a co není. Jaromil ovlivněn těmito kulturními představami, tak nechtěl vybočit z předepsané normálnosti a nechtěl se ztrapnit tím, že by jeho spodky mohly zastupovat onu vadnost. Jaromil se tak ovlivněn mocenskými diskurzy obává trestu, jenž by mohl za porušení této sebedisciplinace přijít. V tomto případě se obává možného zesměšnění, ke kterému by mohlo v případě milostného aktu s filmačkou dojít.

Jaromil po příchodu domů nad touto vadností dlouho přemýšlel a nenáviděl se za ní. Díval se do zrcadla, aby se viděl ve svých hrozných trenkách. Nutno však říct, že si Jaromil posléze uvědomil, že ten, koho nenávidí, není on sám, nýbrž matka, která mu tyto spodky vybírá a předepisuje. Tento aspekt však je v rozporu s Lacanovým pojetím (2007: 76), ale i s kritickým pojetím interpretovaným Morris (2000: 118) a Cornell (1995: 154), jelikož dle všech interpretací probíhá proces zrcadlení skrz Matku/ tu Druhou na nevědomé úrovni: „*A pak si uvědomil, že to není on, na koho myslí s nenávistí. Myslí na matku; na matku, která mu přiděluje prádlo, na matku, před kterou se musí tajně oblékat do trenýrek a spodky dávat do psacího stolu, myslil na matku, která ví o každé ponožce a košili. Myslí s nenávistí na matku, která ho drží na dlouhé neviditelné šňůře, zařezávající se mu do krku.*“ (Kundera, 1979: 279)

Nicméně Jaromil stále z této situace někoho obviňuje místo toho, aby si všiml, že rozdělení kulturních kategorií na normální a vadné je pouze arbitrární, uměle vykonstruované a v čase proměnlivé. A proto není důvod se těmito kategoriemi nějak omezovat či sužovat. Toto prozření je však těžší než onen ambivalentní postoj, který Jaromil k matce nakonec zaujme. Ambivalentním postojem myslím jak zmiňovanou nenávist, tak obhajobu matky a lásku k ní.

3.4.3 Krutost Jaromila graduje

Jaromil matku obhazuje především před zrzkou: „*Jaromil matku nenáviděl i miloval; před zrzkou ji začal okamžitě bránit. Co na tom bylo zlého, že ji chtěla ošetřit? Svědčí to jen o tom, že ji má ráda, že ji přijala za svou! Zrzka se začala smát: maminka přece není tak hloupá, aby nerozeznala milostné úpění od vzdechů při žaludečních křečích! Jaromil se urazil, mlčel a*

holčička ho musela odprošovat.“ (Kundera, 1979: 280) Na této citaci se jasně ukazuje, jak Jaromil přenášel svoji nenávist k matce na zrzku. Jak jsem již zmínila v teoretické části, na tuto problematiku projekce nenávisti upozorňuje Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová eds., 2006: 118). Pachmannová poznamenává, že podobně jako je matka bytostí milovanou a zatracovanou, tak je tento ambivalentní vztah oscilující mezi láskou a nenávistí zásadně formován ve vztahu k ženství jako takovému.

Dále se také ukazuje, že jediný, kdo mohl matku nenávidět, byl Jaromil - on si toto právo nárokuje, on zná matku nejlépe, a zrzka tudíž musí mlčet. Navíc zrzka je v tomto vztahu submisivní a podřadnou partnerkou (viz typologie Pratt (1981)), a tudíž jí nepřísluší, aby: za prvé o jeho matce takto mluvila, a vůbec aby Jaromilovi v tomto (i jiném) případě odporovala. On je tu ten, který drží moc ve svých rukou, a jedině on také může rozhodovat o tom, jestli matka má dobré či špatné úmysly. Na toto konto se tedy zvětší jeho nenávist k zrzce, avšak s tím, že se opět tluče s láskou. Ale jaká je tato láska, když Jaromil vyžaduje naprostou podřízenost, egocentricky se zabývá jen sám sebou a nerespektuje byť jen názor své dívky?: *„Byl od té doby na zrzavou holčičku ještě krutější; byla to ovšem krutost v slavnostním hávu lásky: Jak to, že nepochopila, na co teď právě myslí? Jak to, že neví, v jaké je právě teď náladě?“* (Kundera, 1979: 280)

Také nenávist k matce se ještě více zesiluje poté, co se matka spřátelí s krásnou filmařkou za účelem natočit o Jaromilovi krátký dokumentární film. Jaromila se dotkne skutečnost, že filmařka nešla s návrhem přímo za ním, ale právě za matkou se slovy: *„Vždyť kdo ví víc o synovi než jeho matka?“* (Kundera, 1979: 281) To Jaromila velmi pobuřuje, jelikož ho to opět odkazuje do role závislého a nesamostatného kluka, který je ještě stále uvězněn ve světě dětství, veden svou matkou. O to hůře Jaromil snáší, když se nikdo neptá na jeho názor či mínění, ba co víc, když se ho nikdo netáže, jestli o toto natáčení stojí: *„Filmařka prohlásila (nikdo se ho neptal na jeho mínění), že dnes budou natáčet dokumentární materiál, fotografie z dětství, k nimž maminka namluví komentář, neboť jak mu mimochodem sdělili, celý film bude koncipován jako vyprávění maminky o synu – básníkovi.“* (Kundera, 1979: 282)

Opět se zde projevuje skutečnost, kterou předestírá Příkladná (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 266). Respektované a obávané silné matky mohou vyvolávat ambivalentní emoce nenávistné lásky, kterou k sobě připoutávají potomky, zvláště syny, k chorobné

závislosti, z níž plyne i následná feminizace. Stejně tak matka Jaromila činí opět závislým a feminizuje ho - vrací ho zpátky do světa dětství, čímž se zase likviduje jeho dosavadně získaná mužnost. A to Jaromila žene do nenávistné (avšak potlačované) vzpoury proti mateřské autoritě. O této nenávistné avšak potlačované vzpouře hovoří Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 119). Tuto nenávist může prohlubovat i skutečnost, kterou zmiňuje Kalivodová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 78): „žena, která kdysi muže porodila, mu může být stálou připomínkou jím neovlivnitelného biologického počátku – a konce – života“. Proto je Jaromil de facto omezen a neschopen s tímto stavem něco udělat.

O tom, že matka má Jaromila opět pod kontrolou, svědčí i fakt, že má to právo o něm ve filmu hovořit, a hlavně že se spojí proti svému synovi s filmařkou – tedy s jinou ženou: „*A maminka dodala, že se Jaromil nemusí bát, že by mu film byl k necki, neboť ony obě, maminka i filmařka, ho tvoří s největšími sympatiemi k němu; řekla to velice koketně a nebylo jasné, zda koketuje více s ním nebo se svou nenadálou přítelkyní (...) Černookou dívku oslovovala s okázalou důvěrností přítelkyně (takže se k ní takto věkově přiřazovala) a zároveň brala Jaromila shovívavě kolem ramen nazývající ho malým nespokojencem (takže ho takto vkopávala zpátky do jeho panictví, do jeho dětství, do jeho plenek).*“ (Kundera, 1979: 283-284)

Tato citace mě odkazuje na autorky Irigaray (1997) a Cixous (1991), které vyzdvihují sílu pout mezi ženami na cestě k nalezení moci. Autorky také vychází z myšlenky (podobně jako Freud (1997: 411), že bisexualita je přirozená a že by ji ženy měly přijmout a oslavovat. To vše se ukazuje i v tomto románu – matka využívá spojenectví s filmařkou, která je jí (co se nejen dominance týče) rovna, jakožto nenadálou zato velmi blízkou přítelkyní, a tím si tak OBĚ upevňují svoji nadřazenou pozici vůči Jaromilovi. Pro Jaromila to naopak znamená degradování na (pro něj) nejhorší pozici – závislého a nesamostatného dítěte a panice, o čemž jsme hovořili výše. A tak není divu, že Jaromil této dvojí dominanci podléhá a rezignuje: „*Jaromil rezignoval; viděl, že obě ženy jsou tak rozjeté jak lokomotivy a že není s to čelit jejich mnohohlavné výmluvnosti (...)* Řekl tedy, že se podrobuje a chtěl odejít; namítly však, že by měl zůstat; prý je bude těšit, když bude sledovat jejich práci.“ (Kundera, 1979: 284)

Na toto konto si Jaromil potřebuje dokázat, že jeho tzv. mužnost v něm pořád je, a tak si ji potřebuje dokázat na kom jiném, než na submisivní a jemu oddané zrzce – na někom, kdo

je závislý na něm (viz koncept „mužské“ nadvlády Bourdieu (2000: 24-32)). Na někom, nad kým má moc zase on: „*Na její tváři bylo šťastné překvapení a na jeho tváři zlostné výčitky; jak to, že není doma? Jak to, že ji nenapadlo, že by mohl přijít? Kam to chodí, že se vrací až večer domů? Ještě za sebou ani nezavřela dveře a už z ní strhával šaty, a pak ji miloval a představoval si, že pod ním leží žena s černýma očima, slyšel vzdechy zrzky a protože zároveň viděl černé oči, zdálo se mu, že ty vzdechy patří těm očím a byl tak rozrušen, že ji miloval několikrát po sobě, ale nikdy ne déle než pár vteřin. Pro zrzavou dívku to bylo tak nezvyklé, že se rozesmála; jenomže Jaromil byl toho dne velmi citlivý na výsměch a nepostřehl v zrzčině smíchu přátelskou shovívavost; cítil se uražen a dal jí pár facek; rozplakala se a Jaromila to nesmírně blažilo, plakala a on ji ještě několikrát uhodil; pláč dívky, jež pláče kvůli nám, to je vykoupení, to je Ježíš Kristus, jenž pro nás umírá na kříži, Jaromil se chvíli těšil zrzčinými slzami, pak jí je líbal, pak ji chlácholil a odcházel domů aspoň poněkud uklidněn.*“ (Kundera, 1979: 285)

Opět se zde projevuje několik aspektů, jež jsme v průběhu analýzy již rozebraly. Především je to misogynie, která vygraduje až do té fáze, kdy Jaromil dívce nejen psychicky, ale i fyzicky ubližuje. Mocenský vztah, kdy je zrzce zcela nadřazen a kdy je v roli pána, je nástrojem k uklidnění Jaromila. Jeho rozrušení zase plyne z nedostatku samostatného jednání vůči matce a z nedostatečného sebevědomí vůči filmařce. Svou roli v tom hraje i vztek, že promarnil svou šanci s filmařkou, do které je zamilovaný, ale v jejíchž očích už je jen dítětem a panicem. Zrzka a její tělo tak plní pouze instrumentální funkci (viz instrumentální bytí dle de Beauvoir (1966: 10) a Knotkové-Čapkové (2010: 23-24)) nejen k sexuálnímu uspokojení, ale i k mocenskému uspokojení Jaromila – a tedy k potvrzení jeho mužnosti. Jak uvádí Morris (2000: 28) takovéto zobrazení žen ospravedlňuje dominantní postavení muže v sexuální oblasti a nátlak i násilí sloužící k jeho udržení.

Uklidnění, k němuž dojde prostřednictvím násilí a dominantního postavení vůči zrzce, však netrvalo dlouho, protože další den filmování všem matka opět připomněla jeho nesamostatnost: „*Začala vyprávět, že to není nic lehkého být matkou takového chlapce, jako je on, takového nesmělého, samotářského chlapce, který se pořád stydí.*“ (Kundera, 1979: 286) Při těchto slovech se v Jaromilovi opět probouzely pocity vzpoury, které byly zase zpětně potlačeny. Přesně jak o tom hovoří Pachmannová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 119), syn vůči tzv. velké matce pociťuje nenávistnou, nicméně

potlačovanou vzpourou: „*Jaromila napadaly myšlenky na vzpouru; chtěl jim říci, že jejich film je blbost (...), jenomže nemohl.*“ (Kundera, 1979: 286)

Jaromil tedy v duchu pojetí komplicity neboli součinnosti (viz Havelková (2004: 178)) přijal obraz nesmělého a samotářského chlapce za svůj, což se projevilo i v jeho sebe prezentaci. Zrcadlo, které mu bylo nastaveno a podsouváno, zase na okamžik přijal za své a začal se podle něj i tak chovat: „*Jaromil cítil, že recituje velice pitomě, ale nemohl si pomoci, připomínal si v duchu, že není žádný trémista, že přece tehdy na onom večeru v policejní vile recitoval suverénně a skvěle, jenomže tentokrát nemohl; nebyl s to se vůbec soustředit a slova, jež říkal, vyslovoval s obtížemi a nepřírozně.*“ Citace rovněž odkazuje na změnu v básníkově pozici, kdy se ze suverénního muže právě zásluhou chvály ostatních básníků, jež mu dodávali sebevědomí a mužnost, opět stal vlivem dominantní matky (a také filmařky) nesmělý a bojácny chlapec. Opět tak můžeme odkázat na Blye (2005: 29) a jeho pojetí „ženství“, jenž dle něj brání mužům (a tedy i Jaromilovi) nalézt své „přirozené mužství“, a tedy tu správnou „mužskou“ identitu.

A tak se z toho sevření snaží vymanit prostřednictvím vztahu se zrzkou – spíše řečeno demonstrací dominance a násilí vůči ní. Zrzka se čím dál tím více stávala omezenější, co se osobních práv týče. Musela se zpovídat a vysvětlovat Jaromilovi, kde všude během dne byla. Velký problém však nastal, když jednoho dne přišla pozdě na jejich schůzku, přičemž se vymluvila na kamarádku. To pro Jaromila bylo příliš: „*Jaromil řekl, že je od zrzky velmi ušlechtilé, že sušila slzy kamarádce. Kdo ale teď bude sušit slzy jí, až se rozejde s Jaromilem, který odmítá chodit dále s dívkou, pro kterou pitomé slzy pitomé holky znamenají více než on?*“ (Kundera, 1979: 289) Zde se jasně ukazuje, jak Jaromil od zrzky požaduje, aby byla pouze jeho – jen jemu oddaná, stejně jako to vyžaduje matka od Jaromila.

Tady bych znovu odkázala na problematiku zrcadlení, jež bylo mnohokrát zmíněno (Lacan, 2007: 76). Jaromil totiž zrcadlí ono chování matky, které od ní převzal. A podobně jako to, co vyčítala Jaromilovi matka, vyčítá teď Jaromil zrzavé dívce: „*Právě v těchto detailech se prozrazuje podstata jejího vztahu k němu, ta nesnesitelná ležérnost, ta bezstarostná samozřejmost, s kterou se chová k Jaromilovi stejně jako ke kamarádce (...)* Ať se mu již nikdy neopovází říci, že ho miluje! Její láska je jen žalostnou imitací lásky!“ (Kundera, 1979: 289) Nutno však podotknout, že právě těmito slovy Jaromil k sobě dívku ještě více poutal a činil ji závislejší, jelikož používal psychického nátlaku jako nástroje, stejně

jako matka vůči němu. Jaromil i zrzka se pak cítili být vinni - nebo spíše řečeno - povinováni dělat to, co se od nich očekává a žádá.

Jaromil tušil, že je k dívce nespravedlivý, ale pocit zloby byl pro něj opojný, jelikož v tomto momentu se cítil být opravdovým mužem, jenž má kontrolu a tzv. otěže ve svých rukou: „*Tušil dobře, že jeho hněv je neoprávněný a že je k dívce nespravedlivý; ale snad právě proto byl krutější.*“ (Kundera, 1979: 290) Zde se opět potvrzuje to, co říká Morris (2000: 28): zobrazování dívky jakožto instrumentu k dosáhnutí cíle ospravedlňuje mužovo dominantní postavení v sexuální oblasti a nátlak i násilí sloužící k jeho udržení.

Jeho krutost vygraduje, když se rozhodne udat bratra dívky kvůli jeho plánovanému útěku za hranice. Dívka se zdráhá tuto informaci Jaromilovi říct, a proto si vymyslí příhodu s kamarádkou. Nicméně tím, jak Jaromil využívá psychického násilí a nátlaku ve smyslu: „*A tomuhle říkáš láska? Když přede mnou skrýváš něco, s čím nesouhlasím? Když přede mnou něco tajíš?*“ (Kundera, 1979: 290), zrzka se moci a vlivu Jaromila podvolí. Jeho vliv na zrzku je tak velký, že dívku přesvědčí, že bratr (její rodina) je vlastně nepřítel, jehož je třeba zastavit a odstranit. Jaromil zároveň manipulativně využívá slova o lásce (a de facto i reálnou lásku zrzky) jakožto nástroje k dosáhnutí a ospravedlnění (nejen) tohoto cíle:

„Tvůj bratr stojí na druhé straně barikády. Proto je můj osobní nepřítel. Uvědomuješ si to?“

„Ano uvědomuji,“ říkala zrzavá dívka a ubezpečovala Jaromila, že stojí vždycky jenom při něm a nikdy při nikom jiném.“ (...)

„Láska znamená všechno nebo nic. Láska je buď úplná, nebo není. Já stojím zde a on na opačné straně. Ty musíš stát se mnou a ne někde uprostřed mezi námi. A stojíš-li se mnou, musíš dělat to, co dělám já, chtít to, co chci já. A jestli mí nepřátelé nejsou tvými nepřáteli, pak ty jsi můj nepřítel.“

„Ano, láska znamená všechno nebo nic. Vedle skutečné lásky všechno bledne, všechno ostatní se stává ničím.“ (Kundera, 1979: 291- 292)

A tak Jaromil jde za školníkovým synem udat bratra zrzky, což opět považuje za další krok vpřed k jeho mužnosti: „*S tímto úsměvem v duši odcházel pak Jaromil z budovy policie.*

Vdechl do sebe studený vzduch a cítil se být přeplněn mužností, která se z něho drala ven všemi póry a chtěla zpívat.“ (Kundera, 1979: 299) K tomu všemu se přidá neurčitý, ale zato veliký a opojný pocit z toho, že i jeho dívka je kvůli bratrovým úmyslům⁴¹ zadržena a vyslýchána: *„Všechny ty myšlenky a představy ho vyplňovaly jakousi sladkou, voňavou a vznešenou hmotou.*“ (Kundera, 1979: 301) Cítil se být naplněn zadostiučiněním, jelikož konečně udělal něco užitečného, něco hodného skutečného muže – něco pro vlast a z lásky k ní – a také něco, kvůli čemu se zase může postavit tváří v tvář černým očím filmařky: *„Naplnoval ho neurčitý a povznášející pocit, že všechno to, co v posledních dvou dnech prožil, ho konečně kvalifikovalo pro to, aby se mohl postavit tváří v tvář zářivé kráse černovlasé filmařky a na její večírek mohl vstoupit sebevědomě, bez trémy a jako muž.*“ (Kundera, 1979: 301)

Kam se tedy vytratila láska, o níž tak Jaromil zrzce důrazně a se zápallem referoval? Obětoval ji za lásku k vlasti, protože ta pro něj znamená to absolutno, o němž v domnění, že se jedná právě o lásku k zrzce, hovořil. Pocit, že dívka je ve vězení, byl opojný zejména z toho důvodu, že Jaromil ji právě do toho vězení dostal, že on má nad ní tu moc a že mu tak patří více než kdy jindy. A proto ani nežárlil: *„Znovu a znovu si představoval, jak je v cele, jak sedí na kbelíku a cizí muž ji pozoruje, a jak z ní vyšetřovatelé strhávají šaty, ale něco ho zarazelo: při všech těch představách nepocítoval vůbec žárlivost! Proč by Jaromil žárlil? Zrzka mu teď patří více než kdy jindy: její osud je jeho výtvozem, je to jeho oko, které ji pozoruje, když močí do kbelíku, jsou to jeho ruce, které se jí dotýkají v rukou dozorců, je jeho obětí, je jeho dílem, je jeho, jeho, jeho. Jaromil nežárlí, usnul toho dne spánkem mužů.*“ (Kundera, 1979: 303)

⁴¹ V souvislosti s tím bych chtěla odkázat na Morris (2000: 46) a její myšlenku o tzv. sdíleném ženském osudu. To znamená, že ústřední ženské postavy jsou na rozdíl od mužských postav téměř neměnně zachycovány v pasivním vztahu k událostem. Hrdinkám se události prostě přihodí. Ženské hrdinství pak spočívá ve stoickém přijetí životních omezení a zklamání. Jinými slovy, tradiční struktury ukazují ženský osud jako pasivní přijetí omezeného výběru, stoicismus v utrpení a trest za zhřešení.

3.4.4 Utopický sebeobraz Jaromila jako čtyřicátníka: kdyby...

Následující příběh, který navazuje na vylíčené skutečnosti, je jakousi vsuvkou v dosavadním ději románu. Tato vsuvka se odehrává jen v Jaromilově fantazii, kdy si básník představuje, co by se stalo, kdyby za ním přišla zrzka po propuštění z vězení, tj. v době, kdy by Jaromilovi bylo třeba čtyřicet let.

Ze všeho nejdříve se dozvídáme, že se básník změnil. Z postavy Jaromila jakožto tzv. dominantního macha, který od žen vyžaduje naprostou přizpůsobivost, poslušnost a oddanost, se stává muž, který nevyžaduje věrnost, ba co víc, který přímo vyhledává a od žen očekává opak: „*Pochopila, že čtyřicátník nejenže nevyžaduje věrnost, ale cítí se bezpečněji, mají-li jeho přítelkyně vážné známosti. Vyprávěla mu proto s bezelstnou indiskrétností o svých chlapcích minulých i současných, což čtyřicátníka zajímalo i bavilo.*“ (Kundera, 1979: 315) Vedle typického vyobrazení muže, jenž si ženu podmaňuje, je nám tedy nastíněna i jiná, o nic méně typická postava nevázaného muže, jenž si libuje v tzv. mnohoženství a nevázaných vztazích.

Zajímavější je fakt, že v této představě Jaromil také vystupuje jakožto laskavý muž, jenž zrzce nabízí útěchu a porozumění: „*Pak se k ní naklonil a položil jí dlaň na tvář, nehladil ji, jen měl ruku měkce a dlouze přitisknutou k její kůži. Bylo to gesto tak laskavé, že dívky začaly téct slzy.*“ (Kundera, 1979: 327) Tato představa je další věcí, kterou zrzka v reálném vztahu s Jaromilem nikdy nezažila – něha a porozumění byly pro Jaromila nedostižné atributy. Namísto toho Jaromil vystupoval jako misogynik, který si za použití jak psychického, tak fyzického násilí dívku podroboval, a kterou často neprávem podezíral, obviňoval a trestal.

V neposlední řadě je Jaromil (nepřímo) vyobrazen jako ten, který svých činů jistým způsobem lituje. O tom ostatně svědčí i výše uvedené záležitosti týkající se proměny Jaromila, které pravděpodobně z oné lítosti plynou. Tento fakt se ještě více potvrzuje na fantazijní představě, kdy Jaromil přetvoří celý incident útěku za hranice ku prospěchu zrzky a jejího bratra. Čtyřicátník v tomto příběhu vystupuje jako hodný a přátelský rádce, jenž dívce radí, ať zůstane u své lži a mladíčka přesvědčí, že jí bratr přísahal, že do ciziny neodjede: „*Vymyslí jí přesně, jak má vylíčit scénu, při níž bratra od ilegálního přechodu hranic odvrátila a jak má mladíčkově vsugerovat, že právě on se stal nepřímo zachráncem její rodiny,*

protože bez jeho vlivu a zásahu byl by bratr v této chvíli již možná zatčen na hranicích či dokonce zastřelen pohraniční stráží.“ (Kundera, 1979: 321)

Ačkoliv v této představě vystupuje jako ta aktivní hrdinka zrzka, v rámci zachování tradičního patriarchálního řádu a androcentrického nahlížení má muže – tedy Jaromila – přesvědčit, že tím aktivním zachráncem je právě on (komplicita neboli součinnost žen viz Havelková (2004: 178)). Řekněme tedy, že navzdory realitě, kdy se Jaromil skutečně vyznačuje agentností (i když v negativním smyslu – jde a udá bratra zrzky), se nyní proměňuje v kladného hrdinu, který se spíše vyznačuje pasivní mlčenlivostí v důsledku určitých citů, jež k zrzce chová. Toto spojení kladného hrdiny s jakousi pasivitou (i když nepřímé gesto je de facto také určitým gestem a jednáním) se mi jeví jako velmi zajímavé, protože se vymyká z dosavadně uvedených archetypálních typizací a tradičních konotací.

Také slzy stereotypně označované za psychický a manipulativní nástroj žen k dosažení určitého cíle jsou v tomto příběhu vyobrazeny jinak. Ačkoliv je Jaromil rovněž považoval za jakési nebezpečí či „*chpadlo, které ho chce obejmout*“ (Kundera, 1979: 328), jeho postoj se proměňuje. Když se dívka dojala nad nebývalou čtyřicátníkovou laskavostí a něhou, rozplakala se. Čtyřicátník však k těmto slzám necítil odpor, jelikož tyto slzy byly upřímné a nebyly určeny k žádné lsti, byly samy pro sebe. V neposlední řadě by se dalo říct, že Jaromil k těmto slzám necítil odpor, protože svým způsobem byly pozitivní reakcí na jeho nynější laskavost, což souznělo s jeho kladným a vysněným sebeobrazem dobrého či dokonalého člověka: „*Ale ještě více ho vzápětí zarazilo, že se neuměl tentokrát vůbec bránit jejich tklivému účinku, věděl totiž, že to nejsou slzy lásky, že nejsou určené jemu, že nejsou lstí, vydíráním ani divadlem, věděl, že prostě jsou, samy pro sebe, a tečou z dívky, jako z člověka neviditelně vytéká jeho smutek či radost.*“ (Kundera, 1979: 328)

Ostatně i postava dívky se v souvislosti s měnícím se Jaromilem a jejich vztahem jaksi znovuzrozuje. Když Jaromil jakožto čtyřicátník dívku objímá, aby ji utěšil, dívka již nevystupuje jako ta naprosto submisivní a oddaná partnerka, o čemž jsme referovali v přechozích kapitolách, ale jako dívka, která zná svoji hodnotu. Není již tak naivní a dává si už pozor na to, komu se otevírá a komu věří: „*Ale toto oddání není otevření! Položila se mu do rukou zavřená a uzamčená, ramena sevřená k sobě skrývají její hrud' a její hlava se neobrací k jeho tváři, nýbrž je sklopena na jeho prsou.*“ (Kundera, 1979: 329)

Toto spojení jistého oddání s nedůvěřivostí a opatrností, je taktéž zajímavé, protože je v rámci archetypální typologie opět fluidní. Dívka se na jednu stranu čtyřicátníkovi oddává, tudíž vystupuje jako raněná a submisivní partnerka, která potřebuje útěchu (viz archetypální zobrazení v artušovských mýtech dle Pratt (1981)), ale na druhou stranu se mu vůbec nechce otevřít a vystupuje jako sebejistá žena, která zná svoji hodnotu a má svou hrdost (a můžeme tedy mluvit i o archetypu bohyně - opět dle typologie Pratt (1981)). Dívka dokonce odmítá být jen sebemenší polibek: „*Její rty byly zavřené a odmítly odpovídat jeho ústům.*“ (Kundera, 1979: 330) Otázkou zůstává, jestli se tak zrzka zachovala opravdu kvůli uvědomění si své vlastní ceny vyplývající z pocitu někdejšího ublížení, anebo z možného traumatu, které mohlo plynout z nepříjemných a trýznivých zážitků z vězení.

Tak či onak, je důležité ještě jednou vyzdvihnout, že Jaromil zaujal pozici laskavého přítele, jenž se snažil o empatické vcítění se do dívky a chtěl jí (vůbec poprvé!) naslouchat. A „*hladil ji po vlasech, po čele, po tvářích. Hladil ji tak dlouho, až se mu zdálo, že se z jejích očí ztrácí děs. Hladil ji tak dlouho, až se jí zavřely oči.*“ (Kundera, 1979: 332) Navzdory dobrotě, která je nám v příběhu nenadále předložena, je však vztah zachován v zájmu patriarchální struktury. To znamená, že androcentrické nahlížení zůstává jasné a nezměněné – čtyřicátník jako ten nadřazený, jenž má nad dívkou moc – i když nyní je moc nabývána skrze rozdílné prostředky - skrze něhu a lásku namísto násilí a (sexuálního) podrobování. Jak však dále uvidíme i tato představa o dobrotě „*byla jen krátký oddech, který čtyřicátník dívce dopřál před další štvanicí, která ji čeká (...)* Tato kapitola byla jen tichou pauzou, v níž neznámý muž rozžal nenadále lampu dobroty.“ (Kundera, 1979: 333) Totiž jen jedna rovina je v příběhu a románu explicitní, a tou je rovina násilí. Je zejména nutné upozornit na tu skutečnost, že všechny vztahy, jež jsou v románu prezentovány, jsou vztahy hierarchické – a tedy založené na podřízenosti a nadřazenosti. V příběhu vlastně nenalzáme žádný partnerský či rovnocenný vztah.

3.5 Básník umírá aneb matka jako vagina dentata

Pokud se v příběhu vrátíme tam, kde začala Jaromilova představa, ocitáme se ve chvíli, kdy básníka naplňuje pocit, že může za zrzčino utrpení - kdy se Jaromil cítí jako opravdový muž. Onu skutečnost se proto chystá dokázat i krásné filmařce v den jejího večírku. Současně se v něm opět tloučou ambivalentní pocity - sebevědomí s nejistotou, přičemž lze hovořit o napětí mezi velkou vnitřní nejistotou, potlačovanou právě nepřiměřeným sebevědomím. Tento pocit

jsme již rozebírali v souvislosti s malířem, který v něm výše zmíněné (ale především sebevědomí) vzbuzoval. Řekněme, že se tak děje vždy, když si Jaromil myslí, že potkal někoho, kdo ho nějakým způsobem přesahuje, komu se nemůže rovnat, ke komu jednoduše vzhlíží.

Je důležité si povšimnout, že nejistota je v tomto případě dána na roveň či spíše řečeno zesílena nátlakem matky, která ho kvůli bolesti v krku nechce na večírek pustit. Co se týče postavy matky, je zdůrazněn onen druhý pól pocitů, i když jak z předchozích kapitol víme, i ona plnila významnou roli v pěstování Jaromilova sebevědomí: *„Blížil se k vile a cítil svou starou nejistotu, která byla zesílena tím, že ho škrábalo v krku (maminka ho na večírek nechtěla pustit, prý by měl raději ležet v posteli). Před dveřmi váhal a musil si v duchu opakovat všechny své poslední velké dny, aby si dodal kuráže. Myslíl na zrzku, na to, jak ji vyšetřují, myslil na policisty a na běh událostí, které uvedl do pohybu svou vlastní silou a vůlí...“* (Kundera, 1979: 340)

Současně matka trpí, že Jaromil jde na večírek, protože ví, že je to kvůli krásné filmařce. Na filmařku tedy žárlí, ale zároveň je jí líto, že ji filmařka jako svou přítelkyni na večírek nepozvala. Veškeré myšlenky Irigaray (1997) a Cixous (1991), které vyzdvihují sílu pout mezi ženami na cestě k nalezení moci a které jsme aplikovaly v případě natáčení filmu, nyní již neplatí. Postava matky je tak vyobrazena jako chudinka, oběť, která sedí sama doma a utápí se v trápení. Její moc, která se ještě více znásobila právě spojenectvím s dominantní filmařkou, nyní zase z větší části opadla.

Nicméně matka jakožto tzv. velká matka se nehodlá vzdát a chce o syna bojovat za každou cenu. Na tomto místě je nám tedy představen archetyp vaginy dentaty, který jsem již rozebírala jak v teoretické, tak i v analytické části. Matka vystupuje v roli uhrančivého symbolu lůna, vaginy dentaty⁴², která má volného ducha a dominantní postavení do té míry, že působí, metaforicky řečeno, jako chapadlo, které lapá muže (konkrétně Jaromila) do své moci, přičemž ho chce celého pro sebe a doslova pojmout: *„Ve vedlejší místnosti už dávno zhasli rádio, je hluboká noc, maminka čeká na syna a myslí na svou porážku. Ale pak si říká, že prohrála-li tuto bitvu, bude bojovat dál. Ano cítí to tak: bude bojovat, nenechá si ho vzít, nenechá se od něho odstrčit, půjde stále s ním a za ním. Sedí v křesle a je jí, jako by šla, jako*

⁴² Charakteristikou vaginy dentaty se zabývá Knotková-Čapková (2005: 146) či Ulanov (2003).

by šla dlouhou nocí za ním a pro něho.“ (Kundera, 1979: 345)

Na večírku se k Jaromilovi nechovají, tak jak by si představoval a vyžadoval v souladu s jeho nedokonalým sebeobrazem dokonalého básníka. Ani filmařka nejeví o Jaromila velký zájem. Když se pár umělců ocitá v jednom z pokojů, Jaromil je vystaven kritice. Ne nadarmo je srovnáván s již rozebíranou postavou malíře, kterého můžeme považovat za původce sebevědomí Jaromila. Paradoxem je, že právě kritickým odkazem na malíře, jenž je umělci vyzdvižen a jenž výrazně přispěl k pěstování básníkovy sebevědomí, dochází opět k degradování tohoto sebevědomí a veškerá Jaromilova „mužnost“ je znovu podkopána a ztracena pod mlhou silné kritiky: *„Vyhodili ho ze školy a dělá nádeníka na stavbě. Protože nemíni odvolávat to, v co věří. Maluje jen po večerech za umělého světla. Ale maluje přesto krásné obrazy, kdežto ty píšeš odporné sračky!“* (Kundera, 1979: 347) Jaromil se cítil zase jako malý kluk a jeho veškerá „mužnost“ záhy zmizela. „Přirozené mužství“ neboli „divoštství“, tak jak o tom referuje Bly (2005) ve své knize *Železný Jan*, je opět upozaděno, což jen značí fakt, jak je hegemonní maskulinita či tzv. správná mužská identita v závislosti na určité společnosti neustále se proměňujícím procesem, nikoliv „logickou přirozeností“ (Kimmel, 2005: 4): *„Cítil, jak mu po tváři stéká bláto hanby a věděl, že s takto pomazanou tváří by tu s nimi nemohl setrvat už ani minutu.“* (Kundera, 1979: 349) Jinými slovy, tito lidé nezrcadlili obraz, který by se ztotožňoval s Jaromilovým ideálním egem⁴³.

Situace a básníkovy ponížení vygraduje až tak, že se Jaromil pokusí něco namítnout. Nicméně tato námitka akorát způsobí to, že je básník ještě více ponížen a dokonce vyveden za bujarého smíchu ostatních. V tomto boji jsou také jasně dané hierarchické pozice mezi oběma muži. Třicátník, jenž Jaromila nařkne, je vyobrazen jako typicky silný, autoritativní a nebojácný muž, kdežto Jaromil jakožto submisivní slaboch. Zde se nám tedy potvrzuje to, co tvrdí Havelková (2004: 178-179), že ne každý muž jen proto, že je muž, musí z patriarchálního uspořádání těžit. Jak se totiž ukazuje, řadoví muži (a zejména ti, kteří neodpovídají stereotypnímu a tradičnímu obrazu) jsou naopak právě znevýhodňováni: *„Přítomní mladíci a dívky, kteří se ještě před chvílí snažili usmířit oba soky, neodolali smíchu, třicátník kráčel pokojem a vysoko třímal Jaromila, který se mrskal ve vzduchu jak zoufalá, něžná ryba. Nakonec ho donesl k balkonovým dveřím. Otevřel je, postavil básníka na práh a rozehnal se nohou (...) Není tu pistole, v jejímž výstřelu by dal zaniknout svému chlapeckému*

⁴³ Více viz Lacan a jeho teorie zrcadlení (2007:76).

ponížení. *Je tu jen smích, který doléhá přes okno a navždy ho zneuctuje.*“ (Kundera, 1979: 350, 352)

Jaromil je ponížen natolik, že chce zemřít. Jeho ego je degradované až tak, že by byl dokonce schopný spáchat sebevraždu. Nedokáže se adekvátně vypořádat s kritikou vlastní osoby. To souvisí s tím, že mu kritika (co se týče jeho díla) nebyla nikdy předtím předkládána (viz matka, malíř aj.), a tudíž se ani nemohl naučit se s ní vypořádat. Byly mu vnucovány převážně pozitivní sebeobrazy. Pokud ho ostatní neuznávají, nemá důvod žít. Jeho snem je být skutečným, dokonalým a uznávaným mužem, protože tak mu to vnucuje společnost a kultura⁴⁴. K tomuto ideálu mu mají dopomoci dokonalé básně. Teď je však vše zpochybněno, protože všechny tyto složky jsou ve vzájemně se ovlivňujícím vztahu. A básník už nevidí jiné východisko – platí pro něj: buď a nebo. Smrt ho má pomstít, jelikož on sám toho není schopný. A proto si přeje zemřít: *„Neboť Jaromil chce zemřít, myšlenka na sebevraždu ho vábí jak hlas slavíka. Ví, že sem přišel nachlazen, ví, že onemocní, ale nevrátí se zpět do místnosti, nemůže už snést pokoření. Ví, že jenom náruč smrti ho může utěšit, ta náruč, kterou naplní celým svým tělem i duší a bude v ní nekonečně veliký, ví, že jenom smrt ho může pomstít a obžalovat z vraždy všechny ty, kteří se smějí.*“ (Kundera, 1979: 354)

Nakonec když už všichni spí, Jaromil odchází z vily filmařky, kde se večírek odehrával. Jeho přání smrti se však naplní, jelikož toho večera smrtelně onemocní. A na smrtelné posteli se projeví všechny analyzované vlastnosti tzv. velké matky. Za prvé, když přijde muž, jenž chce mluvit s Jaromilem o zatčení zrzavé dívky, matka zarputile střeží dveře od Jaromilova pokoje a nechce, aby muž nějakým způsobem zhoršoval stav jejího syna. Se zájmem a upřímností brání svého syna, že cokoliv syn učinil, udělal v zájmu dělnické třídy.

Tento postoj je zajímavý zejména z toho důvodu, že v jiných případech matka takto nesměšlela, tj. v názorech na revoluci se matka a syn často rozcházel. Nyní na smrtelné posteli se však dokonale spojili, a to bylo to, oč matka celý život usilovala. Je příliš odvážné tvrdit, že nyní plynula tato slova z matky upřímně a nenásilně, protože přece jen v pozadí visela smrt jejího syna, což mohlo matku donutit právě k těmto slovům a myšlenkám. Nicméně skutečnost, že svého syna bránila jakožto silná a velká matka, zpochybnit nelze: *„Když vyřkla tato slova, jež často slýchala od syna, ale jež jí dosud byla cizí, cítila, jak ji*

⁴⁴ Viz Kimmel (2005) a jeho pojetí hegemonní maskulinity jako sociálního konstruktů.

naplňuje pocit nesmírné síly, byla teď se synem spojena více než kdy jindy, byla s ním jedna duše, jedna mysl.“ (Kundera, 1979: 360)

Také Jaromil si konečně přiznal toto spojení a svoji podobnost s matkou. Otázkou je, nakolik v tom hraje roli právě působení matky jakožto vaginy dentaty, jež chce Jaromila ovládnout a pojmout. Matka se mu totiž snaží vnuknout poslední myšlenku, že jsou si skutečně podobní, přičemž použije přirovnání s andělem. To opět vnímám jako vykreslení narcistického a pozitivního sebeobrazu a přenášení tohoto obrazu dále ve smyslu lacanovského zrcadlení (2007: 76). Matka tak nakonec v Jaromilovi vzchopí poslední zbytky jeho sebevědomí, které jsou však již osekány o jakékoliv tradiční maskulinní rysy směřující k uznání, síle a samostatnosti. Dochází tak k naprostému „poženštění“, jenž definitivně zablokuje „přirozené mužství“ a tzv. správnou mužskou identitu (viz Bly (2005), Kimmel (2005), Butler (1999)).

I přes tuto poslední feminizaci však u Jaromila, co se týká ambivalentnímu vztahu k matce, vyhrává ta stránka lásky a obdivu, nikoliv postoj nenávisti a vzpoury. Je však otázkou, jestli toto Jaromilovo počínání (lichocení a obdiv) neplyne jen ze sobecké a egoistické potřeby mít v poslední okamžiky u sebe nějakou ženu, která ho miluje a uznává. Každopádně se zde potvrzuje to, co tvrdí Pachmanová (In: Hanáková, Heczková, Kalivodová, 2006: 119): *„Boj synů proti matkám tak zůstává v prostoru nostalgické touhy po návratu do bezpečí mateřského těla.*“ Na závěr je však nutné podotknout, že nedochází k naprostému smíření – konflikt zůstává v podstatě otevřený a nevyřešený, což dokazuje poslední část následující citace, jíž román i končí:

Jaromil si uvědomuje, že žena, která na něho mluví, ho vždycky milovala, nikdy mu neunikla, nikdy se o ni musel bát a nikdy na ni nemusil žárlit.

„Já nejsem maminko krásný. Ty jsi krásná. Vypadáš tak mladičká.“

Maminka slyší, co syn říká a chce se jí plakat štěstím: „Zdá se ti, že jsem krásná? Však ty jsi mi podoben. Ty jsi to nikdy nechtěl slyšet, že jsi mi podoben. Ale jsi mi podoben a já jsme šťastná, že to tak je.“ A hladila ho po jeho vláscích, které byly žluté a jemné jak chmýří a líbala ho na ně: „Máš vlasy anděla, miláčku.“

Jaromil cítí, jak je unaven. Už by neměl sil jít za nějakou jinou ženou, všechny jsou tak

daleko a cesta k nim je nekonečně dlouhá: „Nikdy se mi vlastně žádná žena nelíbila,“ říká, „jenom ty, maminko. Ty jsi ze všech nejkrásnější. Ano, maminko, tebe jsem měl ze všech nejraději.“ (Kundera, 1979: 363)

(...)

Otevřel oči a uviděl skloněnou tvář s něžně ustupující bradou a lehounkými žlutými vlasy. Ta tvář nad ním byla tak blízko, že se mu zdálo, že leží nad studánkou a vidí v ní vlastní podobu. Ne, žádné plameny, utone ve vodě. Díval se na svou tvář na vodní hladině. Pak v té tváři uviděl najednou veliký úlek. A to bylo poslední, co viděl (Kundera, 1979: 365)

4. Závěr

Tato práce podrobila rozboru genderové vztahy v románu *Život je jinde* od Milana Kundery. Ústředním bodem analýzy byl přitom vztah matka-syn. Z provedeného rozboru vyplývá, že se jedná o vztah, který je z principu vlastnický a mocenský – osciluje mezi ovládním a upnutím na syna, což se projevuje jako citové vydírání. Matka, neuspokojená v manželství, si syna dosazuje do pozice partnera. V zásadě se jedná o závislost, která se posléze stává vzájemnou závislostí.

Hlavní hrdina Jaromil se tak v důsledku této skutečnosti nedokáže smířit s tím, že vliv matky na něm zanechává tzv. femininní rysy. Zde se jasně ukazuje sociální praxe toho, jak jsme ve svých názorech ovlivňováni kulturou a společností, jelikož Jaromila trápí ta skutečnost, že je jeho vzezření negativně komentováno okolím. Femininní muž se totiž převážně mylně dává na roveň homosexuálnímu muži. Chlapec, jenž neodpovídá klasickému, tj. genderově stereotypnímu obrazu maskulinního a heterosexuálního muže, je takto trestán, a smutné je, že i on sám toto většinové hledisko přijímá za své. Nejen na tomto místě se ukazuje to, jak je Kunderův román stereotypní, co se tradičního pojetí maskulinity a feminity týče, ale i to, jak zde panuje silná heteronormativita: homosexuální či jiné projevy, jež neodpovídají heteronormativnímu rámci, jsou v tomto románu konstruovány jako tabu.

Matka Jaromila je navíc prezentována jako tzv. Velká matka, obdařená velkou mocí, jíž dokáže prakticky i emocionálně disponovat ve smyslu silové převahy vůči svému synovi. Jak bylo řečeno, tzv. Velké mateřství je vnímáno jako to, jenž syny feminizuje, a tím likviduje jejich mužnost. Vzdorem vůči matce (potažmo vymaněním se ze závislosti) se pak Jaromil snaží onu mužnost znovu nalézt. Tento boj však v průběhu románu několikrát prohrává, a tak se snaží dokazovat svojí „mužnost“, hledat jiná „zrcadla“ a potvrzovat prostor, ve kterém působí, jinými prostředky – jednak tvůrčím potenciálem a jednak, což je z feministického hlediska explicitnější, násilnými partnerskými vztahy.

I když tedy rozdělení rolí v tomto románu není na první pohled tradiční – matka symbolizuje utlačovatelskou moc, a syn vzpouru – při podrobnějším rozboru nacházíme nadřazenost mužských postav nad ženskými - Jaromila ve vztahu k zrzce a vysokoškolačce,

malíře ve vztahu k matce. Muži jsou převážně ti, kdo ovládají, řídí a určují, ženy jsou tu od toho, aby uspokojovaly mužské touhy. Muži v Kunderově románu chtějí mít ženu pro sebe, protože její vlastnictví jim poskytuje společenskou prestiž a pocit „mužnosti“, založený právě na onom vlastnictví. To ostatně vysvětluje skutečnost, proč v románu prakticky nelze nalézt žádný vztah založený na rovnocennosti a partnerství. Téměř všechny vztahy se ubírají směrem násilí, a jsou tedy hierarchického rázu – založené na podřízenosti a nadřazenosti. Ve vztahu matka-syn je to konkrétně důsledek toho, že Jaromil zrcadlí kromě narcistického obrazu matky i utlačovatelskou moc, kterou matka reprezentuje vůči němu samotnému. V románu tedy dochází k tomuto dvojitému přenosu, od čehož se odvíjí i ono chování postav popsané výše.

Nutno však podotknout, že na matku není vrhán pouze negativní stín. Příběh totiž nabízí i pochopení vůči matce (sama je svým způsobem obětí) – nenaplněná manželskou láskou zůstává na výchovu syna sama, a ve snaze obětovat vše synovi se dokonce vzdává i svobody navozovat další vztahy s jinými muži. V textu se tak střídají pasáže tohoto, řekněme, „feministického soucitu“ a „misogynního odporu“. Text zůstává z feministického hlediska na půli cesty, jelikož matka nakonec souzní s archetypem čarodějnice, a je vykreslena jako typická vagina dentata. V závěru je tedy zobrazena jako monstrum, jež Jaromila ohrožuje, negativně ovlivňuje a absolutně likviduje jeho „mužnost“.

Jediným jistým zdrojem autonomní maskulinity zůstává pro Jaromila jeho tělo. I to však záhy vlivem feminizace selhává. Kulturní strach z tzv. poženštění silně vepsaný do Jaromilova podvědomí ohrožuje i tu skutečnost, že mu náleží jeho tělo – doslova ho to odcizuje od svého těla, což se mimo jiné projevuje i jeho dysfunkcemi v sexuální oblasti. Také na těle ženy lze ve vztahu ke společnosti a kultuře deklarovat jeho konstruovanost. Tělo ženy má totiž pro Kunderovy mužské postavy hodnotu pouze tehdy, jestliže jeho obal není poničen těhotenstvím, porodem či mateřstvím. Nejen v tomto románu se explicitně ukazuje skutečnost, že tímto „znehodnocením“ se pak mnohdy ospravedlňuje ono kulturní podmaňování žen mužům a také praktikované násilí leckdy z něho vyplývající.

V důsledku toho tak lze říct, že Kunderovo vnímání genderových vztahů, potažmo vztahu matka-syn, je svým způsobem konstruktivistické: jak autorovy mužské postavy, tak i ženské postavy reflektují sociální tlak na ně vyvíjející ve smyslu řečeném výše. Na druhou

stranu, jak už bylo naznačeno, velké množství genderových stereotypů odkazují na Kunderovo esencialistické vnímání femininity a maskulinity, proti němuž se vyhraňuje pouze tehdy, když se mu to hodí – a tedy rozhodně ne v rozporu s patriarchálním uspořádáním společnosti. Jinými slovy, moc ženy je přijatelná jen do té míry, dokud nepřevyšuje moc muže. Pokud tomu tak není, a žena disponuje větší mocí než muž, následuje *její* degradování a disciplinování řádu, anebo alespoň *její* negativní vykreslení jako čarodějnice, jako vaginy dentaty, jako monstra.

Literatura

Primární

Kundera, Milan. 1979. *Život je jinde*. Toronto: Sixty Eight Publishers.

Sekundární

Badinter, Elisabeth. 2006. *Materská láska*. Bratislava: Aspekt.

Badinter, Elisabeth. 1999. *Identita muža*. Bratislava: Aspekt.

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

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

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

Butler, Judith. 1999. „Freud and the Melancholia of Gender“. In *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, s. 73-84.

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

Cornell, Drucilla. 1995. „Rethinking the Time of Feminism“. In Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (eds.). *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange (Thinking Gender)*. New York: Routledge, s. 145-157.

Cornell, Drucilla. 1995. „What Is Ethical Feminism?“. In Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (eds.). *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange (Thinking Gender)*. New York: Routledge, s. 75-107.

Durozoi, Gérard, Roussel, André. 1994. *Filozofický slovník*. Praha: Ewa edition.

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

Foucault, Michel [1971] 1994. „Řád diskurzu“. In Michel Foucault. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, s. 7-37.

Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.

Freud, Sigmund. 1997. „Ženskost“. „In *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, s. 399-414.

Freud, Sigmund. 1997. „Vývoj libida a formy sexuální organizace“. In *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, s. 231-242.

- Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismus: podobnosti a rozdíly“. In *ABC feminizmu*. Brno: Nesehnutí.
- Heczková, Libuše, Kalivodová, Eva (eds.). 2006. *V bludném kruhu (Vybrané kapitoly)*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering*. University of California Press.
- Irigaray, Luce. 1996. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jung, Carl Gustav. 1997. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Kimmel, Michael. 2005. *Handbook of studie on men and masculinity*. California: Sage Publications.
- Knotková-Čapková, Blanka a kol. 2010. *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies, o.p.s.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře“. In Blanka Knotková-Čapková (ed.). *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost.
- Labudová, Zuzana. 2013. *Otcovství v románech Milana Kundery*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, fakulta humanitních studií, katedra genderových studií.
- Lacan, Jacques. 2007. „The Mirror Stage as Formative of the / Function as Revealed in Psychoanalytic Experience“. In *Écrits*. New York: W. W. Norton, s.75-82.
- Mohanty, Chandra Talpade. 1991. „Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.“ In: *Feminism Without Borders*. New Delhi: Zubaan, an associate of Kali for Women.
- Morris, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host
- Ortner, Sherry. 1998. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“. In Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 90-114.
- Penčeva, Anželina. 2010. „Znásilněný archetyp: ženy v románech Milana Kundery“. In *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis.
- Pilař, Martin. 1994. Kundera, Milan: Život je jinde. In *Slovník české prózy* [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1489> [cit. 13.5.2015].
- Platzová, Magdaléna. 2008. „Znovuzrození na dosah“. *Respekt* 46: 54-57.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roy, Claude. 1973. Předmluva. In Milan Kundera. *Život je jinde*. Toronto: Sixty Eight

Publishers.

Sayersová, Janet. 1999. *Matky psychoanalýzy*. Praha: Triton.

Showalter, Elaine. 1998. „Pokus o feministickou poetiku.“ In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, str. 209-234.

Schneider, Dan. 2005. *Review of Life Is Elsewhere by Milan Kundera* [online]. Dostupné z: <http://www.cosmoetica.com/B268-DES208.htm> [cit. 13.5.2015]

Slipp, Samuel. 2003. *Freudovská mystika. Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton.

Theroux, Paul. 1974. Small Novel, Large Stories [online]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-life.html> [cit. 13.5.2015]

Tong, Rosemarie Putnam 1998. *Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction*. Boulder: Westview Press

Ulanov, Ann Belford. 2003. *Pramatky Ježíše Krista*. Praha: One Woman Press.

Valden, Milan. 2006. Kundera, Milan [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20137> [cit. 13.5.2015].