

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Karolína Hajdíková

Problematika literárního města jako výhradně ženského prostoru

Problematics of the literary city as an exclusively feminine space

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za vstřícnost, podnětné a inspirativní konzultace a za veškeré materiály, které mi dopomohly k vypracování této diplomové práce.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 28. dubna 2023

Bc. Karolína Hajdíková

Klíčová slova (česky)

Literární prostor, flânerie, chůze městem, flanér, flâneuse

Klíčová slova (anglicky):

Literary space, flânerie, walking in a city, flâneur, flâneuse

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce se zabývá otázkou existence ženského ekvivalentu flanéra, tzv. flâneuse. Analýzou textů z flanérova 19. století a z období o pár desítek let pozdějšího, v nichž prochází ženská hlavní hrdinka ulicemi města, je poukázáno na to, že se ženy ve městech přirozeně vyskytovaly a vyskytují. K tomuto záměru je využito pěti literárních děl, a to konkrétně *Paní Bovaryová* Gustava Flauberta, *Tereza Raquinová* Émila Zoly, *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové, *Good Morning, Midnight* Jean Rhys a *Pod skleněným zvonem* Sylvie Plathové. Pomocí těchto knih je popsána role žen v městském prostředí a je také upozorněno na potíže, se kterými se zde, na rozdíl od flanéra, musely vypořádávat a které se u většiny analyzovaných flâneuses do určité míry shodují. U prvních třech zmíněných knih provádím komparaci ženského a mužského prostoru, z níž vyplynuly jisté nerovnosti v postavení ženy a muže na ulicích města. V případě zbylých dvou knih není možné tuto komparaci provést z důvodu homodiegetického vyprávění, a tedy nedostatečné možnosti zmapovat v nich rovněž mužský prostor. Poslední část práce se věnuje vizuální reprezentaci ženské flanerie prostřednictvím fotografie. Cílem práce je tedy rozšířit hranice pojmu flanéra a zahrnout do něj také další postavy městské scenérie.

Abstract (in English):

This thesis deals with the question of the female equivalent of the flâneur, the flâneuse. The analysis of texts from the flâneur's 19th century and a few decades later, in which the female protagonist walks through the streets of the city, points out that women naturally occurred and occur in cities. For this purpose, I use five literary works, namely *Madame Bovary* by Gustave Flaubert, *Thérèse Raquin* by Émile Zola, *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf, *Good Morning, Midnight* by Jean Rhys and *The Bell Jar* by Sylvia Plath. In these books, I describe the role of women in the urban environment and I also draw attention to the difficulties with which, unlike the flâneur, they had to deal with and which to some extent coincide with the majority of analyzed flâneuses. In the first three mentioned books, I compare the female and male space, which revealed certain inequalities in the position of women and men on the streets of the city. In the case of the other two books, it is not possible to implement this comparison due to the homodiegetic narration, and thus the insufficient possibility to map the male space in them as well. The last part of the work is devoted to the visual representation of female flânerie through photography. The aim of the work is therefore to expand the boundaries of the concept of flâneur and include other figures of the urban scenery in it.

Obsah

Úvod.....	8
1 Literární chůze a chodci městem	10
1.1 Baudelairův ideál moderního umělce a Benjaminův flanér.....	10
1.2 Flâneuse	13
2 Ideologie oddělených sfér.....	19
3 Město jako symbol nedosažitelnosti a zkázy.....	27
3.1 Gustave Flaubert: Paní Bovaryová	27
3.1.1 Imaginární flâneuse	27
3.1.2 Komparace mužského a ženského prostoru	34
3.2 Émile Zola: Tereza Raquinová	37
3.2.1 Z periferie do centra	37
3.2.2 Komparace mužského a ženského prostoru	43
4 Město psané ženami	47
4.1 Virginia Woolfová: Paní Dallowayová.....	49
4.1.1 Bloudění mysli.....	49
4.1.2 Komparace mužského a ženského prostoru	56
4.2 Jean Rhys: Good Morning, Midnight	60
4.2.1 Lhostejná flâneuse	60
4.3 Sylvia Plathová: Pod skleněným zvonem.....	68
4.3.1 Ani na vesnici, ani ve městě.....	68
5 Komparace vybraných flâneuses	76
6 Vizuální reprezentace. Fotoaparát jako voyeurské medium.....	82
6.1 Berenice Abbottová	84
6.2 Vivian Maierová	89
6.3 Sophie Calle.....	95
6.4 Shrnutí.....	102

Závěr	104
Seznam použité literatury	107
Prameny	107
Odborná literatura.....	107
Elektronické zdroje.....	110
Obrázky	111

Úvod

Literární prostor města představuje ideální prostředí pro prozkoumávání nejen městské krajiny, ale také charakterů postav. Procházení po městě ponechává prostor toku myšlenek a podkrývá osudy literárních postav. Jednou z perspektiv, jak se k literárnímu prostoru a postavám v něm vztahovat, je tedy flanerie neboli bezcílne potulování se městským prostorem. V této práci tak bude hlavní pozornost věnována konceptu literární postavy, jež prochází hlavními městy a která město zpřístupňuje a estetizuje. Nejvýznamnější městskou postavou je nepopíratelně flanér, který se rodí spolu s přestavbou Paříže v polovině 19. století. Představuje svobodomyšlného muže, jenž se toulá velkými městy, lelkuje, zdá se být oprostěn od povinností běžného života, poklidně a beze spěchu prochází metropolí a pozoruje. Postava flanéra je však pokaždé reprezentovaná mužem. Tato diplomová práce si tak klade za cíl především prozkoumat další chodce městem a pokusit se v nich nalézt flanérův ženský protějšek, tedy flâneuse, jejíž existence je často přehlížena.

Budu vycházet z definice flanéra, kterou naznačil Charles Baudelaire v eseji *Malíř moderního života* a kterou později rozpracoval Walter Benjamin v knize *Dílo a jeho zdroj*, především v esejích věnujících se Paříži 19. století. Následně porovnáím rysy flanéra s definicí flâneuse, se kterou přicházejí například Janet Wolff v eseji *Neviditelná žena*, Griselda Pollock v článku *Modernity and the Spaces of Femininity*, Lauren Elkin v knize *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* nebo Elizabeth Wilson v eseji *The Invisible Flâneur*. Aplikací jednotlivých definic na analyzované ženské hlavní hrdinky se pokusím zodpovědět otázku existence flanérova ženského ekvivalentu.

Následně se budu věnovat rozdílu mezi soukromou sférou, která byla určena ženám, a veřejnou sférou, do níž měli přístup převážně pouze muži. Nastíním tak problematiku tzv. ideologie oddělených sfér, která vysvětluje odsunutí žen z městského prostoru do domácností a uvalila na ně roli „anděla v domě“, jenž představoval dokonalou hostitelku, matku a manželku.

Analýzu děl s ženskou hlavní hrdinkou procházející městem rozdělím do dvou částí. V první části se budu věnovat dvěma knihám, a to konkrétně knize *Paní Bovaryová* Gustava Flauberta a knize *Tereza Raquinová* Émila Zoly. Tato díla jsem zvolila jednak z toho důvodu, že v nich vystupuje hlavní ženská hrdinka mající určitý vztah s městským prostorem, jednak proto, že vznikala v období, které je pro flanéra signifikantní, tedy ve druhé polovině 19. století. Zaměřím se zde na postavení ženských hrdinek na ulicích města. Jelikož se jedná o období, kdy byla žena uvězněna v domácí sféře, dostat se do městského prostoru pro ni

představovalo řadu často nepřekonatelných překážek. Druhá část práce se bude věnovat knihám výhradně ženských autorek první poloviny 20. století, konkrétně románům *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové, *Good Morning, Midnight* Jean Rhys a *Pod skleněným zvonem* Sylvie Plathové. Všechny knihy byly zvoleny na základě hlavní ženské hrdinky, jež prochází hlavními městy. Vzhledem k ženským autorkám těchto románů se nabízí pravděpodobnost autentické zkušenosti ženy v městském prostředí. Zde je však důležité zmínit, že si tato práce neklade za cíl provádět feministickou analýzu literatury psané ženami, jejím zájmem je pouze analýza ženské postavy v městském prostředí. U všech analyzovaných knih provedu komparaci ženského a mužského prostoru, která odhalí rozdíly mezi ženskou a mužskou postavou procházející metropolí.

V závěrečné části této práce představím ženskou flanérii rovněž prostřednictvím vizuálního umění, konkrétně prostřednictvím fotografií. Zaměřím se na díla tří fotografek, a to Berenice Abbottové, Vivian Maierové a Sophie Calle. Na fotografiích těchto umělkyní poukážu na prvky typické pro flâneuse a v kontextu městského prostředí, které je nahlíženo ženskou perspektivou, porovnáám médium fotografie s médiem literárním.

Cílem práce je nahlédnout na jiné formy flanérie a především dokázat ne/existenci flâneuse v literatuře. Toho bude docíleno jednak analýzou ženských protagonistek z období vzniku fenoménu flanéra, jednak analýzou hrdinek ženských autorek z období o něco pozdějšího, které by mohly nastínit specifickou ženskou zkušenost na ulicích města. Tato práce si tedy klade za cíl zejména upozornit na to, že se ženské hrdinky na ulicích města vyskytovaly, a bude se snažit prozkoumat, jakou zde sehrávaly roli.

1 Literární chůze a chodci městem

Procházení neboli flanerie znamená umění bezcílně se potloukat městem, pozorovat a vnímat okolí, jež je realizováno postavou flanéra, který je neodmyslitelně spjat s rozvojem moderních měst. Rapidní industrializace a urbanizace v 19. století se pro flanéra stávají determinujícími faktory. V literatuře moderny se však hovoří pouze o mužské zkušenosti s chůzí ulicemi města, a ženská zkušenost tak zůstává neprozkoumaná. V této kapitole bych proto ráda nejdříve nastínila pojem flanéra, jehož předzvěst můžeme nalézt v tvorbě Charlese Baudelaira, který se věnoval rozvoji moderních měst, a jehož hlouběji popsal Walter Benjamin v esejích věnujících se právě Baudelairovým textům. Dále se budu věnovat konceptu ženské flanérky neboli „flâneuse“, jejíž existence bývá často zpochybňovaná a problematizována.

1.1 Baudelairův ideál moderního umělce a Benjaminův flanér

Flanérův původ lze nalézt již v díle Charlese Baudelaira, jenž bývá označován za „původce modernismu“.¹ Baudelaire v esejí *Malíř moderního života* popisoval „milovníka a inkognitu“, malíře Constantina Guyse, který představuje ztělesnění ideálu moderního umělce, jenž se „udívoval harmonii života v metropolích“. Baudelaire o tomto „muži světa“ či „muži davu“, jak jej sám nazývá, nehovoří jako o flanérovi, přesto vytyčuje znaky, které jsou pro flanéra charakteristické a na které o několik let později upozorní Walter Benjamin v knize *Dílo a jeho zdroj*.

Baudelaire se při popisu muže davu ve zmíněné esejí zaměřuje na povídku E. A. Poea s totožným názvem. Muž sedící za oknem kavárny z povídky *Muž davu* je typickým flanérem. „Za oknem kavárny pozoruje rekonvalescent s rozkoší dav a v duchu se mísí do všech myšlenek, jež se ženou kolem.“² Podstatou tohoto městského pozorovatele je tedy dav, ve kterém se může ukrýt, nenápadně pozorovat okolí a ztrácet se ve svých myšlenkách. „Tak jako je živlem ptáka vzduch, jako je živlem ryby voda, jeho živlem je dav. Jeho vášní a jeho

¹ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 93.

² BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 593.

povoláním je splynout s davem.“³ Walter Benjamin v souvislosti s touto povídkou rovněž upozorňuje, že „tento neznámý je flanér par excellence“.⁴

Přesto Baudelaire zdůrazňuje, že má tento chodec městem „vyšší cíl, než je cíl pouhého zevlouna, obecnější cíl, než je pouhé prchavé příležitostné potěšení (...) hledá cosi, co snad smíme nazvat moderností“. Baudelaire tak popisuje moderního člověka, který dokáže ve své myslí zachytit onu prchavost moderního města a který se „dívá s potěšením na krásné ekvipáže, hrdé koně, skvoucí se čistotu groomů, obratnost sluhů, chůzi pružných žen, krásné děti, šťastné, že žijí a že jsou dobře ustrojené, slovem veškerý život“.⁵ Důležité je ovšem upozornit na pocit tzv. osamělého bytí, na který poukazuje také Hana Bednaříková v článku *Tři trhliny Baudelairova času*, jenž se rodí spolu se ztrátou soukromí, která souvisí se změnou základního nastavení moderny.⁶ Baudelaire podle Benjaminova miloval samotu; ale chtěl ji mít v davu, chtěl „být pryč z domova, a přesto se všude cítit doma, vidět svět, být ve středu světa a zůstat světu skryt, (...)“.⁷

Walter Benjamin se konceptu flanéra věnuje zejména v esejích *Paříž, hlavní město devatenáctého století* a *O některých motivech u Baudelaira*, v nichž se věnuje Baudelairově tvorbě, a flanér se tak stává „ústřední postavou Benjaminových esejů o Baudelairovi a Paříži 19. století“.⁸ Právě u Baudelaira se totiž podle Benjaminova „poprvé stane Paříž objektem lyrického básnictví“.⁹ Flanér představuje neodmyslitelnou postavu v diskurzu modernizace a urbanizace, postavu procházející pařížskými ulicemi 19. století. Ztělesňuje bloumajícího chodce městem, který leluje, toulá se se zvědavostí mu vlastní a který v metropolích hledá především potěšení. Není nikterak zatížen každodenním životem, je oproštěn od povinností, úkolů a cílů, městem totiž prochází poklidně, beze spěchu a svobodně. „Flanér je moderní hrdina; jeho zkušenost, stejně jako zkušenost Guysova, znamená svobodně se pohybovat po městě, pozorovat a být pozorován, ale nikdy si s nikým nezadat.“¹⁰ S nikým tedy neinteraguje,

³ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 595.

⁴ BENJAMIN, Walter. Muž davu, in *Město*, roč. 3, č. 2, Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 35.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 597.

⁶ BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. Tři trhliny Baudelairova času, in *Tvar*, č. 7, 2021.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 595.

⁸ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 97.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 74.

¹⁰ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 97.

nikoho nekontaktuje. Také Janet Wolff ve studii *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny* poukazuje na to, že se flanéři nikdy „neusadí a nikdy ani nenavážou kontakt s lidmi kolem sebe“.¹¹ Svobodné potulování, pozorování a konzumování města s sebou nese až voyeurický vztah k městu samotnému, o kterém hovoří Benjamin. Elizabeth Wilson ve studii *The Invisible Flâneur* zase zmiňuje snobismus; flánér s nadřazeností pozoruje lidi pracující třídy, vojáky, dělníky a ženy z nižší společenské vrstvy.¹²

Charles Baudelaire popisoval chodce městem jako součást masy, jehož podstatou je splynutí s davem, upozorňuje ale především na samotu, kterou tento muž uvnitř davu pociťuje. Walter Benjamin tuto tezi potvrzuje a dále rozvíjí. Soustřeďuje se na osamostatnění se, na individualitu a „privatissimo“ uprostřed davu. Nejedná se tedy o konvenčního pěšího chodce, který v davu zapadne; flánér vyžaduje vlastní prostor, nedokáže se vzdát svého soukromí. „Chodec, který se zařadí do rodícího davu, se liší od flánéra, jenž požaduje vlastní prostor ke hře a nemíní se vzdát svého privatissima ani uprostřed davu.“¹³ Benjaminův flánér reprezentuje anonymitu v rámci veřejného života a fragmentárnost člověka žijícího a procházejícího moderním městem. Odolává davu, jehož je součástí, zůstává nezúčastněn a nespátrěn. Disponuje tak svobodou, se kterou má možnost cestovat o samotě, dobrovolně vystoupit ze svých kořenů, opustit jemu známé a anonymně vstupovat na nová místa.¹⁴

V jedné z Baudelairových básní, *Jedné kolemjdoucí*, jejímuž rozboru se Walter Benjamin důkladně věnuje, je tato flánérova svoboda patrná:

„Kol mne se vzdouvala a řvala ulice. / Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama, / mě přešla
veliká a štíhlá krásná dáma, / houpajíc festonem své dlouhé suknice./ Šla, s nohou sochy,
vpřed, jas vznešenosti v líci, / a já ji rozčilen, jak blázen touhou štván, / pil jí z očí, nebes v
tmách, kde klíčí uragán, / okouzlující slast a rozkoš zničující.“¹⁵

Lyrický subjekt procházeje se, narazí na „štíhlou krásnou dámu“. Benjamin zde upozorňuje jednak na ono voyeurství, zaujaté pozorování cizího. Objektu, který lyrický

¹¹ WOLFF, Janet. *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny*, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 98.

¹² WILSON, Elizabeth. *The Invisible Flâneur*, in *The Contradictions of Culture: Cities: Culture: Women*. California: SAGE Publications, 2001, s. 78.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 93.

¹⁴ WOLFF, Janet. *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny*, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 98.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Praha: KMa, 2001, s. 181.

subjekt obdivuje, se však příliš nevěnuje. Jedná se o ženu, která jej okouzila, s níž ale prožívá „lásku na poslední pohled“, a na základě tohoto letmého setkání popisuje Benjamin zrychlenou zkušenost velkoměsta – naznačuje anonymitu, jíž je každý ve městě obklopen. Z básně je však patrné, že této krásné dámě zmíněná anonymita dopřána není. Lauren Elkin v knize *Flâneuse. Women Walk the City* poukazuje na nutnou neviditelnost, jíž je flanér obdařen. Ovšem je to právě flanér, který činí ženu příliš viditelnou na to, aby proklouzla neviditelná.¹⁶ Flanér je v tom případě vždy muž, jelikož žena nedokáže zůstat v zástupu nespátřená, nemá ani dostatek svobody, aby mohla nezaujatě pozorovat a sama přitom nebýt pozorována.

Benjamin pátrá po tom, co se „musilo stát s flanérem, jakmile mu bylo odňato prostředí, do kterého patřil“.¹⁷ E. A. Poe totiž ve své povídce hovoří o „muži zástupu“, ale tento muž zástupu se podle Benjaminu nemůže ztotožnit s flanérem, a to z toho důvodu, že se děj povídky odehrává nikoliv v Paříži, nýbrž v Londýně. „Londýn ani Berlín neposkytují přesně ty podmínky zařazenosti/nezařazenosti, v jakých vzkvétá flanér v Paříži, a nenabízí je ani Paříž z doby jen o trochu pozdější, kdy začal být útěk do anonymity vlivem ‚sítě kontrol‘ nemožný.“¹⁸ Stejně tak si Baudelaire při návštěvě Bruselu stěžuje: „Žádné výkladní skříně. Flanerie, již národy s fantazií milují, v Bruselu není možná. K vidění tu není nic a ulice jsou nepoužitelné.“ Pakliže je flanér natolik spjatý s Paříží, je otázka, zdali je stejně tak spjat s genderovou kategorií. Elfride Dreyer ve studii *Imagining the flâneur as a woman* totiž upozorňuje na to, že flanér již není limitován ulicemi a pasážemi 19. století v centru Paříže, ale že v současné terminologii je flanér považován za figuru komentující problematiku současného městského života bez ohledu na čas nebo místo. Přesto je i v dnešní době, kdy není na genderové role pohlíženo jako na striktně binární a kdy ženy nejsou diskriminovány¹⁹, vnímán koncept ženské flanérky stále jako sporný.

1.2 Flâneuse

V této práci se budu věnovat zejména otázce existence ženského ekvivalentu flanéra, tedy „flâneuse“, jež bývá často přehlížena.

¹⁶ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 13.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 93.

¹⁸ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 97.

¹⁹ DREYER, Elfride. *Imagining the flâneur as a woman*, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, 2012. s. 33.

Ani u Baudelaira, ani u Benjaminina se totiž neobjevuje zmínka o ženě, která by zastávala funkci flanéra, a oba s tímto konceptem pracovali pouze jako s představou mužské postavy. Ženy však rovněž obývaly města a pohybovaly se na ulicích stejně jako muži, neměly ovšem ani zdaleka takovou svobodu. Elfride Dreyer poukazuje na to, že „jediné ženy na ulicích byly prostitutky nebo pracující ženy“.²⁰ A právě Walter Benjamin staví prostitutky jako přímý ekvivalent flanéra. Ženy, které se na ulicích vyskytovaly za účelem prostituce nebo nakupování, však nebyly vnímány rovnocenně a nebyla jim vlastní stejná práva nacházet se ve veřejné sféře jako mužům. Lauren Elkin totiž upozorňuje na to, že dokonce ani prostitutky neměly ve městech svobodu pohybu. „Její pohyby byly striktně kontrolovány: v polovině 19. století tady bylo spoustu zákonů, které diktovaly, kde a mezi kterými hodinami může kontaktovat muže.“²¹ Elfride Dreyer při výčtu rozdílů mezi flanérem a prostitutkou zmiňuje také špatnou ekonomickou situaci, která nutí ženu k prostituci; kdežto flanér je „figura maskulinních privilegií se spoustou času a peněz“.²² Prostitutky tak nereprezentují pouze ženy na ulicích města, ale také sexuální, sociální a ekonomické rozdíly.

Žena je podle Elfride Dreyer součástí městské architektury a prostitutky přirozenou součástí ulic. Rebecca Solnit v knize *Wanderlust* rovněž upozorňuje, že nemůžeme vyloučit skutečnost, že tady ženy byly vždy, nemohly ale zastávat funkci flanérky, jelikož neměly kýženou svobodu, anonymitu a bezcílnost jako jejich mužské protějšky. Staly se tak pouze objektem, na němž ulpívá mužův pohled; redukují se pouze na předmět flanérova zájmu a potěšení. Dreyer poukazuje na fakt, že je to pouze mužský pohled, který známe, jelikož je to právě flanér, který má možnost „konzumovat“ ženu na ulicích města bez nutnosti za ni platit.²³ Hille Koksela v článku *The Gaze without Eyes* zmiňuje, že pozorování konotuje sílu, kdežto být pozorován je vždy spjato se slabostí.²⁴ Ženy ale nemohly uniknout z pozice objektu, a zůstávají tak pouze předmětem flanérova zájmu.

Ulice města zůstávají maskulinním privilegiem a ženy se na veřejnosti objevovaly, pouze pokud byly nějak vztaženy k mužům, skrze vztahy k mužům ve veřejné sféře a prostřednictvím nelegitimních či excentrických výletů do světa mužů – tedy v roli „děvky,

²⁰ DREYER, Elfride. *Imagining the flâneur as a woman*, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, 2012, s. 32.

²¹ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 9.

²² Tamtéž, s. 3.

²³ DREYER, Elfride. *Imagining the flâneur as a woman*, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, 2012, s. 32.

²⁴ KOKSELA, Hille. *The Gaze without Eyes*, in *Progress in Human Geography*, roč. 24, č. 2, 2000, s. 255.

vdovy či oběti vraždy“.²⁵ Baudelaire vyžaduje, aby žena „budila úžas, aby okouzlovala; protože je modlou, musí se zdobit zlatem jako každé božstvo, aby byla zbožňována“.²⁶ Žena je tak nutně předmětem pozorování, ona sama však pozorovat nemůže; nepotuluje se městem a nemá schopnost splynout s davem, není „inkognitou“. Griselda Pollock v článku *Modernity and the Spaces of Femininity* kromě již zmíněných rolí naráží také na postavu milenky: „Žena, která se jde ven navečeřet do restaurace, i za přítomnosti svého manžela, byla skandální. Kdežto muž večeřící se svou milenkou byl obdařen fiktivní neviditelností.“²⁷ Na nerovnost ve veřejném prostoru poukazuje také Richard Sennett v knize *The Fall of Public Man*, podle kterého „ještě na konci 19. století ženy nemohly jít do kavárny v Paříži nebo do restaurace v Londýně bez doprovodu“.²⁸ Marita Struken v knize *Studia vizuální kultury* zase zmiňuje, že ženám „nebylo dovoleno procházet se o samotě v ulicích moderního města, pokud si měly zachovat úctyhodný status“.²⁹

Pakliže žena usilovala o emancipaci, bylo zapotřebí, aby alespoň částečně disponovala maskulinními rysy. Bylo nutné zamaskovat její vzhled, a umožnit jí tak stát se pozorovatelem. Ženy se musely převlékat za muže a osvojovat si gesta, která byla vnímána jako mužská, aby unikly mužskému pohledu, a čím dál víc tak docházelo k odsouvání žen z veřejného života. Travestie, kdy u žen docházelo k zapření sebe sama, stojí v kontrastu s dandismem, jenž byl typický pro muže, kteří si velmi zakládali na svém vzhledu. Žena ale musela „daleko víc dbát na určité ‚znaky‘ svého oděvu, podle nichž se dalo odhadnout, jaké má společenské postavení; v 19. století toto zkoumání oděvu sloužilo k odlišení žen ‚bezúhonných‘ od ‚prostopášných‘“.³⁰ Nutná sebekontrola a neustálé přemýšlením nad svým zevnějškem značí absenci typické flanérovy volnosti. Janet Wolff například cituje úryvek z deníku George Sandové, která toužila poznat ulice Paříže, ale musela se proto převlékat za chlapce, aby „získala tu svobodu, která, jak věděla, ženám nenáleží“. „A tak jsem si z těžké šedé látky ušila

²⁵ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 107.

²⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 618.

²⁷ POLLOCK, Griselda. *Modernity and the Spaces of Femininity*, in *The Expanding Discourse*. London: Routledge, 1992, s. 31.

²⁸ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 109.

²⁹ STURKEN, Marita. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 126.

³⁰ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 100.

převlečník a k němu kalhoty a vestu. V šedém klobouku a objemném vlněném nákrčníku ze mě byl dokonalý student prvního ročníku. Nedá se ani popsát, jak rozkošně mi bylo v botách: nejráději bych v nich spala, stejně jako kdysi můj bratr, když dostal své první. V těch okovaných podpatcích jsem se na chodníku cítila tak pevně! Poletovala jsem z jednoho konce Paříže na druhý. Připadalo mi, že se v nich můžu vydat na cestu kolem světa. A pak, ty šaty snesly všechno. Běhala jsem venku za každého počasí, přicházela domů v kteroukoli hodinu, sedávala v parteru v divadle. Nikdo si mě nevšimal a v nikom můj převlek nevyvolal podezření. Nikdo mě neznal, nikdo se na mě nedíval, nikomu jsem nepřipadala divná; byla jsem atomem ztraceným v tom nesmírném davu.³¹ Na základě této citace Wolff upozorňuje na neexistenci role flâneuse, jelikož se Sandová stane flanérem až ve chvíli, kdy se převleče za muže.

Ženám a jejich pohledu na městský prostor dlouho nebyla věnována pozornost. Literatura moderny popisuje pouze zkušenost mužů, jelikož veřejný svět práce, politiky a městského života byl mužským světem. A právě z těchto oblastí byly ženy tradičně vylučovány nebo v nich byly prakticky neviditelné. Absence ženské flanerie není způsobena nedbalostí, ale je to „zásadní slepá skvrna společnosti“.³² Janet Wolff ve své studii dokládá, že „literatura moderny popisuje zkušenost mužů“, a také poukazuje na to, že žádná z postav literatury moderny není ženou: „Dandy, flanér, hrdina, cizinec – všechny postavy, jež měly být ztělesněním moderního života – jsou vždy postavy mužské.“ Tuto skutečnost odůvodňuje tím, že instituce jako továrny byly vybudovány muži, pro muže a byly muži vedeny – byli to majitelé, manažeři, finančníci nebo průmyslníci. S tím rovněž souvisí tzv. proces „postupného odsunování žen do ‚soukromí‘ domácnosti a na předměstí“.³³

Elisabet Wilson poukazuje na rozdíly v mužském a ženském pohledu na městský prostor. Muž pozoruje město prostřednictvím umělecké perspektivy, je umělcem, který se městem inspiruje, kdežto žena město „konzumuje“ a ženou se tak Wilson zabývá spíše jako postavou, která se vydala do města nakupovat, než jako tulákem, umělcem bloudícím městskými ulicemi. Wilson v této souvislosti poukazuje na to, že jednou z forem ženské flanerie může

³¹ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 101.

³² DREYER, Elfride. Imagining the flâneur as a woman, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, 2012. s. 38.

³³ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 91–109.

být právě nakupování v obchodních centrech, které se v 19. století rozvíjely. „Obchodní dům, který se etabloval v 50. a 60. letech 19. století, představoval nový a významný prostor, v němž se mohla žena ze středních vrstev legitimně objevovat na veřejnosti.“³⁴ Elfride Dreyer zmiňuje, že obchodní domy svým způsobem navazují na princip prostituce, jelikož obchodní domy vystavují zboží stejně jako ženy vystavují svá těla. Obchodní domy devatenáctého století tak podporují kulturu sexuálního vystavování. „Je to právě zde, kde je flanerie poženštěná a kde se flâneuse stává součástí procesu směny zboží.“³⁵ V obchodních domech si ovšem ženy mohly dovolit pocítit anonymitu. „Nakupování je ‚znak nezávislosti‘, který definuje (ženského) flanera.“ I přesto, že je postavení ženy ve městech sporné, v nákupních centrech disponovaly relativní svobodou, jelikož bylo toto prostředí vnímáno jako bezpečné. A právě v tomto „poloveřejném“ prostoru mohly ženy začít fungovat jako flâneuse. Obchodní domy jsou tedy počátkem zrodu flâneuse, podle Benjamina jsou však paradoxně „flanérovou poslední štací“.³⁶

Vyvstává tedy otázka, zda je flanér skutečně jen mužským fenoménem, nebo zda může existovat také ženský ekvivalent – flâneuse jako aktivní činitel vyjadřující sebevědomí a potěšení ženy volně se pohybující v městském prostředí. Griselda Pollock striktně odmítá jakýkoliv ekvivalent této ryze maskulinní figury, podle ní zde tedy „není a nemůže být ženská flâneuse“.³⁷ Janet Wolff rovněž poukazuje na to, že je nemožné, aby se žena stala flanérem, aniž by tím utrpěla její reputace. „Nejde o to vynalézt flâneuse: taková žena především nemohla s ohledem na propastné rozdíly v životě obou pohlaví vůbec existovat.“ Lauren Elkin je mírnější a upozorňuje na to, že narativy chůze, které v sobě jasně otiskují genderovou binární opozici, vylučují ženskou zkušenost, a bylo by podle ní ideální tuto terminologii zcela zbavit genderové konotace. Navrhuje tak celkovou redefinici tohoto konceptu „spíše než se pokoušet otisknout ženskou zkušenost do maskulinní formy“.³⁸

Není ovšem nutné koncept flanéra ani přepracovávat, ani zavrhnout; cílem této práce je nahlédnout na jiné formy, které na sebe flanér může v rámci genderu přebírat, a poukázat

³⁴ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 108.

³⁵ DREYER, Elfride. Imagining the flâneur as a woman, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, 2012. s. 39.

³⁶ BENJAMIN, Walter. Muž davu, in *Město*. Masarykova univerzita, 2006, roč. 3, č. 2, s. 38.

³⁷ POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity, in *The Expanding Discourse*. London: Routledge, 1992, s. 71.

³⁸ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 11.

na to, že také ženy mohou být pozorovatelé městského moderního života. Je zřejmé, že flâneuse nemůže být přímým protikladem flanéra, jelikož žena neměla stejné podmínky, za jakých se mohli ve veřejné sféře pohybovat muži. Ve městech se však rozhodně vyskytovaly, a je tedy na místě snažit se pochopit, co pro ně tato města znamenala. Právě díky dichotomii ženského a mužského, soukromého a veřejného prostoru je možné uvažovat také o jiné perspektivě nahlížení města. Jelikož byly ženy utlačeny do domácností, do jasně ohraničeného prostoru jejich pokojů, je patrné, že moderní literatuře chybí jejich pohled na městský prostor, a je tedy možné pátrat také po jiné perspektivě a jiných formách flanérie.

2 Ideologie oddělených sfér

Podle Siobhán McIlvanney a Gillian Ni Cheallaigh, autorek knihy *Women and the City*, je město konstruováno jako výhradně mužský prostor, uspořádaný a racionální. Naproti tomu venkov, s jeho divokostí a neukázněností, je spojován s ženami. Jak již bylo řečeno, Janet Wolff odůvodňuje přirovnání města k mužskému prostoru tím, že instituce, jako jsou například továrny, byly konstruovány muži, pro muže a byly muži vedeny. Až do 19. století tak bylo město pro všechny úctyhodné ženy charakterizováno jako tzv. zakázaná zóna, „jako nemorální, vykořisťovatelská a zkorumpovaná síla, kvůli které ženy neměly moc šancí zůstat „čisté““. ³⁹ Ženy se tak v ulicích města devatenáctého století nepohybují příliš často, a pokud ano, necítí se tam komfortně. Ti, kteří vysedávali v kavárnách, procházeli se ulicemi, chodili do divadel a volně svobodně procházeli veřejnými místy, byli jednoznačně muži. „Snaha o stále větší osobní soukromí, úzkostlivá anonymita a odtažitost ve veřejném životě byly možná společné mužům i ženám, ale dělící linie, která se mezi veřejným a soukromým životem rýsovala čím dál zřetelněji, zároveň ženy nedobrovolně odsunula výhradně do sféry soukromé, zatímco muži si uchovali svobodu pohybovat se v davu či navštěvovat kavárny a hospody.“ ⁴⁰

V souvislosti s městským prostorem se vytváří dichotomie nazývaná „ideologie oddělených sfér“, tedy rozdělení na prostor veřejný a prostor soukromý. „Kategorie, které bychom pro zjednodušení mohli nazvat ‚veřejný muž‘ a ‚soukromá žena‘.“ ⁴¹ Ženy spolu s dětmi a služebnictvem patřily do soukromé sféry, rurální, domácí; a stávaly se tak finančně závislé na svém partnerovi. A právě tímto prostředím byly ženy charakterizovány – prostředím, ze kterého „byly peníze a síla vyloučeny““. ⁴²

Jelikož se modernita odehrávala především ve veřejném prostředí, byla tato sféra vždy dominantou mužů, kteří se mohli mimo domov svobodně pohybovat a podílet se na veřejném životě. Také podle Griseldy Pollock „veřejná sféra, definovaná jako svět produktivity, placené práce, politické činnosti, vlády, vzdělání a práva, patřila výhradně mužům““. ⁴³ Veřejný prostor

³⁹ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 1.

⁴⁰ Tamtéž, s. 99.

⁴¹ TINKOVÁ, Daniela. Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví 19. století?, in ŘEPA, Milan. *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008, s. 458.

⁴² POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity, in *The Expanding Discourse*. London: Routledge, 1992, s. 68.

⁴³ Tamtéž, s. 67.

tedy zahrnuje oblasti, které je možné veřejně užívat, jako například ulice, chodníky, parky, náměstí, pasáže apod.⁴⁴ Tento prostor umožňuje jedinci setkávat se s cizinci, pozorovat a interagovat, a vytváří tak nejen „nenahraditelné socializační prostředí“, ale rovněž místo, kde mohou lidé své požadavky „veřejně demonstrovat“.⁴⁵ Griselda Pollock dále zmiňuje, že „aby žena zůstala úctyhodnou, (...) znamenalo to pro ni nevystavovat sebe sama veřejnosti“ a že veřejná sféra znamenala pro ženu „nepředvídatelná rizika“ a místo, kde „ztrácí cnost a zašpiní se“.⁴⁶

Zajímavé však je, že muži mohli mezi sférami volně přecházet, měnit své role podle toho, kde se právě vyskytovali; přijít po těžkém dni z práce a stát se hned manželem či otcem, kdežto „ženy byly odkázány obývat pouze domácí prostředí, a to samy“. Mužům tedy náleží obě sféry, zatímco žena se omezuje pouze na sféru soukromou.⁴⁷ Griselda Pollock v tomto případě poukazuje na asymetrii, kterou s sebou přinesla veřejná sféra moderního města, jež měla znamenat svobodu a ztrátu zodpovědnosti; nikoliv však pro ženu. Daniela Tinková ve studii *Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví 19. století?* vysvětluje, že tyto sféry nebyly vnímány jako rovnocenné a soukromá sféra „stojí hierarchicky níž ve společenské valorizaci než sféra veřejná“.⁴⁸ To mimo jiné konotuje ženinu bezprostřední podřízenost muži.

Tato teorie má odrážet přirozené rozdíly mezi mužem a ženou a navazuje na úsloví „muži stát, ženě rodina“.⁴⁹ Ženy se tedy uchýlovaly do domácí sféry, vychovávaly děti, pečovaly o domácnost a snažily se být skromné, nevinné, až andělské. „Ideologie domesticity, která definuje ženu především jako něžnou, milující, naslouchající, pečlivou manželku a matku určenou a omezenou především vztahem k muži a dětem, se uplatňovala právě v 19. století. Pro nového, zaměstnaného muže kapitalistické éry vytvoření citového zázemí pro manžela, vystaveného větším konkurenčním a psychickým tlakům než ve ‚stabilní‘ společnosti, má být tedy žena ‚andělem v domě“.⁵⁰ S pojmem „anděl v domě“ se snažila

⁴⁴ POSPĚCH, Pavel. Semiveřejné prostory, in MATOUŠEK, Roman a Robert OSMAN. *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 148.

⁴⁵ Tamtéž, 150.

⁴⁶ POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity, in *The Expanding Discourse*. London: Routledge, 1992, s. 69.

⁴⁷ TINKOVÁ, Daniela. Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví 19. století?, in ŘEPA, Milan. *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008, s. 463.

⁴⁸ Tamtéž, s. 461.

⁴⁹ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 50.

⁵⁰ Tamtéž, s. 125.

později vypořádat Virginia Woolfová v eseji z roku 1931 s názvem *Killing the Angel in the House* a doufala, že nastupující generace žen se s ním již nebude muset konfrontovat. Virginia Woolfová se v eseji, který znamenal výrazný obrat v ženském myšlení, vyrovnává s hlasem v hlavě, který ji omezuje a našeptává, jak by se správná žena měla chovat.

Vzhledem ke striktnímu oddělení soukromé a veřejné sféry a k omezenému přístupu žen do města poskytuje Justine Fouqueau de Pussy jakožto redaktorka časopisu *Journal des Demoiselles* v některých textech čtenářkám podrobný popis určitých oblastí Paříže. Umožňuje tak ženám vstupovat do městského prostředí alespoň prostřednictvím četby, aniž by městem skutečně procházely, jelikož byly jejich možnosti v tomto velmi omezené. Mohou na okamžik vstoupit do mysli a těla někoho jiného a ze soukromé sféry se tak dostávají do sféry veřejné, z domova do městských ulic. Lucie Roussel Richard ve studii *A City for Young Ladies: The Parisian Flâneuse of the Journal des Demoiselles* popisuje, že mnoho spisovatelek využívalo těchto článků k „bohatým nápaditým toulkám“ a čerpalo z nich při popisu městského prostředí ve svých knihách, jelikož je samy neznaly.⁵¹ Na špatné postavení spisovatelek 19. století poukazuje také Elaine Showalter v knize *A Literature of Their Own*, která mimo jiné ukazuje, že se ženám sice dostalo vzdělání, ovšem „na rozdíl od svých bratrů, kteří odcházeli na univerzity a do veřejného života, byly tyto ženy vyučovány a drženy doma“.⁵² Na ženu jako spisovatelku obecně nebylo nahlíženo příliš valně, jelikož se společnost domnívala, že kvůli literárním zájmům žena zanedbává rodinu a domácnost, a namísto toho se věnuje vlastnímu intelektuálnímu obohacování.

Nicméně růst módního průmyslu ve druhé polovině devatenáctého století výrazně přispěl k feminizaci městských prostor. Ženy totiž toužily nakoupené šaty předvádět na ulicích a stejný průmysl také přitahoval venkovské dělnické dívky a ženy do městského prostředí, aby oblečení pro ženy z vyšších společenských vrstev vyráběly. Také Lauren Elkin upozorňuje na to, že se právě díky rozvoji obchodních domů v 50. a 60. letech 19. století ženy již přirozeně vyskytovaly na ulicích měst jako Londýn, Paříž či New York a došlo k normalizaci jejich přítomnosti na ulicích měst. Elkin například cituje průvodce z roku 1870, který dokonce obsahoval „místa v Londýně, kde mohou ženy, výhodně poobědvat, když jsou

⁵¹ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 7.

⁵² SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977, s. 45.

ve městě za nákupy a nejsou doprovázeny pánem“.⁵³ Tento nově vznikající poloveřejný prostor je příležitostí pro ženy, které se snáze dostávají do ulic města, přestože tak činí pouze za účelem nákupů, kina či kaváren.

Pavel Pospěch definuje poloveřejný prostor ve studii *Semiveřejné prostory* buď deskriptivně jako osu, která se nachází mezi dvěma sférami, „na jejímž jednom konci tušíme známý a bezpečný prostor domova a na konci druhém veřejný prostor města: prostor neznámého, anonymity a nepředvídatelnosti“⁵⁴, nebo analyticky „jako výsledek proměny veřejného prostoru a jeho vnímaného úpadku“.⁵⁵ Zajímavé je, že Pospěch vnímá poloveřejný prostor jako narušitele tradičního veřejného prostoru, jako „nový veřejný prostor“, který označuje „kontrolovaná, hlídaná místa určená především pro spotřebu – nákupní centra, obchodní galerie, zábavní parky a podobně“. Pakliže vnímá poloveřejný prostor jako úpadek veřejného prostoru, souhlasí tak s „flanérovou poslední štací“, kterou Benjamin zmiňuje v souvislosti s rozvojem obchodních domů. Pospěch však zároveň přiznává, že „ohrožení veřejného prostoru je z velké části způsobeno právě snahou učinit tento prostor obyvatelnějším a bezpečnějším“, a tedy přístupným také ženám. „Je pochopitelné, že akademičtí zastánci veřejného prostoru tento vývoj kritizují. Tato kritika se pohybuje v rámci tradice urbánních studií, která považuje veřejný prostor za základní prvek zkušenosti města: snaha o jeho sanitizaci je tedy doslova anti-urbánní.“⁵⁶ Zpřístupnění města ženám tedy bylo podle Pospěcha doslova v kontrastu s podstatou městského prostoru a rovněž podle Benjaminova je rozvoj obchodních domů koncem flanéra. Díky vzniku poloveřejného prostoru se však ve skutečnosti rodí ženská flanérie a ženina přítomnost na ulicích města je tak stvrzena. V literatuře moderny je ovšem reflektována pouze veřejná sféra, a podle Janet Wolff je dokonce „specifická zkušenost moderny v podstatě totožná se zkušeností ve veřejné sféře“⁵⁷ a o zkušenostech ze soukromé či poloveřejné sféry toho tak víme velmi málo.

Díky příležitosti přestěhovat se z venkova do města mohly ženy dosáhnout vzdělání, větší finanční nezávislosti či možnosti profesního růstu, a tedy ekonomické emancipace. Siân

⁵³ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 14.

⁵⁴ POSPĚCH, Pavel. *Semiveřejné prostory*, in MATOUŠEK, Roman a Robert OSMAN. *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 148.

⁵⁵ Tamtéž, s. 153.

⁵⁶ Tamtéž, s. 156.

⁵⁷ WOLFF, Janet. *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny*, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 106.

Reynolds ve svém článku *Women and French Identity During the Belle Epoque* rovněž poukazuje na rostoucí feminizaci pracovního prostředí ve větších městech na počátku dvacátého století. Ženy začaly vykonávat sekretářskou, obchodní a tovární práci, a přestože se podle ní toto dalo stěží nazvat emancipací, ženy se alespoň díky tomu dostávaly do měst a opouštěly své rodné vesnice; měly tak možnost vést odlišný život než jejich matky či babičky. Tyto pracovní pozice však nebyly dostatečně financované, a tak byly ženy nuceny stávat se prostitutkami, aby vydělaly dostatečný obnos peněz pro přežití. Na to upozorňuje také Gisela Bock v knize *Ženy v evropských dějinách*, podle níž byla prostituce „východiskem z trpké chudoby“. „Prostitutky jsou nuceny ‚opustit svou jedinou přiměřenou sféru a pracovat za pouhé přežití – až k smrti hladem‘.“⁵⁸ Podle Siân Reynolds je tedy velmi důležité rozlišovat městský prostor jako „dynamické a obohacující místo pro ženy na jedné straně a jako nebezpečné nebo tísnivé místo na straně druhé“.⁵⁹

Daniela Tinková také upozorňuje na situaci, kdy s „s pokročilejší industrializací a rozvojem kapitalistické organizace práce a výrobních vztahů došlo k oddělení sféry výroby a obchodu od sféry konzumu (rodina), což si vynutilo novou organizaci práce i uvnitř domácnosti. Výrobní jednotky se zvětšovaly a výrobní aktivity se přesouvaly z domova do dílen a továren, kde se vykonávala práce za mzdu, na nichž se podílela stále podstatnější složka obyvatelstva přesouvajícího se z venkova do měst. Zatímco raná industrializace (zejména v oblasti textilní výroby) byla do značné míry závislá na levné práci žen a dětí, tak s rozvojem strojové výroby se i tato forma práce stávala nadbytečnou. S nástupem této strojové výroby a současně s nárůstem specializací bylo stále větší množství chudších žen donuceno k špatně honorované, nekvalifikované práci nejen v textilním průmyslu. Placená ženská práce byla nepravidelná, plnila spíše doplňkovou funkci v rodinném rozpočtu a byla stále více považována za neslučitelnou s péčí o domácnost a děti; proto ji vykonávaly hlavně neprovdané dívky a ženy. Na druhé straně žena středostavovská, měšťanská, získala novou sociální roli a funkci oddělenou od výdělečné činnosti, roli napříště finančně neohodnocenou, do níž spadala především zodpovědnost za domácnost. Důsledkem tak tedy bylo narůstající množství ‚nepracujících‘, ekonomicky marginalizovaných středostavovských majetných dam na jedné straně sociálního žebříčku – a na straně druhé degradovaných, proletarizovaných a využívaných (vykořisťovaných) žen z prostých sociálních vrstev.“ Rovněž Gisela Bock

⁵⁸ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 138.

⁵⁹ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 3.

polemizuje s tímto striktním rozdělením, jelikož se také ženy dostávaly do pracovního procesu. „Patos zdůrazňující čistě domácí poslání všech žen bez rozdílu tříd tu výrazně kontrastoval s životem velké části ‚masy prostých lid‘ (...) Dělnice v expandujícím průmyslovém Manchesteru, které ve třicátých letech 19. století musely pracovat dvanáct až šestnáct hodin denně, aby si vydělaly na existenční minimum, pracovaly navzdory bolestem až do dne a často do hodiny porodu.“⁶⁰ Až do konce 19. století bylo ženským povoláním především péče o domácnost, „ať se již jednalo o docházení nebo o trvalou práci v domě. Tato činnost se stala ženským zaměstnáním a pro migrující mladé ženy představovala článek na cestě z venkova do města a často také do továrny s pravidelnou pracovní dobou a mzdou.“⁶¹ Ideologie oddělených sfér je tak slovy Janet Wolff „neukončený proces, protože řada žen stále musela chodit do práce, aby si vydělala na živobytí (přestože velmi vysoké procento z nich tak činilo v rámci služby v domácnostech); i tyto ženy – v továrnách, přádelnách, školách a kancelářích – však zůstávaly v tradiční sociologických textech neviditelné.“⁶²

V pozdní fázi industrializace se ovšem ekonomické podmínky mění a mužův plat je „nejen vyšší než ženský plat, ale měl by stačit skutečně pro celou rodinu. (...)“. Tento rozvoj profesí „vyloučil ženy ze všech expandujících oblastí, ačkoli v některých z nich se dříve tradičně angažovaly (např. v medicíně), některé profese je ‚odstavily už dávno‘ (např. práva a akademická povolání) a některé byly nové (např. vzdělávání umělců). Dva hlavní důsledky této skutečnosti pro sociologii jako novou disciplínu spočívaly v tom, že v ní jednak dominovali muži a že se také přednostně soustředila na ‚veřejné oblasti‘ – tedy na práci, politiku a trh.“⁶³ Vytváří se tak zde typ tzv. nepracující manželky a hospodyně, „jejíž práce byla určena rodině, měla šetrným hospodařením s mužovým výdělkem realizovat přiměřenou spotřebu a spolu s nástupem kultury masového konzumu zajišťovat životní standard, s jehož zvyšováním rostly mužovy nároky na domácí pohodlí a rovněž nároky na výchovu dětí“.⁶⁴ Janet Wolff poukazuje na to, že „tento fyzický ‚odsun‘ znamenal, že už se nemohly jako dřív

⁶⁰ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 129.

⁶¹ Tamtéž, s. 137.

⁶² WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 106.

⁶³ Tamtéž, s. 106.

⁶⁴ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 139.

úzce a významně podílet na tom, co často představovalo rodinné zájmy – ať už na obchodu, výrobě, nebo dokonce na kvalifikované práci. Skutečnost, že ženy byly stále více odsouzeny do sféry domácnosti a k životu na předměstí, výrazně posilovala ideologie oddělených sfér.“ Současně ovšem, a odůvodněně, hovoří o tom, že byla „ve skutečnosti situace žen v druhé polovině 19. století mnohem složitější – ženy totiž nebyly omezeny jen na domácnost. Situace se lišila podle společenské třídy a dokonce i podle jednotlivých geografických oblastí, v závislosti na místním průmyslu a stupni industrializace a na nesčetných dalších faktorech“.⁶⁵

Vnímat ženu pouze v oblasti domácí sféry by bylo jistě povrchní. Ženy se tedy bezprostředně vyskytovaly také ve veřejné sféře, podílely se na pracovním procesu, vykonávaly však špatně honorovanou práci, jelikož neměly stejné postavení jako muži, uchýlovaly se k prostituci a často končily na hranici přežití. Bock ovšem současně poukazuje na bídné postavení mužů, kteří „netrpí tvrdostí světa o nic méně než ženy“⁶⁶ a kteří často nedokázali vydělat tolik peněz, aby mohli uživit rodinu, a proto „skromné výdělky žen, ať již manželek nebo dcer, byly nezbytností“.⁶⁷ Bock tímto upozorňuje na to, že veřejná a soukromá sféra nebyly natolik striktně odděleny, nýbrž „těsně spjaté a vzájemně se prolínající“. Není tedy možné pohlížet na situaci oddělených sfér černobíle, obě sféry se vzájemně prostupují, „nebylo ani zcela pravdou, že by muži pouze ‚pracovali‘ a ženy se jen ‚staraly‘ o rodinu“⁶⁸, jelikož i ony vykonávaly profese jako dělnice či švadleny. Přestože se ženy dostávaly do měst a k pracovní činnosti, „hierarchie práce a mezd u žen a mužů byla striktně oddělena“⁶⁹ a „ve všech fázích industrializace přizpůsobovala většina žen, stejně jako dříve, svou výdělečnou práci požadavkům rodiny, nikoliv naopak.“⁷⁰ Vztah obou pohlaví tak „i nadále vycházel v zásadě z ideálu oddělených sfér činnosti a z tradičního, s nástupem industrializace jen nově formulovaného postulátu ženské méněcennosti“.⁷¹

⁶⁵ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 107.

⁶⁶ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 128.

⁶⁷ Tamtéž, s. 139.

⁶⁸ Tamtéž, s. 127.

⁶⁹ Tamtéž, s. 135.

⁷⁰ Tamtéž, s. 136.

⁷¹ Tamtéž, s. 134.

Tinková pak upozorňuje na to, že „zmíněné modely začaly na sklonku 20. století procházet poměrně výraznými změnami,“ zároveň však trefně zmiňuje, že toto rozdělení „je stále aktuální a živé a někdy se může jevit jako ‚nadčasové‘ a ‚přirozené‘.“⁷² Koncept oddělených sfér se ovšem postupně rozvolňuje, dochází k stále větší expanzi veřejného prostoru do soukromého a naopak. S nástupem 20. století můžeme sledovat jistý vývoj, především v myšlení žen, které se stále více dostávají z čistě domácí sféry do veřejného prostoru a snaží se proti svému postavení vymezovat, či dokonce bouřit. Hranice mezi veřejným a soukromým je však stále patrná. Životní podmínky byly pro ženy sice lepší než v 19. století, „ale stále ještě žalostné“.⁷³

Koncept oddělených sfér se tedy jeví jako do značné míry problematický, jelikož nelze povrchně hovořit o soukromé sféře jako čistě ženské a naopak o sféře veřejné jako zcela mužské; ženy se nevyskytovaly pouze v prostoru domácnosti, ale podílely se rovněž na pracovním procesu, jakkoliv pro ně byly pracovní podmínky odlišné od podmínek mužů. Dichotomie soukromé a veřejné sféry je tedy mnohem komplexnější, oba prostory nedělí nepropustná linie, nýbrž se vzájemně prostupují – nejedná se tedy o striktně „oddělené sféry“. Přesto se mi tento koncept zdá jako vhodný nástroj při popisu městského prostředí z ženské perspektivy. Lze díky němu zobrazit vývoj, jakým způsobem se žena postupně dostává z domácí sféry do městského prostoru, na základě čehož je možné vysvětlit nedostatek ženských „flanérek“ na ulicích velkých měst, které v literatuře moderny výrazně absentují. Zároveň tento koncept mapuje situaci žen, jež se do veřejného prostoru skutečně dostaly, a odkrývá jejich nedůstojné podmínky. Vedle veřejné a soukromé sféry se rodí rovněž poloveřejný prostor, který je pro ženskou flanérii stěžejní a který bude rovněž stěžejní v následně analyzovaných knihách. V nich jsou totiž nedostatečná „jakákoliv svědectví o životě mimo veřejnou sféru, o prožitku ‚modernosti‘ tak, jak se promítal do soukromí, a také o značně odlišené povaze zkušenosti těch žen, jež se ve veřejné oblasti přese všechno skutečně objevovaly: báseň napsaná la femme passante, pasantkou – ženou kolemjdoucí, o jejím letném setkání... Třeba s Baudelairem.“⁷⁴

⁷² TINKOVÁ, Daniela. Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví 19. století?, in ŘEPA, Milan. *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008, s. 458.

⁷³ BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 130.

⁷⁴ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 109.

3 Město jako symbol nedosažitelnosti a zkázy

Literatura 19. století se mimo jiné vyznačuje výraznou absencí ženských hrdinek, které by poskytly autentický pohled na městský prostor, tak jako to činí například Frédéric Moreau z knihy *Citlivá výchova* Gustava Flauberta či Evžen de Rastignac v *Otci Goriotovi* Honoré de Balzaca, kteří se do měst stěhovali s vidinou slávy a lepší budoucnosti.⁷⁵ Nedostatek děl ženských autorek či obecně děl s ženskou hlavní hrdinkou, jež by reprezentovala fenomén flâneuse, odpovídá nerovnému postavení žen ve společnosti. A protože autoři většiny děl z městského prostředí, které jsou obsaženy v literárním kánonu, jsou muži nebo zobrazují převážně mužské postavy, je mužská zkušenost rovněž odražena v jejich perspektivě. Přesto bych se chtěla pokusit analýzou vybraných knih s ženskou protagonistkou z období, kdy byly městské ulice pro ženy prakticky zakázanou zónou, představit jistý typ ženské flanerie ve druhé polovině 19. století a zobrazit perspektivu, s jakou ženská hlavní hrdinka nahlíží na městský prostor. Zaměřím se na ženské vnímání městského prostředí, nezávisle na tom, zda je jejich vztah s městem reálný či imaginární, a pokusím se vystavět analýzu také na tradiční genderové dichotomii mužského veřejného a ženského soukromého prostoru, která byla v tomto historickém kontextu stále ještě velmi výrazná.

V této kapitole se budu věnovat analýze dvou děl z období druhé poloviny 19. století, a to konkrétně knihám *Paní Bovaryová* (1856) Gustava Flauberta a *Tereza Raquinová* (1868) Émila Zoly. Oba romány zobrazují ženu, která se snaží vymanit ze stereotypního života a která se chce vzdát tradiční role manželky, ani jedna z dívek v této rebelii ovšem nemá šanci uspět. V následujících analýzách bude ukázáno, jakým způsobem žena skončí, bude-li se dožadovat svobody a stejných práv jako muži, přičemž absence ženské zkušenosti je v těchto románech význačná.

3.1 Gustave Flaubert: Paní Bovaryová

3.1.1 Imaginární flâneuse

Karel Bovary se po studiích medicíny stává lékařem v Tostes, malé vesnici, kde působil jen jeden starý lékař, jehož místo Karel nahradil. Jednoho večera obdrží dopis, aby se dostavil do Bertovky ošetřit zlomenou nohu sedláka Rouaulta. Na statku se setkává se sedlákovou dcerou, slečnou Rouaultovou, a následně začíná, pod záminkou dohlížení na zdravotní stav pana

⁷⁵ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 2.

Rouaulta, do Bertovky pravidelně dojíždět. „Místo, aby se do Bertovky vrátil za tři dny, tak jak slíbil, byl tam hned druhý den a pak tam jezdil pravidelně dvakrát týdně, nepočítaje ani návštěvy nenadále, kdy přicházel jakoby omylem.“⁷⁶ Přestože je ženatý, krása slečny Rouaultové jej tolik okouzila, že je nucen její přítomnost vyhledávat stále častěji. Jejich vztah záhy překlene v lásku a tato rána zasáhne paní Bovaryovou natolik, že zanedlouho umírá. Karel nakonec požádá sedláka o ruku Emy Rouaultové a po svatbě se za ním z Bertovky do Tostes přestěhuje.

Ema však Karlovu lásku neopětovala s přílišnou horlivostí a mnohem raději se uchýlovala ke knihám. Ema se brzy začala v domě v Tostes nudit, prahla po zábavě a vzrušení z městského života. Již v Bertovce Karlovi vykládala, že se na venkově „valně nebaví“⁷⁷ a že by si „přála bydlet ve městě alespoň přes zimu, ačkoli dlouhé letní dny dělají venkov v létě ještě nudnější; (..)“.⁷⁸ Život na vesnici jí tedy nepřináší žádné potěšení, a už vůbec ne život vedle smířlivého a tichého Karla.

Z nudy vytrhne Emu pozvání na ples do Vaubyessardu k markýzovi d'Andervilliers, kde protančila celou noc, a potom týdny nemyslela na nic jiného: „Procházela se v zahrádce sem a tam po týchž cestičkách, zastavovala se před záhony, u zákrsků, před sádrovým farářem a s úžasem pozorovala všechny ty staré, tak známé věci. Jak dávno už je tomu, zdálo se jí, co byla na plesu! Kdo to vložil takovou vzdálenost mezi předvčerejší jitro a včerejší večer, její cesta do Vaubyessardu udělala do jejího života trhlinu na způsob oněch hlubokých děr, jaké někdy bouře vymelou v horách za jedinou noc. Smířila se však s osudem; zbožně složila do šatníku krásnou róbu a všechno ostatní, i atlasové střevíčky, jejichž podrážky celé zežloutly parketovým voskem. Její srdce bylo jako ty střevíčky; styk s bohatstvím na ně nanasl něco, co už nikdy nemělo být smazáno.“⁷⁹ Čím více se Ema seznamovala s jiným prostředím, než na jaké byla od mala zvyklá, toužila po změně mnohem urputněji. Právě nepoznanost přepychu a městského života činila z těchto záležitostí něco tak vzrušujícího. „Kdyby bylo její dětství uplynulo v temném koutě někde za krámem v kupecké čtvrti, snad by se tehdy byla otevřela lyrickým nájezdům přírody, jaké k nám doléhají zpravidla jen přes líčení spisovatelů. Avšak Ema příliš znala venkov; znala bučení stád, práci s mlékem, pluhu. Uvyklá vidět kolem sebe

⁷⁶ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 22.

⁷⁷ Tamtéž, s. 21.

⁷⁸ Tamtéž, s. 27.

⁷⁹ Tamtéž, s. 54.

pokoj a mír, tíhla naopak k tomu, co vzrušuje.“⁸⁰ Emu už nijak netěší pohled na pasoucí se krávy či výhled z okna na pole s květinami. Dříve tolik idealizovaný vesnický život tak nyní vyvolává spíše odpor a představy o harmonickém venkově jsou zde přetaveny na ideál velkoměsta. Stejně jako obyvatelé města sní o klidném venkově, ona činí opak.

Ema je vesnickým životem znuděná a neustále sní o vzrušení, které by ji vymanilo z dosavadního stereotypního života. Romány o velké lásce odehrávající se v pařížských ulicích ji zhýčkaly a ona sní o něčem podobném. A stejně jako chtěla zažít nepoznanou, vášnivou lásku jako z románu, toužila okusit také velká města, o nichž doposud pouze jen četla. „Koupila si plán Paříže a prstem procházela ulicemi hlavního města. Znovu a znovu se vydávala na bulváry, zastavovala se na každém rohu, v linkách ulic, před bílými bloky domů. Když konečně pocítila v očích únavu, přivírala víčka a viděla, jak v temnotách ve větru pošlehávají plynové plaménky a před průčelím divadel se s velkým třeskem spouštějí stupátka kočárů. (...) Předplatila si ženský časopis *Košíček* a *Sylfidu* salónů. Hltala všechno do posledního písmene, všechny zprávy o premiérách, o dostizích a večírcích, zajímalo ji první vystoupení pěvkyně, otevření obchodního domu. Zнала nové módy, adresy dobrých krejčí, věděla, kdy se v Buloňském lesíku nebo v Opeře schází společnost. V Evženu Sueovi studovala popisy bytových zařízení; četla Balzaca a George Sandovou, hledajíc v ní pomyslné ukojení své vlastní žádostivosti.“⁸¹ Vlastní myšlenky jí poskytovaly bezpečný prostor pro nekonečné procházky a poznávání městských zákoutí a radostí městského života. Tolik milovala Paříž a přála si ji doopravdy navštívit. „Jaká je ta Paříž? Jaké přenesmírné jméno! Polohlasitě si je opakovala, pro svou vlastní rozkoš; znělo jí v uších jako varhany velechrámu; plálo jejím očím i z každého štítku jejích kelímků s pomádou.“⁸² Tyto sny však zůstávaly uvězněny pouze v její vlastní mysli.

Paříž se „třpytila v Eminých očích v stříbrozlatém oparu“⁸³ a stává se pro ni symbolem lepšího života, který nikdy nepozná a který neustále porovnává s životem dosavadním. Ema je přesvědčena, že by v Paříži vedla naprosto jiný život – přála si zde „současně zemřít a bydlet“.⁸⁴ Je tedy možné se domnívat, že pokud by v Paříži někdy skutečně žila, nepouštěla by se do nešťastných milostných afér, nevyhledávala by neustále různé druhy vzrušení,

⁸⁰ FLAUBERT, Gustave. *Pani Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 38.

⁸¹ Tamtéž, s. 56–57.

⁸² Tamtéž, s. 55.

⁸³ Tamtéž, s. 56.

⁸⁴ Tamtéž, s. 57.

nezadlužila se – její život by tak nemusel skončit smrtí. Skutečnost, že tomu tak není, že Ema nemá tuto svobodnou volbu, z ní dělá jakousi neviditelnou flâneuse, jíž se městský prostor vyjevuje pouze v myšlenkách či snách a která městy prochází pouze v knihách. Ovšem absence městského prostoru, o kterém tolik snila, pro ni nakonec byla fatální a nedosažitelnost tohoto života ji zničila.

Ema si nepřestává na Tostes stěžovat, a jelikož ji Karel stále bezmezně miloval a byl by schopen téměř čehokoliv, aby ji učinil šťastnou, rozhodl se usadit jinde a přijal místo lékaře v Yonville l'Abbaye. Ema tuto změnu vítá velice pozitivně, jelikož ji „baví každé vyrušení z klidu“ a je ráda, když může „měnit místo“.⁸⁵ V Yonville se setkává s písařem Leonem, který sdílí její vášň pro městskou zábavu, hudbu a literaturu, o níž hodiny rozprávějí večer u krbu. „Pro mne, který žiji zde, daleko od světa, je to jediné rozptýlení; ale Yonville nabízí tak málo možností!“ „Asi jako Tostes,“ odvětila Ema.⁸⁶

Přátelství, které Ema s Leonem udržovala, zanedlouho přerostlo v lásku, Leon se však záhy rozhodne odjet za studiem do Paříže a Tostes opouští. Toužíc po velké vášni a možná také z její přirozené nestálosti, však Emino srdce rychle vzplálo pro jiného muže, jenž ji začal navštěvovat, a počali spolu udržovat milostný poměr, o kterém její muž neměl nejmenší povědomí. „Ema byla vyložena z okna (dělala to velmi často: na venkově okno nahrazuje divadlo a korzo) a pozorovala pestrou směsici venkovanů, když tu spatřila pána oděného v zelený sametový redingot.“⁸⁷ Tato citace dokládá rozdílnost vesnického a městského prostředí a způsob, jakým zde mohly ženy fungovat. V citaci jsou zmíněna tři místa; okno, divadlo a korzo – tato prostředí by se dala definovat jako sféra soukromá, poloveřejná a veřejná. Ema tak z okna pozoruje venkovský lid a se stejnou horlivostí později sledovala herce v divadelním představení v Rouenu. Korzo však v knize nikdy nenavštíví. Ženám tak byla přirozeně určena sféra soukromá a poloveřejná, která značí například obchodní domy, divadla či kina, nikoliv však sféra veřejná.

Pán v zeleném redingotu byl Rudolf, jehož začala Ema navštěvovat, a téměř denně tak absolvovala trasu z Yonville do Huchette: „Když se od něho vracela, vrhala kolem sebe znepokojené pohledy, bedlivě pozorovala každou siluetu, když se objevila na obzoru, a každý

⁸⁵ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 75.

⁸⁶ Tamtéž, s. 79.

⁸⁷ Tamtéž, s. 114.

vikýř v obci, z něhož mohla být spatřena.“⁸⁸ Ema tedy na cestě k milenci a od milence pozoruje okolí ze strachu, aby její hřích někdo nerozpoznal, skrývá se a nechce být spatřena. Ohlíží se kolem sebe ovšem nikoliv ze zvědavosti a zájmu o okolní krajinu, nýbrž ze strachu z prozrazení. Kráčí také velmi rychle, vesnická chůze však s rychlostí nebývá spjata, jak tomu bývá ve městech, přesto Ema pospíchá a chůzi si neužívá. Prochází se pouze po vesnici, a i tato chůze je spjata s překotností a skrýváním a především s jiným mužem. „Samy tyto milostné návyky změnilo chování paní Bovaryové. Její pohled byl smělejší, řeč volnějši; byla dokonce i tak neslušná, že se procházela s panem Rudolfem s cigaretou v ústech, jako *lidem na truc*; konečně ti, kdo ještě pochybovali, pochybovat přestali, když ji jednoho dne viděli, jak vystupuje z *Vlaštovky* ve vestě těsně přiléhající k tělu, jako u muže; a když se stará paní Bovaryová po jedné hrozné scéně se svým mužem uchýlila k synovi, nebyla nejméně pohoršenou měšťkou.“ Ema se prochází, dokonce kouří cigaretu, ovšem takovou rozmařilost si může dovolit skutečně pouze ve chvíli, kdy vedle ní kráčí také mužská postava. Lauren Elkin upozorňuje na to, že toulat se může vždy jen jeden, a pokud jsou chodci dva, nutně někam směřují. Emino chování tak odpovídá konvencím 19. století, tedy že žena se ve veřejném prostoru vyskytuje jedině po boku muže a sama se nikdy toulkám městem neoddává.

Její závislost na muži značí také samotný název knihy – *Paní Bovaryová*. Na něco podobného naráží také Rudolf, když zmiňuje, že Emino jméno ani nepatří jí samotné, nýbrž jejímu manželovi: „(...) Neboť jméno, to jméno, jehož je moje duše plna a které mi teď uklouzlo, to jméno mi zapovídáte! Paní Bovaryová!... Hm, tak vám říká kdekdo!... A není to ani vaše jméno; je to jméno někoho jiného!“⁸⁹

S Rudolfem se společně dohodli, že utečou z Tostes až do Janova a začnou společně nový život. Když výlet plánovali, představovala si Ema, že „odjede z Yonville, jako by jela do Rouenu nakupovat“.⁹⁰ Musela si vymyslet záminku, proč Yonville opustit, výlet do města za účelem nákupů by tedy nevzbudil podiv, jelikož by měl jasný cíl. Nicméně Rudolf se rozhodne tento plán neuskutečnit a napíše Emě dopis, ve kterém se s ní loučí.

Ema tento rozchod nese velmi těžce a Karel, ve snaze Emu rozveselit, naplánuje výlet do rouenského divadla. Poprvé se tak dostává do většího města a vymaňuje se z vesnických

⁸⁸ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 146.

⁸⁹ Tamtéž, s. 138.

⁹⁰ Tamtéž, s. 172.

otěží. Neprochází však ulicemi, ale nejprve se vydává na nákup rukaviček, klobouku a kytice a následně do divadelního lóže. Vyskytuje se tedy v poloveřejném prostoru, kde snad poprvé může plně projevit své emoce na veřejnosti, vžívat se do pocitů herců, kde se cítí svobodná a kde se jí okamžitě „rozbušilo srdce“. „Octlá se v četbě svých mladých let, rovnou ve Walteru Scottovi. K uchu jako by jí dolehl přes závoj mlh zvuk skotských dud zaznívajících nad vřesovišti. Protože jí však reminiscence z četby usnadňovaly chápat libreto, sledovala intriku větu za větou, kdežto nepostižitelné myšlenky, jak jí procházely hlavou, se okamžitě rozptylovaly pod náporom hudby. (...) Nevěděla, kam dříve s očima, aby si prohlédla všechny ty kostýmy, dekorace, osoby, malované stropy, které se třásly, když se kolem nich šlo, sametové barety, pláště, meče, všechny ty preludy, jež se harmonicky míhaly jako v ovzduší jiného světa.“⁹¹ V její snaze vyhnout se davu ve chvíli, kdy vstupuje do divadla a „vidouc, jak se dav vrhá napravo jinou chodbou, kdežto ona stoupala po schodišti k lóžím prvního pořadí“ s „nenuceností vévodkyně“, lze spatřit náznak flanérství.⁹² Její privilegovanost a bohatství ji odlišují od ostatních návštěvníků divadelního představení a uvrhají ji do osamění v lóži, odkud má možnost dav nerušeně pozorovat. Touží po aristokratickém životě a po kultivovanosti města a divadla a právě moment, kdy je jí tento životní styl nabídnut, je jediným v celé knize, kdy Ema přirozeně oplývá anonymitou, nikoliv na základě volby, cíleného skrývání nebo přehlížení, ale díky privilegiím, které jí dodává bohatství.

V divadle náhodou narazí na Leona, který se právě vrátil z Paříže do Rouenu. Navštíví manželský pár v jejich lóži a mezi ním a Emou okamžitě zažehne stará jiskra. Po představení Karel ihned odjíždí do Yonville a Ema zůstává s Leonem v Rouenu. Nabádá ji, aby s ním nasedla do kočáru, Ema se sice nejdříve zdráhá, ale Leon si ji nakonec získá větou: „V Paříži se to dělá!“ A to slovo, jako by to byl bůhvíjaký pádný důvod, rozhodlo.“⁹³ Následně Ema začíná Leona v Rouenu pravidelně navštěvovat a opět se musela skrývat, aby ji nikdo nespatriil: „Město se právě probouzelo. Příručí v řeckých čapkách otírali výklady a na nároží chvílemi zvučně vykřikovaly ženy s koši opřenými o kyčle. Ema kráčela u samých domů s hlavou sklopenou a slastně se usmívajíc pod černým závojem. Aby jí nikdo nezahlédl, obyčejně se neubírala nejkratší cestou. Nořila se do temných uliček a celá určená docházela na dolní konec Národní třídy, ke kašně. Je to čtvrť divadel, kaváren a holek. Chvílemi přešel okolo ní vůz s dekoracemi, náklad se otřásal. Sklepníci v zástěrách sypali písek na dlaždice

⁹¹ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 193.

⁹² Tamtéž, s. 192.

⁹³ Tamtéž, s. 213.

mezi zelenými keři. Páchlo tu absinthem, doutníkem a ústřicemi. Na jednom rohu zahrula; poznala ho podle napálených kadeří, jak se mu draly zpod klobouku. Leon šel dál po chodníku. Šla za ním až k hotelu; stoupal po schodech, otvíral dveře, vcházel... Jaké objetí!⁹⁴ Stejně jako při návštěvách Rudolfa se musela halit do anonymity a snažit se zůstat nespátraná, nutnost neviditelnosti, o kterou usilovala, pramenila z hříchu. A je to rovněž hřích, který ji dotáhl do městských ulic, do hotelu, kde se oddává cizoložství. Až v momentě jejího ušpinění dokáže vyjít do ulic města, ovšem stále zůstává zahalená a nechce být spatřená. S narůstajícím pocitem provinění se její chování začíná měnit, jako by jí již na ničem nezáleželo, a „najednou se tak vrhla do požitků života. Hned se rozčilovala, byla labužnická a rozkošnická; procházela se s ním po ulicích, hlavu vzhůru; (...)“⁹⁵ Žena hodná respektu se podle Baudelaira na ulicích města vyskytovat nemohla – Ema tedy musí být zneuctěna, aby se mohla po ulicích sebevědomě procházet.

Ani románek s Leonem však neměl dlouhého trvání a stejně jako vše bylo v Emině životě nestálé a proměnlivé, také tato láska nakonec spěla ke konci. Mezi Eminými milostnými aférami a její čtenářskou vášní lze nalézt jistou paralelu; „brala knihu, opouštěla ji, pouštěla se do jiné“⁹⁶ stejně jako v ní neustále zažehal cit pro jiného muže. Nejvíce ji však zaujmou romány o velkých městech či mapy Paříže stejně jako nakonec nejsilnější lásku pociťuje k Leonovi, který se právě vrátil z Paříže a který se pozoruhodně až v tu chvíli může stát jejím milencem.

Hannah Thompson ve své studii s názvem *Dirt, Disintegration, and Disappointment: Sex and the City of Paris* upozorňuje na to, že Ema nebere v potaz negativní aspekty života v moderní metropoli, neuvědomuje si je, jelikož „módní a společenské časopisy, které hltá, ani mapy a průvodce, které studuje, tyto informace neposkytují“.⁹⁷ V její idealizované představě o Paříži tak absentují obrazy chaosu každodenního života na ulicích hlavního města, špíny či hluku. Přesto však podle Thompsón Eminina vize odpovídá konvenčnímu zobrazení Paříže jako romantického a elegantního města zakořeněného v kolektivní paměti.⁹⁸ Ema je totiž uvězněna v prozaické francouzské vesnici a město vnímá jako nedosažitelný ideál, ovšem právě tato nepřístupnost se nakonec stala příčinou jejího zániku. Pro Emu byla

⁹⁴ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 230.

⁹⁵ Tamtéž, s. 240.

⁹⁶ Tamtéž, s. 112.

⁹⁷ THOMPSON, Hannah. *Dirt, Disintegration, and Disappointment: Sex and the City of Paris*, in *Dix-Neuf*, 2013, roč. 17, č. 2, s. 183.

⁹⁸ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 184.

Paříž místem snů, neustále si jej idealizovala, přestože toto město nikdy nenavštívila. Toužila žít život na vysoké noze, obklopovat se lidmi z vyšší společenské vrstvy či umělci, nikdy se však k návštěvě Paříže neodhodlala, a právě proto je pro ni Paříž zahalena do jakéhosi tajemna hmatatelného na dotek, ovšem nedosažitelného. Představuje pro ni možnost úniku z vlastní reality a naplňuje její život kýženým vzrušením. Do jisté míry jí tato romantizující představa o velkém městě pomáhá přežít stereotypní a nudou okleštěný život, nakonec ji však dožene přílišná touha poznat městské ulice, a město pro ni již nepředstavuje splněný sen, který by jí zajistil lepší budoucnost, nýbrž naopak.

Názorně je zde zobrazena žena provinilá z cizoložství, která je za účelem smilstva schopna vcházet svobodně do ulic města. Musela se něčím provinit, aby mohla zakusit městský prostor. Úctyhodná žena se totiž sama na ulicích vyskytovat nemohla, a tak Emin život končí smrtí. Lauren Elkin v recenzi knihy *Adèle* marocko-francouzské spisovatelky Leily Slimani trefně poukazuje na to, že ženské hlavní hrdinky románů 19. století jsou předurčeny buď k manželství, nebo smrti. A možná právě snaha těchto hrdinek vymanit se z konvenčního uspořádání rodiny, z tradiční role manželky, jim nakonec nedala na výběr nic jiného než volit možnost druhou.

Ženské postavy mohly v poloveřejném prostoru, který je většinou definovaný jako obchodní domy, pocítit flanérovu svobodu a pohybovat se volně a bezmyšlenkovitě. V případě Emy Bovaryové je tento poloveřejný prostor představován budovou divadla. Ema v knize prakticky žádné město nenavštíví, pokud ano, je to vždy se záměrem navštívit svého milence, její cíl je tak opět nečistý. Mnohem zajímavější jsou ovšem její „procházky“ ulicemi Paříže, o kterých v představách sní a o nichž čte v knihách. Ema představuje typ neviditelné, imaginární či též literární flâneuse, která se učí zpaměti mapovat městský prostor, jelikož jí nebylo umožněno jej skutečně navštívit, přesto těmito městy může procházet alespoň ve svých představách. K četbě se uchyluje především z důvodu nudy, kterou na venkově zažívá, a právě nuda se stává živnou půdou flanerových procházek; ve chvíli, kdy se Ema začíná nudit, vydává se na své imaginární toulky pařížskými ulicemi. Nuda tak z Emy vytváří typ flâneuse-čtenářky, která se odebírá do ulic ve vlastní myslí.

3.1.2 Komparace mužského a ženského prostoru

Mladý student medicíny Karel Bovary se z vesnice, v níž strávil celé své dětství, dostává do Rouanu, a loučí se tak na moment s venkovským prostředím: „Jak je asi u nich doma pěkně! Jaký chládek v bukovém lese! A mladý Bovary rozvíral chřípě, aby se nadýchal vůně

venkova, která nedocházela až k němu. Zhubl a vytáhl se; na tvář mu lehl výraz žalobného smutku a dělal jí téměř zajímavou. Zpohodlněl, a tak ovšem odstoupil ode všech předsevzetí, která si kdysi učinil. Jednoho dne nešel na vizitu, druhý den na přednášku, a když mu lenost zachutnala, pomalu tam přestal chodit vůbec. Zvykl si chodit do hostince a vášnivě rád hrál domino. Uzavírat se každý večer do špinavého lokálu, vrhat na mramorový stůl černě tečkované ovčí kostky, to byl v jeho očích drahocenný akt svobody; cítil sám k sobě větší úctu. Bylo to jako uvedení do světa, přístup k zapovězeným rozkoším; když vcházel, kladl ruku na knoflík u dveří, se slastí zrovna smyslnou. Tehdy se v něm uvolnilo mnoho do té doby potlačeného; naučil se nazpaměť zpívat kuplety a předváděl je hostům na uvítanou. Nadchl se pro Bérangera, naučil se připravovat punč a konečně poznal lásku.⁹⁹ A právě lenost, jíž se v Rouenu přiučil, se stává pro Karla signifikantní a předurčuje vývoj jeho života; setkává se s Emou, jež touží po sebemenším vzrušení, které jí Karel není s to nabídnout, což následně vede k řadě stěžejních a děj modifikujících rozhodnutí.

Přestože je to právě nuda, která žene flanéry do městských ulic a která podporuje jejich poflakování, u Karla toto zpohodlnění jen prohlubuje jeho už tak plochý charakter. Karel je spokojený s životem na vesnici a po ničem jiném netouží, na rozdíl od Emy, která prahne po večírcích ve velkoměstě. „Karlovy řeči byly ploché jako chodník na ulici a ve všedním rouchu v nich defilovaly všední myšlenky: nedráždily, nebudily smích, neladily ke snění. Když bydlel v Rouenu, říkal, nikdy nepocítil touhu, aby se šel podívat do divadla na pařížské herce. Neuměl ani plavat, ani šermovat, ani střílet z pistole, a jednoho dne jí neuměl vysvětlit jezdecký výraz, s nímž se setkala v jakémsi románu. Cožpak naopak muž nemá všechno znát, vynikat v tolika činnostech, zasvěcovat vás v sílu vášně, v rafinovanosti života, do všech tajemství? Tenhle však o ničem nepoučí, nic neví, nic si nepřeje.“¹⁰⁰ Karel neprojevuje sebemenší zájem o městský prostor, „nepocítil touhu“ procházet se ulicemi města, a není tak pro Emu v ničem zajímavý.

Postavení muže je však v knize privilegováno, Karel disponuje svobodou, kterou Ema okusit nemůže. A právě proto, když otěhotní, touží po synovi, jelikož „muž je alespoň trochu svobodný tvor; jsou mu otevřeny vášně a svět, může přemáhat překážky, může se pokoušet urvat sebevzdálenější štěstí. Okolo ženy je však samá zábrana. Bezvládná i poddajná zároveň, má proti sobě slabost těla i závislost na zákonu. Její vůle jako šňůrkou přidržený závoj

⁹⁹ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 17.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 42.

jejího klobouku poletuje, jak vítr zafouká; stále ji vleče nějaká touha, zadržuje nějaká konvence.“¹⁰¹

Karel však tato privilegia nikterak nevyužívá, je spokojený a o ničem nesní. Procházky městskými ulicemi jsou pro Karla doslova noční můrou. Při návštěvě divadelního představení v Rouenu, kam jeli zejména pro potěšení Emy, byl Karel celý nesvůj, a když Ema před představením požádala o krátkou procházku přístavem, „Bovary z opatrnosti držel lístky v ruce v kapse u kalhot a tiskl je k břichu“.¹⁰² Město v něm vyvolává křeč a nejistotu, nepohybuje se volně a s lehkostí jako typický flanér. „Karel se ihned vydal do města. Spletl si proscénium s galerií, parket s lóžemi, žádal o vysvětlení, nerozuměl jim, od kontrolora ho poslali k řediteli, šel zpět do hostince, vrátil se k pokladně a takto několikrát sběhal město po celé délce od divadla po bulváry. Paní si koupila klobouk, rukavičky, kytici. Karel se jen bál, aby nezmeškali začátek představení; neměli ani čas narychlo pojmout trochu polévky, a když se dostavili ke vchodu do divadla, bylo ještě zavřeno.“¹⁰³ Z této citace je patrná Karlova zmatenost a úzkost z krivolakých městských ulic, chaoticky pobíhá po městě a snaží se nalézt správnou cestu. Karlův chaotický vztah k městu stojí v protikladu k Baudelairovu flanérovi, který z městského prostoru čerpá inspiraci a přetváří jej v umění.

Pozoruhodná je rovněž postava Leona, jenž na počátku příběhu zažehne v Emě milostný cit, není jí však schopen nic nabídnout a opouští ji kvůli studiu práv v Paříži. Je to právě zkušenost velkoměsta, která dodává Leonovi odvalu, mění jeho charakterové rysy, návyky a stává se tak Eminým milencem. Hannah Thompson upozorňuje, že to, že Leon je schopen plnit roli milence až po návratu ze studií v hlavním městě, je dalším důkazem často spojovaného vztahu mezi Paříží a romantickou představou o ní.¹⁰⁴ „Jeho plachost se ostatně stykem s nevázanou společností opotřebovala, a když se vracel na venkov, opovrhoval vším, co nechodilo v lakovkách po asfaltu bulvárů. Před nějakou Pařížankou v krajkách, v salóně slavného doktora, osobnosti s řády a kočárem, byl by se ubohý písař bezpochyby klepal jako dítě; ale zde, v Rouenu, v přístavu, před ženou takového felčárka, cítil se jako doma, předem jist, že oslní. Sebevědomí závisí na prostředí, do něhož se staví: v mezaninu se nemluví jako ve čtvrtém poschodí a bohatá žena má, zdá se, k ochraně své cnosti všechny své bankovky

¹⁰¹ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 83.

¹⁰² Tamtéž, s. 192.

¹⁰³ Tamtéž, s. 191–192.

¹⁰⁴ THOMPSON, Hannah. Dirt, Disintegration, and Disappointment: Sex and the City of Paris, in *Dix-Neuf*, 2013, roč. 17, č. 2, s. 183.

jako nějaký krunýř v podšívce své šněrovačky.“¹⁰⁵ Díky této zkušenosti je schopen Emu okouzlit natolik, že zapomene na svého prvního milence, a dokonce i manžela, a začne jej v Rouenu pravidelně navštěvovat. Jeho zkušenost s Paříží má přímou souvislost se získáním Eminy lásky. Karel Emin cit nikdy nezakusil v takové míře proto, že je natolik spokojen s venkovským, usudlým životem. A právě to činí rozdíl mezi Leonem a Karlem a rovněž to přináší důvod, proč se Ema nechala tak snadno svést nikoliv vlastním manželem, ale milencem, jenž se právě vrátil z Paříže – byla to přece právě věta „v Paříži to tak dělají“, která ji přiměla s ním nastoupit do kočáru.

Mužské postavy tedy na rozdíl od Emy disponují jistými privilegii, musí však projít zkušeností velkoměsta, aby naplnili roli, která se od nich očekává. Karel svobodu nevyužívá ve svůj prospěch, spíše naopak, upadá do pohodlnosti, městské ulice mu přivozují úzkosti a nemá sebemenší touhu jimi procházet pro své vlastní potěšení. Nemá tedy jak Emu zaujmout, kdežto Leona zkušenost se studiem v Paříži posiluje, dodává mu kýžené sebevědomí a získává díky tomu také Eminu lásku.

3.2 Émile Zola: Tereza Raquinová

3.2.1 Z periferie do centra

Tereza Raquinová se krátce po svatbě na přání svého chotě přestěhuje z malého městečka Vernonu do hlavního města Francie. Ze skromného domku na břehu Seiny se s manželem a jeho matkou přesunuli do pasáže Pont-Neuf v Paříži, kde si pořídili obchůdek s galanterním zbožím.

Pasáže však začaly v souvislosti s rozvojem obchodních domů v 60. letech 19. století upadat. Walter Benjamin například poukazuje na to, že s „vymíráním pasáží vycházela z módy i flanerie“¹⁰⁶, což v knize *Tereza Raquinová* potvrzuje také Émile Zola: „Pasáž Pont-Neuf není místem procházek. Používají ji ti, kdo si chtějí zkrátit cestu a ušetřit pár minut. Chodí tudy směsice zaměstnaných lidí, jejichž jedinou starostí je kráčet rychle a přímo za nosem. Vidíme tu učedníky v pracovních zástěrách, domácí dělnice odvádějící práci, muže a ženy s balíky pod paží (...).“¹⁰⁷ Pasáže už tedy nejsou vhodným místem pro flanéry, naopak; ztělesňují klaustrofobní prostor, který se před chodci uzavírá jako rakev. Stejně tak pasáž, ve které se nacházel obchod paní Raquinové, nenabízela nic zalíbení hodného, co by mohl flanér

¹⁰⁵ FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon, 1966, s. 203.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. Muž davu, in *Město*. Masarykova univerzita, 2006, roč. 3, č. 2, s. 36.

¹⁰⁷ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 6.

se zájmem pozorovat. „Když přicházíme od nábřeží, narazíme na rohu ulice Guénégaud na pasáž Pont-Neuf, jakousi úzkou a temnou chodbu vedoucí z ulice Mazarine do ulice de Seine. Pasáž je dlouhá třicet kroků a není širší než dva kroky; je vydlážděná nažloutlými, ochozenými a rozestupujícími se dlaždicemi, ustavičně opoceny štíplavou vlhkostí; skleněná pravoúhlá střecha je černá špinou. V krásných letních dnech, když prudké slunce rozpaluje ulice, dopadá sem zaprášenými skly bělavé světlo a uboze se táhne pasáží. V mlhavých ránech zamražených zimních dnů se snáší skleněnou střechou na lepkavou dlažbu jen šedavě špinavá, ohavná tma.“¹⁰⁸ Podle Benjamina se tedy Zola v *Tereze Raquinové* „loučí s pasážemi“.¹⁰⁹ Sarah A. Peterson ve své diplomové práci s názvem *Flânerie in Zola's Paris* polemizuje nad tím, že tento úpadek pasáží jako by korespondoval s osudem Tereziny postavy.¹¹⁰ Zpustošená pasáž Pont-Neuf, do níž je román zasazen, totiž odpovídá Terezině konečné zkáze a konečně i celkovému vyznění románu. Terezin osud je tedy od prvních řádků předurčen: „Když Tereza vstoupila do krámu, kde bude od nynějška žít, připadalo jí, že se zavrtává do hlíny hrobu. Zvedl se jí žaludek, hrdlo se jí stáhlo, zachvěla se strachem.“¹¹¹ A právě do tohoto období zániku zasazuje Émile Zola i román *Tereza Raquinová*. Tereza umírá stejně jako pasáže koncem devatenáctého století.

Terezino chování se v důsledku změny prostředí poměrně razantně mění; ve Vernonu pronikala její divokost a mladickost, dny trávil venku, „sama v trávě, na břehu řeky, lehala si na břicho jako zvíře (...) A vydržela tak celé hodiny, na nic nemyslela, nechala se spalovat sluncem, šťastná, že může zatínat prsty do hlíny.“¹¹² Vesnický život jí dopřával svobodu, Paříž jako by v ní však vše udusala a uvěznila ji ve špinavé pasáží: „Tereza hned první den usedla za pult a ani se z toho místa nehнула.“¹¹³ Na negativní dopad Paříže na Terezinu osobnost poukazují rovněž Siobhán McIlvanney a Gillian Ni Cheallaigh v knize *Women and the city in French Literature and Culture*, podle kterých ji klaustrofobická a staromódní čtvrť limituje v pohybu. „Místo aby se procházela Paříží, vnořuje se dovnitř, jako by to byl hrob.

¹⁰⁸ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 5.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. Paříž, hlavní město devatenáctého století, in *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 69.

¹¹⁰ PETERSON, Sarah A. *Flânerie in Zola's Paris*. Greensboro: The University of North Carolina, 2007, s. 13.

¹¹¹ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 18.

¹¹² Tamtéž, s. 13.

¹¹³ Tamtéž, s. 19.

Tmavý obchod vedený její tchyní nikdy neopouští.“ Tereza z domu sama nevychází, „protože přesně to je od vdané ženy ve velkém městě očekáváno“.¹¹⁴

Na rozdíl od Camilla, Terezina manžela a syna paní Raquinové, jenž se oddává každodenním procházkám podél Sieny, tu byla Tereza „sklíčená a úzkostná“¹¹⁵ a „nehnula se z ložnice“.¹¹⁶ Když se Camille vpozdvečer vrací z jedné ze svých pravidelných procházek, přivede domů také svého starého přítele Laurenta, s nímž si jako dítě hrával ve Vernonu. Laurent začíná do domu Raquinových pravidelně docházet a zanedlouho se do sebe s Terezou vzájemně zamilují. Siobhán McIlvanney a Gillian Ni Cheallaigh trefně poukazují na fakt, že „Laurent jakožto první ‚Pařížan‘, jemuž Tereza věnuje pozornost, paradoxně rovněž pochází z Vernonu“.¹¹⁷ Divokost, již v něm spatřovala, jí připomínala nezkrotnost přírody na venkově, která ji ve strukturovaném a geometrickém městě chyběla. Zpočátku vztahu mezi Terezou a Laurentem jej Tereza žádá, aby ji přicházel navštěvovat do jejich domu ve chvílích, kdy je Camille v práci a její tchyně v obchodě. Názorně je tímto způsobem ukázána Terezina neschopnost opustit dům; nezbývá jí než se zde scházet se svým milencem, jelikož z domu nemohla odejít. „Ale já nemůžu přijít... Už jsem ti to řekla, nemám žádný důvod, abych odešla z domu. (...) Nemám žádnou záminku, jak se dostat z domu, a nedokážu si nic vymyslet.“¹¹⁸

Jelikož však začínají být jejich schůzky čím dál více nebezpečné a Camille jim je vlastní přítomností znemožňuje, vydává se Tereza, byť pod záminkou pochůzek souvisejících s obchodem, poprvé navštívit Laurenta. Je to tedy právě Laurent, který nakonec Terezu přiměje opustit obchod s galanterním zbožím, v němž byla do té doby vězněna. „Mladá žena utíkala k Port aux Vins, nohy jí klouzaly po vlhké dlažbě, vrážela do chodců, spěchala, aby dorazila co nejdříve. Tváře jí skrápěl pot, ruce jí žhnuly. Vypadala jako opilá.“¹¹⁹ Tato narážka na opilost je pozoruhodná – jako by byla Tereza opojená svobodou opustit zdi známého domu a „učí se znovu chodit: klopýtá, uklouzává a naráží do kolemjdoucích“. Z pasáže Pont-Neuf se tedy vydává do ulice Saint-Victor. Siobhán McIlvanney a Gillian Ni

¹¹⁴ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 120.

¹¹⁵ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 35.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 33.

¹¹⁷ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 126.

¹¹⁸ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 52–53.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 51–52.

Cheallaigh analyzují tuto procházku z pohledu dnešního chodce, jemuž by tato cesta trvala přibližně dvacet minut. Pro Terezu je však chůze městem „psychicky i emočně náročná, vyžadující úplně nové dovednosti. Její sukně ji zpomaluje a jen stěží se vejde do dveří podkrovní místnůstky, jež Laurent obývá.“¹²⁰ Terezin návrat domů však není v knize nijak detailně popsán. Výrazně zde absentuje flanérův zkoumavý pohled, který by detailně mapoval městskou scenérii: „Tereza se vrátila domů v jedenáct hodin. S hlavou v jednom ohni, napjatá a soustředěná dorazila do pasáže Pont-Neuf a vůbec netušila, jak se sem dostala. Zdálo se jí, že zrovna odchází od Laurenta, tak jasně jí pořád v uších zněla slova, která právě vyslechla.“¹²¹ Její zrychlené putování ulicemi Paříže, které není nikterak reflektováno, je v rozporu s bloumavou a ničím neuspěchanou procházkou skutečného flanéra a jen je tak podtržena Terezina nesvoboda pohybovat se po Paříži vlastním tempem. Na rozdíl od zdoluhavých popisů městské scenérie, kterou produkuje flanér, o tom, co na ulicích města vidí Tereza, nevíme vůbec nic. Tereza tedy mohla vstoupit do pařížských ulic, ale nebylo jí umožněno sehrát flanérovu roli.

Tereza se krom výše zmíněné milostné schůzky ven dostala pouze za přítomnosti jejího muže, který ji „vláčel po chodnicích, zastavoval se před obchody, divil se, pronášel naivní úvahy, nebo mlčel jako hlupák“.¹²² Nerada však na tyto procházky chodila, jelikož se po boku svého muže nudila. Jednoho dne se trojice, Tereza, Camille a Laurent, rozhodla opustit Paříž a vydat se na venkov do Saint-Ouenu. „Tereza mnohem ochotněji, dokonce s radostí, přistupovala na tyhle výlety, při nichž mohla být na čerstvém vzduchu až do deseti nebo do jedenácti hodin. Saint-Ouen jí se svými zelenými ostrůvky připomínal Vernon; opět se v ní tam probouzela všechna její divoká náklonnost k řece, kterou pociťovala jako děvče. Sedala si na břeh, máčela si ruce ve vodě, ožívala pod slunečními paprsky, jejichž palčivost zmírňoval svěží větřík stinných zákoutí.“¹²³ Jakmile se Tereza dostala do kontaktu s přírodou, ožívala, a tyto vyjížďky mimo centrum Paříže se pro Terezu stávaly mnohem příjemnější než procházky s Camillem podél Seiny. Výlet do Saint-Ouenu se ovšem stává milencům osudným; rozhodnou se nadobro zbavit Camilla, pronajmou si tedy loďku a Laurent přítele shodí do vody, načež se Camille utopí.

¹²⁰ MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. Wales: University of Wales Press, 2019, s. 127.

¹²¹ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 56.

¹²² Tamtéž, s. 62.

¹²³ Tamtéž, s. 63.

Od tohoto momentu se pro milence mnohé mění. Když byl Camille naživu, Tereza se zakuklovala v přítmi starého domu a nikdy jej sama neopouštěla; po jeho smrti se však její chování proměňuje, domov opouští a chce vidět a být viděna. Camillův duch se drží ve zdech a jeho přízrak ji nakonec donutí pokoj opustit. Jeho duch ji honil ven z domu na ulice města, kde se nyní cítila bezpečněji než doma. Její osvobození od zdí domu a volnost vycházet na ulice však vzbuzují u Laurenta podezření a domnívá se, že Tereziným jediným cílem je policejní stanice s úmyslem udat jejich hrůzný čin. „Tereza občas na celé odpoledne někam mizela. Nikdo nevěděl, kam chodí. (...) Večer se vracela utahaná, víčka černá vyčerpáním (...). Tereziny časté odchody z domu tak pro něj nabyly děsivého významu. Podezřívá ji, že venku hledá nějakého důvěrníka, že připravuje zradu.“¹²⁴ Z citace vyplývá, že Tereziny výpravy mimo domov musí nezbytně směřovat ke konkrétnímu cíli, přestože Camille i Laurent se bezděčným procházkám oddávají pravidelně. A skutečně; Terezin cíl musí být nutně nečistý.

Laurent se jednoho dne rozhodne Terezu sledovat: „(...) vtom uviděl Terezu vycházející hbitým krokem z pasáže. Měla na sobě světlé šaty s vlečkou a on si poprvé všiml, že se obléká jako pouliční holka; na ulici se vyzývavě kroutila v bocích, dívala se po mužích, zvedala tak vysoko předek své sukně, až ukazovala nohy, šněrovací botky a bílé punčochy. Stoupala nahoru, ulicí Mazarine. Laurent šel za ní. Bylo teplo. Mladá žena kráčela pomalu s hlavou lehce zakloněnou, vlasy na zádech. Muži se na ni dívali zepředu a otáčeli se za ní. Aby si ji prohlédli i zezadu. Teď to vzala ulicí L'École de-Medicine.“¹²⁵ Tereza nyní poprvé kráčí s pohledem nikoliv upřeným do země, nýbrž naopak. Prochází hrdě a všetečné pohledy mužů se neostýchá opětovat. Děje se tak ovšem až v momentě, kdy je Tereza přirovnána k „pouliční holce“. Její svoboda pohybu je vykoupena pošpiněním reputace a je vnímána jako prostitutka. Tereza se zbavuje společenských i genderových předsudků, opouští dům pro své vlastní potěšení, nepřináší jí to však kýženou svobodu, naopak ji tento akt ušpinil.

Siobhán McIlvanney a Gillian Ni Cheallaigh upozorňují na akt, při kterém se Tereza snaží zabránit ušpinění šatů a chlubí se nohama. Podle nich jde o „špinavé gesto doprovázené kýváním boků“. Jakkoliv je toto gesto možné vnímat negativně, konotuje svobodu, kterou Tereza do té doby nezakusila. Jestliže tedy Tereza nemůže vstoupit na ulici jako respektovaná žena, přesto touží procházet městskými ulicemi, musí tak učinit jako prostitutka. „Najednou

¹²⁴ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 202–207.

¹²⁵ Tamtéž, s. 208.

Tereza vyšla na bývalém náměstí Saint-Michel a zamířila ke kavárně, co byla tehdy na rohu ulice Monsieur le Prince. Přisedla si ke skupince žen a studentů, ke stolu na chodníku. Důvěrně si se všemi stiskla ruku. Potom si objednala absinth. Vypadala naprosto klidně. Hovořila s jakýmsi světlovlasým mladíkem, který tady už na ni patrně nějakou dobu čekal. Dvě holky se sklonily ke stolu, u nějž seděla, tykaly jí a něco jí drsným hlasem povídaly. Ženy kolem ní kouřily cigarety, muži líbali ženy přímo na ulici před chodci, kteří se ani neotočili. Padala necudná slova, ozýval se hlučný smích a doléhal až k Laurentovi, který stál nehybně na druhém konci náměstí, pod branou do průjezdu. Když Tereza dopila svůj absinth, zvedla se, zavěsila se do světlovlasého mladíka a kráčela s ním dolů ulicí De-la-Harpe. Laurent je sledoval až k ulici Saint-André-des-Artes. Tam vešli do jakéhosi hotýlku. Zůstal stát uprostřed vozovky, zvedl oči a díval se na fasádu domu. Jeho žena se na okamžik ukázala v otevřeném okně ve druhém poschodí. Měl dojem, že vidí ruce světlovlasého mladíka, jak bloudí po Terezině těle. Okno se se suchým třeskem zavřelo.“¹²⁶

Tento moment je tak skutečně prvním okamžikem, kdy je možné vnímat Terezu jako flâneuse, přestože její toulky městem měly jasný cíl a liší se od znuděného poflakování Laurenta či Camilla. Tereziny vycházky jsou nutně spjaty s nečistotou a absencí anonymity, kterou oplývají mužské postavy; Tereza se totiž druží s dalšími ženami a muži v kavárně, a je tak součástí davu. Nestává se ekvivalentem k postavě flanéra, kterou ztělesňují Camille a Laurent, přesto je jí nyní umožněno se v městském prostoru jistým způsobem vyskytovat a konzumovat jej, byť tak dochází k pošpinění její reputace.

V momentě, kdy Tereza opustí konvence spjaté s genderovými a společenskými normami, může dům opustit; je ovšem nazvaná pouliční dívkou. Stává se tak ale určitým typem flâneuse, která prochází po městě a je jí umožněno pozorovat okolí; sledujeme přesnou trajektorii jejího pohybu, což stojí v rozporu s jejím překotným návratem od Laurenta. Oplácí mužské pohledy, stává se ovšem součástí davu a neoplývá anonymitou, jež je pro flanéra stěžejní, není neviditelná a její procházky nejsou bezcílné. Janet Wolff trvá na tom, že flanér je nutně muž, protože žena se v devatenáctém století nemůže sama potulovat městem, aniž by byla označena jako „pouliční dívka“, a striktně rozděluje mezi flanérem a prostitutkou. Terezu však není možné označit jako pouhou prostitutku, protože ty nemohly opětovat mužský pohled, kdežto Tereza se „dívala po mužích“ a mohla se svobodně pohybovat, kudy se jí

¹²⁶ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 209.

zachtělo. Není tedy prostitutkou, která pouze „nedbale a bezostyšně zvedala sukně“¹²⁷, není ale ani ekvivalentem mužského flanéra. Nesplňuje rysy, jež jsou pro flanéra charakteristické, spíše představuje určitý typ ženské flanérie, zpodobňuje ženu, jež prochází ulicemi, je pozorována, přesto ji však není upřena možnost pohledy oplácet. Na začátku je patrné, že nemůže opustit domov, aniž by její vycházky byly spjaty s mužem, nevychází ven pro vlastní potěšení, ale buď se prochází vedle Camilla, nebo utíká k Laurentovi, nyní je však do jisté míry svobodná.

3.2.2 Komparace mužského a ženského prostoru

Terezu město ničilo, na rozdíl od jejího manžela Camilla, který v přesunu z vesnice do velkoměsta spatřoval naplnění snů v lepší a bohatší budoucnost a tyto vize se mu skutečně naplnily.

Hned v úvodu knihy na tento rozdíl naráží paní Raquinová, která zařizuje přesun z Vernonu do Paříže: „Zítra pojedu do Paříže; najdu tam malou galanterii a začneme s Terezou znovu prodávat nitě a jehly. To nás zaměstná. Ty, Camille, budeš dělat, co se ti zlíbí; budeš jen tak bloumat na sluníčku, nebo si najdeš nějaké zaměstnání.“¹²⁸ Camille má tedy možnost „dělat, co se mu zlíbí“, procházet se městem a stát se tak plnohodnotným flanérem, zatímco paní Raquinová s Terezou jsou nuceny zůstat v obchodě a pracovat, aby Camillovi dopřály kýženou volnost. Jako by jeho svoboda pohybu byla podmíněna setrváním matky a manželky v obchodě. Z přesunu do Paříže tak profituje jedině Camille.

Když Camille poprvé přijede do pasáže, nevyvolává v něm stísněný prostor žádné negativní pocity, uklidňuje se tím, že si brzy najde vhodnou kancelářskou práci a tam bude moci trávit všechn svůj volný čas. „Mladík by nikdy nepřistoupil na to, že bude bydlet v takové noře, kdyby nepočítal s příjemnou, vlhrou atmosférou své kanceláře. Říkal si, že bude celý den v teple ve svém úřadě a že večer si půjde brzy lehnout.“¹²⁹ Tato lhostejnost stojí v kontrastu s Tereziinými pocity „zavrtávání se do hlíny hrobu“ – Camille měl tedy v okamžiku jejich příchodu do Paříže na vybranou; otevírala se před ním řada možností, kdežto Tereza byla v pasáži pohřbena za živa.

Knihla obsahuje barvitě pasáže, jež popisují Camillovy cesty do práce či zpět domů, při kterých se toulá ulicemi Paříže: „Ráno odcházal z domu v osm hodin. Šel dolů ulicí

¹²⁷ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 209.

¹²⁸ Tamtéž, s. 16.

¹²⁹ Tamtéž, s. 19.

Guénégaud až na nábřeží. Tam cupal s rukama v kapsách podél Seiny, kolem Institutu a botanické zahrady. Tuhle dlouhou cestu podnikal dvakrát denně a nikdy se jí nenabažil. Koukal se, jak plyne voda, zastavoval se a pozoroval na řece náklad dříví plaveného po vorech. Nemyslel na nic. Často se zastavil před katedrálou Notre-Dame, kterou v té době opravovali, zíral na lešení, jímž byla obehnána; ty mohutné trámy se mu líbily, ani netušil proč. Potom se cestou zadíval na Port aux Vins, počítal fiakry, které přijížděly od nádraží. Večer, celý otupený a s hlavou plnou nějaké hloupoučké historky, kterou kdosi vykládal v kanceláři, procházel botanickou zahradou, a pokud moc nespěchal, zašel se podívat na medvědy. Zůstával tam půl hodinu, nakláněl se nad příkopem a sledoval pohledem těžce se kolébající zvířata.“¹³⁰ Camillovo poklidné tempo, zastavování se a zvědavé pozorování okolí jsou typickými znaky flanéra. Procházky, během kterých se nic podstatného nepříhoda, jsou popisovány s nepatřičnou rozsáhlostí v kontrastu s konstatováním, že „jeho matka a manželka málokdy vyšly z krámu“.¹³¹ Tereza se ven dostala pouze při příležitosti nedělních procházek, kdy ji Camille vyvedl ven „aby ji ukázal“. „Za krásného počasí nutil Camille občas v neděli Terezu, aby s ním šla na procházku po Champs-Élysées. Mladá žena by raději zůstala doma, ve vlhkém přitímí krámu; (...)“¹³² Tereza se na veřejnosti příliš nechce ukazovat a raději se skryje v obchodě nebo doma. Sarah A. Peterson se v souvislosti s touto pasáží rovněž zmiňuje o tom, že Tereza nemá jakýkoliv zájem o městský prostor a hovoří o těchto procházkách jako o „vynucené flanerii“; Terezu nezajímá jak prostředí, kterým prochází, tak ani „genderové aktivity, jako je nakukování do výloh“.¹³³

Také Terezinu milenci Laurentovi je dovoleno oddávat se poklidným, ničím nerušeným procházkám: „Bydlel v ulici Saint-Victor proti Port aux Vins v maličkém zařízeném pokojíku, za nějž platil osmnáct franků měsíčně, pokojík byl v podkroví, úplně nahoře měl jednom jedno vikýřové okno, které se jen na škvírku pootevíralo do oblohy, a měřil sotva šest metrů čtverečních. Laurent se vracel do toho krcálku co nejpozději v noci. Neměl dost peněz, aby mohl vasedávat po kavárnách, a tak, než potkal Camilla, zdržoval se co nejdéle v obyčejném bufetu, kde večerel, kouřil dýmku a dával si černou kávu s rumem za tři sous. Potom se pomalu vracíval do ulice Saint-Victor, toulal se po nábřežích a sedal na

¹³⁰ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 60.

¹³¹ Tamtéž, s. 21.

¹³² Tamtéž, s. 62.

¹³³ PETERSON, Sarah A. *Flânerie in Zola's Paris*. Greensboro: The University of North Carolina, 2007, s. 17.

lavičky, když bylo teplo.¹³⁴ Camille s Laurentem se tedy nerušeně procházejí „po nábřeží; oběma se tahle důvěrnost líbila; méně se nudili, toulali se a rozprávěli“.¹³⁵ V tu samou chvíli se rozhodne Tereza navštívit Laurenta v jeho skromném pokoji, její procházka ovšem neplyne z nudy, netoulá se, nýbrž klopýtá, spěchá a ve zmatku naráží do kolemjdoucích.

Mužské postavy zahánějí nudu procházkami Paříží, kdežto Tereza „chodila z jídelny dolů do krámu, neklidná a zmatená, nevěděla, jak vyplnit prázdnotu, která se v ní stále den ode dne prohlubovala.“¹³⁶ Tereza nemohla vyplňovat dlouhou chvíli procházkami městem, její výpravy měly vždy jasně vytyčený cíl, zatímco Laurent „maloval dvě nebo tři hodiny každé dopoledne a odpoledne se potuloval po Paříži a okolí“.¹³⁷

Po Camillově smrti snil Laurent o novém postavení, o zázemí, které mu poskytne paní Raquinová, o penězích, díky kterým bude moci opustit dosavadní povolání, a o volném čase, po dobu kterého bude „lenořit a toulat se“¹³⁸ městem; jenže jeho procházky se brzy začínají stávat projevem nervového neklidu, útekem před přízrakem Camilla. Noční můry, v nichž se utonulý muž neustále vyjevuje, ho v noci vyhání do ulic. „Mnohokrát se mu stalo, že se nechtěl vrátit k sobě, že strávil celou noc chozením po pustých ulicích. Jednou prožil celou noc až do rána pod mostem v prudkém dešti; tam seděl na bobku zmrzlý, neodvažoval se vstát a vrátit se na nábřeží, skoro šest hodin zíral, jak v bělavém šeru plyne špinavá voda; chvílemi ho obcházela hrůza a přibíjela ho k vlhké zemi: zdálo se mu, že pod mostním obloukem vidí dlouhé řady utopenců, kteří plynuli s proudem.“¹³⁹ Tereza rovněž trpí nočními můrami, pokoj však uprostřed noci není s to opustit a její noční trápení je nastíněno pouze větou: „Terezu rovněž během té horečnaté noci navštívil Camillův přízrak.“¹⁴⁰

Jejich situace se však stává rovnocennou krátce po sňatku, kdy v domě již nedokáže vydržet ani jeden z nich: „Jakmile měl Laurent v kapse zlato, opil se, chodil za holkami, vrhl se do hlučného a bláznivého víru života. V noci nebyl doma, spal přes den, celé noci proflámoval, vyhledával silné zážitky, snažil se uniknout skutečnosti. Ale po tom všem byl ještě skleslejší. Kolem něj to hučelo, on měl však v duši propastné, děsivé ticho; nějaká

¹³⁴ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 32.

¹³⁵ Tamtéž, s. 45.

¹³⁶ Tamtéž, s. 201.

¹³⁷ Tamtéž, s. 103.

¹³⁸ Tamtéž, s. 96.

¹³⁹ Tamtéž, s. 110.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 108.

milenka ho objímala a líbala, on vyprazdňoval svoji sklenici, ale ukojení mu přineslo pouze těžký smutek. Chlípnost a obžerství už mu nic neřikaly; jeho zchladlé a uvnitř jako by ztuhlé bytosti se protivilo milování, znechucovalo ho hodování.“¹⁴¹ Popis Tereziina a Laurentova života se v tomto okamžiku tolik neruší. Oba se zdržovali na ulicích města a báli se návratu domů; našli si milenku/milence a propadli alkoholu. „Celý měsíc prožila stejně jako Laurent na chodnících, v kavárnách. Vracela se na chvíli až večer, nakrmila paní Raquinovou, uložila ji a znovu vycházela ven a objevovala se až ráno. S manželem se jednou čtyři dny vůbec neviděli. Potom zažila hluboké znechucení, cítila, že neřest jí neuleví, jako jí neulevila komedie s výčitkami svědomí. Zbytečně se tahala po hotýlcích v Latinské čtvrti, tenhle hlučný a oplzlý život byl k ničemu. Nervy měla nadranc; smilstvo, hýření a fyzická rozkoš už jí nedokázaly otrást a přivodit jí zapomnění. Byla jako opilec, jehož spálené patro necítí palčivost ani nejsilnější kořalky.“¹⁴² Od této chvíle se mohou oba svobodně a téměř rovnocenně pohybovat v městském prostoru, přesto je Terezin způsob života popisován slovy, jako je „neřest“ či „smilstvo“, a opět se zde vyskytuje narážka na „opilce“. Vyznění tohoto odstavce implicitně naznačuje odsouzení jejího chování, kdežto Laurent žije život „hlučný a bláznivý“, k úniku z reality mu nedopomáhá smilstvo, nýbrž „silné zážitky“. Přestože Tereza nyní disponuje určitou mírou svobody, tak nepřestává být souzena.

Tereza se musí stát pouliční dívkou, aby byla vnímána jako rovna svému partnerovi a aby mohla sehrát roli flâneuse. Zpočátku příběhu je Tereza uvězněna v pasáži, kterou nemá důvod opouštět, na rozdíl od mužských postav, jež dlouhými procházkami bojují proti nudě. Všechny její výpravy do pařížských ulic jsou spjaty s mužskými postavami, ať jsou to nedělní procházky podél Seiny po boku Camilla, či noční schůzka v Laurentově podkrovním pokoji. Sama se bezcílně do městského prostoru nevydává, učiní-li tak, je vystavena kritice a je považována za prostitutku. Ale právě v tento moment zažívá Tereza svobodu flanerie a městský prostor se zčásti otevírá také její perspektivě. Ovšem o tom, co Tereza skutečně vidí na ulicích města, je v knize jen velmi málo zmínek; její chůze je zpočátku překotná, nesoustředí se na městskou scénérii, později stoupá ulicí Mazarine až k Rue de l'École de-Medicine, avšak pohled na městský prostor je nahrazen pohledy mužů, které sebevědomě oplácí. Ve srovnání s tím, co na ulicích města vidí Camille s Laurentem, je pozornost věnovaná Terezině perspektivě mizivá.

¹⁴¹ ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. Praha: Odeon, 2014, s. 213.

¹⁴² Tamtéž, s. 213–214.

4 Město psané ženami

V této kapitole se budu věnovat třem románům napsaným ženskými autorkami, a to konkrétně knize *Paní Dallowayová* (1925) Virginie Woolfové, *Good Morning, Midnight* (1939) Jean Rhys a *Pod skleněným zvonem* (1963) Sylvie Plathové.

Jestliže totiž v literatuře podle Janet Wolff chybí autentické zachycení zkušenosti žen s městským prostorem¹⁴³, rozhodla jsem se v této části věnovat svědectvím ženských autorek první poloviny 20. století, které se s různou mírou obtíží staly spisovatelkami a jejichž bezprostřední prožitky městského prostoru tak dokázaly v literatuře zachytit.

Hrdinky románů psaných ženami často zápasí s nemožností nalézt své místo v moderní společnosti, pakliže se snaží vymanit z předpokladu jejich společenské role dcer, manželek a matek. Velice časté je také mapování strastiplné cesty k jejich spisovatelské kariéře. Tematicky je tedy literatura psaná ženami vcelku omezená, a proto nebyla kritikou hodnocena příliš pozitivně. Ženy byly koneckonců od spisovatelského povolání často odrazovány, Lauren Elkin doslova poukazuje na to, že se Jean Rhys musela „vzdát svého snu být šťastnou ženou“¹⁴⁴, chtěla-li se stát spisovatelkou. Elaine Showalter v knize *A Literature of Their Own* zmiňuje, že byla v aktu psaní implicitně obsažena sebestřednost a pro ženy byla tato kariéra hrozivá, sobecká, neženská a nekřesťanská.¹⁴⁵ Ženy měly představovat „anděla v domě“, kterého Virginia Woolfová nakonec zničila a vypořádala se tak s předsudky o vlastním životě, které jí byly podsunovány. „A když jsem začala psát, setkala jsem se s ní hned na prvních řádcích. Stín jejích křídel dopadal na mou stránku, slyšela jsem šustění jejích sukní v pokoji. Vzala jsem do ruky pero, abych napsala recenzi novely slavného spisovatele, a ona za mnou vklouzla a zašeptala: ‚Má drahá, jsi mladá žena. Píšeš o knize, kterou napsal slavný muž. Buď soucitná; buď něžná; zalichoť; oklamej; použij všechna umění a úskoky svého pohlaví. Nikdy nenech nikoho dovtípit se, že máš vlastní mysl.‘“¹⁴⁶ Ve srovnání s mužskými autory tak musely ženské autorky překonávat řadu překážek, potýkaly se s předsudky a setkávaly se s neporovnatelně nižší podporou.

¹⁴³ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 91.

¹⁴⁴ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 57.

¹⁴⁵ SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press: 1977, s. 22.

¹⁴⁶ WOOLFOVÁ, Virginia. *Professions for Women*. London, 1931.

Podle Elkin je to právě akt chůze, který dopomohl Virginii Woolfové stát se spisovatelkou. Město poskytlo Woolfové „tolik románů, příběhů, básní, tolik literární i osobní svobody“.¹⁴⁷ Protože Woolfová žila v Londýně, mohla své zkušenosti s městským prostorem zužitkovat také ve své literární tvorbě. Díky tomu zná Clarissa Londýn natolik dobře, že se v něm může cítit jako doma. Stejně tak Jean Rhys, která žila v Paříži ve 13. obvodě, zasadila svou hrdinku právě do tohoto pařížského prostředí. Zároveň je však Sasha limitovaná pouze touto městskou čtvrtí a do jiné se nevydává, a to snad v důsledku absence autorčiny znalosti jiného pařížského obvodu. Sylvia Plathová pak žila v Bostonu a je to právě toto město, do kterého Esther neustále utíká, kam se vrací, byť by ráda poznala i město jiné. Je samozřejmě důležité v tomto případě rozlišovat mezi ženou-autorkou a ženou-postavou, přesto je zde vliv autorčiných znalostí městského prostředí na protagonistky jejich románů velice výrazný.

Autorky si nicméně uvědomovaly, že nemají tolik zkušeností s městským prostorem jako muži, přesto jejich díla reprezentují pokrok, kterého ženy na ulicích města dosáhly. Ženy se čím dál více dostávají do městského prostoru, kde každá plní různou funkci a vnímá ulice města odlišným způsobem – nikdy se však jejich vnímání města nerovná tomu, jakým způsobem konzumuje městské prostředí flánér.

Donald Mitchell a Lynn A. Staeheli, které ve své studii *Semiveřejné prostory* cituje Pavel Pospěch, přicházejí s faktory, jež dokládají důležitost veřejného prostoru. Zmiňují například vytváření sociálních kontaktů (byť nestálých a neosobních)¹⁴⁸, ale zejména „udržování a stvrzování identit“.¹⁴⁹ Je možné se tedy domnívat, že pakliže ženy neměly rovnocenný přístup do městského prostředí, potýkají se s vlastní rozpolceností a neukotveností. Níže analyzované knihy dokládají autentickou zkušenost žen ve městě a téměř u všech je do jisté míry možné spatřovat tuto vykořeněnost a odcizenost sama od sebe i od okolního prostředí. Jako by omezenost přístupu do města současně znamenala nemožnost konstituování vlastní identity.

Elaine Showalter popisuje tři fáze vývoje ženské literatury; femininní, feministickou a ženskou. Femininní fáze se vyznačuje imitací dominantní tradice, tedy například užívání

¹⁴⁷ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 92.

¹⁴⁸ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 106.

¹⁴⁹ POSPĚCH, Pavel. *Semiveřejné prostory*, in MATOUŠEK, Roman a Robert OSMAN. *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 150.

mužských pseudonymů nebo převlékání za muže, aby mohly ženy vyjít svobodně na ulice města. Tuto fázi Showalter vymezuje od 40. let 19. století po rok 1880. Feministická fáze je pak význačná protestem proti dosavadním standardům a hodnotám a dožadováním se vlastní autonomie. Tato fáze trvala od roku 1880 do 20. let 20. století. A konečně poslední, ženská fáze je specifická objevováním vlastní identity, jež trvala do konce 60. let 20. století.¹⁵⁰ Tato část diplomové práce se tedy bude zabývat druhou a třetí fází vývoje ženského psaní a bude mapovat vývoj ženské flanerie, která souvisí s posilováním ženské identity. Současně si však tato práce neklade za cíl provádět feministickou analýzu literatury psané ženami, ale věnuje se výhradně konceptu literární postavy flâneuse. Ukazuje, jak se tato postava liší v souvislosti s dobou vzniku daného literárního díla, motivací flâneuse, jejím věkem či sociálním postavením.

Vzhledem k homodiegetickému vyprávění dvou analyzovaných knih, *Good Morning, Midnight* a *Pod skleněným zvonem*, nebylo možné dostatečně zmapovat také mužský městský prostor, příběh je nahlížen výhradně z perspektivy Sashy a Esther, a z toho důvodu jsem se rozhodla podkapitulu „Komparace mužského a ženského prostoru“ v případě těchto dvou románů vynechat.

4.1 Virginia Woolfová: Paní Dallowayová

4.1.1 Bloudění mysli

Clarissa Dallowayová tráví jedno červnové ráno nákupem květin v londýnských ulicích, aby dokončila přípravy na svůj večírek. Pomalu prochází od Victoria Street přes Bloomsbury Street a právě díky aktu chůze se postupně rozvzpomíná na minulost a odhaluje tak své nitro. Poodkrývá tok svých myšlenek, vzpomínek a úzkostí, které se současně proplétají s myslí lidí, které mívá. Už jen samotná „svěžest“ tohoto červnového rána připomene Clarisse obdobnou chvíli, kdy jí bylo pouhých osmnáct let. Spolu s touto vzpomínkou do příběhu vstupují nová jména lidí a události, které se začínají proplétat s přítomností. Při procházce Parkem sv. Jakuba si například vybaví hádku s Peterem Walshem, jež se odehrála již před lety, ale která v ní stále vzbuzuje silné emoce: „Jak se hádali! Jednou si vezme ministerského předsedu a bude vítat hosty na horní podestě; dokonalá hostitelka, řekl o ní (kvůli tomu si doma v ložnici poplakala), má všechny předpoklady stát se dokonalou hostitelkou, tvrdil. A tak se s ním co chvíli hádala v Parku sv. Jakuba, co chvíli se ujišťovala, že udělala dobře – taky že

¹⁵⁰ SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press: 1977, s. 13.

ano –, že si ho nevzala.“¹⁵¹ Clarissa je tedy v jeden okamžik fyzicky přítomná na ulicích města, její mysl je však ztracena hluboko v minulosti.

Trajektorie její procházky není striktně předepsaná, nepostupuje ve spěchu bod po bodu, ale je patrné, že si chůzi užívá a nasává atmosféru městského prostoru. Clarissa město miluje; všímá si drobností na ulicích města a důkladně pozoruje lidi, již procházejí kolem. „V očích lidí, v rytmu, v dupotu i trmácení, v rachotu i vřavě těch povozů, automobilů, omnibusů, dodávek, nosičů reklam šourajících se a náhle se otáčejících, těch dechovek, flašinetů, v tom triumfu a cinkotu a podivném bzučení nějakého aeroplánu nad hlavou bylo to, co milovala: život, Londýn, tento okamžik v červnu.“¹⁵² Clarissa s nadšením popisuje moderní Londýn, s jehož ulicemi jako by splývala a cítila se v nich jako doma. Přestože je však její procházka rozvláčná a pozorně reflektuje okolí, tak jasně spěje k jistému cíli. „Bond Street ji fascinovala, Bond Street časně ráno v tomhle ročním období, s vlajícími prapory, s obchody; žádný přepych žádné pozlátko; jeden štůček tvídu v obchodě, kde si její otec kupoval obleky padesát let, pár šňůrek perel, losos na kusu ledu. ‚To je vše,‘ říkala si, když nahlížela do výloh rybárny. ‚To je vše,‘ opakovala si, když na chvíli zastavila u výlohy rukavičkářství, kde jste před válkou mohli koupit téměř dokonalé rukavice.“¹⁵³ Z této citace vyplývá, že ač Clarissa disponuje svobodou flanéra a může se zastavovat u výloh a pozorovat okolí, tak je přesto její flanérie podmíněna konečnou zastávkou v květinářství. Clarissina bezprostřední motivace k procházce ulicemi centra Londýna sice nepochybně souvisí s její potřebou připravit se na večírek než s přáním zmapovat městské prostředí, samotný akt chůze jí však dává příležitost a podnět ke vzpomínkám a analýze klíčových vztahů v jejím životě. Nákup květin tak působí jako pouhá záminka k procházce městem. Není tedy bezcílná poutnice, její procházka nutně musí mít účel. Jak o Clarisse poznamenává Peter Walsh, „domnívala se, že lidé nemají právo se jen tak poflakovat s rukama v kapsách“¹⁵⁴, ani ona se ve městě nepoflakuje, ale vydala se na nákup květin. Přesto jsou v jejím pohybu patrné znaky flanéra.

Clarissa nevnímá město jako pouhou změť ulic, v mysli se úzkostlivě nerozpomíná, kudy vede ta která ulice, aby se ní mohla dostat na kýžené místo, ale nasává atmosféru. Popisuje náladu, vlastní pocity z města, zvuky, které k ní doléhají, a barvy, které jí ulice

¹⁵¹ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 8.

¹⁵² Tamtéž, s. 6.

¹⁵³ Tamtéž, s. 11.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 62.

evokují, spíše než přesný popis jeho rozložení. „Když totiž člověk žije ve Westminsteru – kolik už je to? přes dvacet let – pociťuje i uprostřed všeho toho dopravního ruchu, nebo když se probudí, Clarissa to ví jistě, takové zvláštní ticho, nebo snad vážnost, nepopsatelnou pauzu, napětí (ale to by se možná dalo přičíst srdci, které, jak jí řekli, oslabila chřipka), než se ozvou úderu Big Benu. Tak! Právě se rozezněl. Nejdřív trošku jako upozornění, zpěvně, pak celá, neodvolatelně. Olovené kruhy se rozplývaly ve vzduchu. Jak jsme pošetilí, napadlo ji, když přecházela Victoria Street. Jenom nebe ví, proč to člověk tak miluje, jak to vidí, vytváří si to, obklopuje se tím, boří to a každým okamžikem znovu vytváří.“¹⁵⁵ V této citaci Clarissa nepopisuje ani tak vzhled města jako spíše jeho ovzduší. Není tedy ani tak důležité, co přesně Clarissa vidí, jako spíše co s ní chůze dělá a jaké pocity v ní vyvolává. Pozoruhodná je rovněž zmínka o dvaceti letech, které Clarissa v Londýně strávila, a měla tak možnost jeho ulice dokonale poznat; a právě tato znalost jí dodává sebevědomí procházet se svobodně městem.

Janet Wolff poukazuje na to, že „historicky i v současnosti je bezcílná procházka městem známkou privilegia“.¹⁵⁶ Clarissina svoboda pohybu je tedy více než s jejím pohlavím spjata s třídním postavením a s jejím věkem. Podle Rebecy Solnit Clarissu „její stárnoucí pleť maskuje až k neviditelnosti“. I dále se zmiňuje o důležitosti Clarissina věku v souvislosti s flanérstvím: „52leté a vdané ženě tak nehrozí, že by ztratila ctnost procházením po ulicích“.¹⁵⁷ Respekt, který ženy na ulicích města mohly ztratit, si Clarissa zajišťuje návštěvami pouze těch míst, která jsou pro ni společensky přijatelná. Navštěvuje tedy jen místa, která jsou v souladu s tím, co se od ní očekává. Květinářství na Bond Street, kam Clarissa kráčela a kde si pokaždé, když pořádala večírek, zamlouvala květiny, je nevinné místo plné krásy, kam by se Clarissa nebo jakákoli jiná vysoce postavená flâneuse středního věku mohla bez následků zatoulat. Clarissa si je v každém okamžiku vědoma pravidel, podle kterých musí hrát, aby byla dokonalou hostitelkou, a své procházky směřuje do poloveřejné sféry obchodů. Současně se však snaží vymanit z představy dokonalé ideální ženy a přemítá, jaké by to bylo, kdyby v životě volila jinak.

Clarissa se stává bystrou pozorovatelkou svého okolí a zároveň je sama viděna; ať už lidmi, kteří ji znají, kteří jsou s ní v nějakém vztahu, ale také naprostými cizinci. Rebecca Solnit v knize *Wanderlust: A History of Walking* upozorňuje na to, že většina městských

¹⁵⁵ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 6.

¹⁵⁶ WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 106.

¹⁵⁷ SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Viking, 2000, s. 187.

chodců se oddává „jakémusi druhu vyhřívání se v samotě“, které je však často „přerušováno setkáními“.¹⁵⁸ S přihlédnutím k této definici městského chodce lze tak paní Dallowayovou s jistotou nazvat flâneuse, která se prochází sama bez doprovodu, užívá si vlastní samotu, již přerušuje právě setkávání s okolními chodci. „Okouzující žena, pomyslel si Scrope Purvis (který ji znal jen tak, jako člověk zná své sousedy ve Westminsteru), je v ní něco ptačího, jakoby sojčího, modrozelená barva, lehkost, živost, i když je jí už přes padesát a od té nemoci hodně pobledla. Trčí tam jako na bidýlku, vůbec ho nevnímá, narovnaná jako podle pravítka čeká, až bude moct přejít.“¹⁵⁹ Z této citace lze vyčíst, jak Clarissa působí na své okolí; jako svázaná a upjatá průměrná žena středního věku. V průběhu chůze Londýnem však čtenářům odkrývá svůj vnitřní svět, který s tím vnějším svádí marný boj.

Paní Dallowayové je jako ženě z vyšší třídy umožněno užívat si bezstarostně své okolí. Přesto je však čím dál více patrné, že je tato svoboda pouze zdánlivá. Může opustit svůj dům ve Westminsteru a volně se procházet ulicemi města, pouze pokud má tato procházka nějaký účel; v Clarissině případě je to nakupován květin na večírek. Její vnější vzhled připomíná spokojenou manželku z vyšší společnosti, ve svém domě ve Westminsteru se proměňuje v matku, manželku a „dokonalou hostitelku“, ale jakmile čtenář nahlédne do jejího nitra, je jasné, že této představě neodpovídá. Myšlenky, které jí během procházení protékají myslí, totiž silně kontrastují s původním účelem procházky. A tento paradox si uvědomuje i samotná Clarissa; ve svém vyprávění se tak neustále kontroluje a snaží se dostat svému postavení. Zmítá se mezi svobodnou flâneuse a vysoce postavenou manželkou člena parlamentu Richarda Dallowaye. Obě tyto Clarissiny části stojí v rozporu, jsou však nevyhnutelně propojeny; kdyby Clarissa neměla toto postavení, nemohla by svobodně procházet ulicemi města.

Clarissa tak neustále svádí boj mezi vnitřním a vnějším já. Při setkání s Hughem Whitbreadem je Clarissa v rozpacích ze špatné volby klobouku. „Ne zrovna nejpříhodnější klobouk na tuhle časnou ranní hodinu. (...) vedle Hughu si vždycky připadala trošičku nedooblečená, jako školačka (...)“¹⁶⁰ Ovšem vnitřní hlas Clarissy, který je reprezentován závorkami, kriticky nahlíží spíše na samotného Hughu, který „(chodil vždycky až příliš vybraně oblečený, ale nejspíš kvůli tomu místečku u dvora musel)“.¹⁶¹ Z této citace je patrné,

¹⁵⁸ SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Viking, 2000, s. 186.

¹⁵⁹ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 5–6.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 7.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 7.

že je Clarissa unavená z neustálého hodnocení vlastního vzhledu, jako by stála před soudem. Jennifer Poulos Nesbitt v článku *The Act of Passing By: Walking, the City Novel, and Its Subjects* poukazuje na to, že se tak děje, protože Hugh „má za sebou sílu kultury“.¹⁶²

Při procházce po Bond Street je Clarissa zmatená, zda bylo správné si vzít Richarda a odmítnout Petera Walshe. Tento zmatek je založen na konfliktu mezi Clarissiným vnějším vzhledem a jejím skutečným já: „Jak moc jí na tom záleží – aby se lidé zatvářili potěšeně, když vejde, pomyslela si Clarissa, otočila se a vracela se k Bond Street podrážděná, protože je hloupé mít postranní důvody pro to, co děláte. Mnohem raději by patřila k lidem jako Richard, kteří dělali věci kvůli těm věcem, zatímco ona, říkala si, když čekala, až bude možné přejít, z poloviny nedělá věci prostě, ne pro ně samé; ale pro to, aby si lidé mysleli to či ono; věděla, že je to naprostá blbost (a to už policista zvedl ruku), protože tím nikdy nikoho ani na okamžik neošálila. Kdyby tak mohla svůj život žít znovu! pomyslela si, když vstoupila do vozovky, mohla by dokonce i vypadat jinak!“¹⁶³ Clarissa se tak neustále zmítá mezi rolí manželky a dokonalé hostitelky, kterou by žena v jejím věku a jejího postavení měla vykonávat, a vnitřní flâneuse, která si užívá procházení městem a již určitá místa vyvolávají vzpomínky na konkrétní lidi a události, které tak může znovu prožít a utříbit si myšlenky. Jako flâneuse dokáže uniknout z domácí sféry, která je pro Clarissu dusivá, sama přemítala, „že tak nějak v ulicích Londýna, v proudu i běhu věcí, tuhle i tamhle přežívá ona sama“.¹⁶⁴

I přesto, že by Clarissu již nemuselo trápit hodnocení okolí, jelikož již dosáhla určitého věku, a přestává tak být pro společnost zajímavá, její postavení jí nedovolí se uvolnit a neustále se potýká s vnitřní dualitou: „Cítila se velmi mladě; zároveň nevýslovně staře. Vším projížděla jako nůž; zároveň zůstávala vně, pouze přihlížela. Jak sledovala taxíky, ovládl ji neutuchající pocit, že je kdesi daleko, daleko, předaleko na moři a sama; (...).“¹⁶⁵ Jediný únik z konvenčního života spočívá právě ve vlastní niternosti a vymezuje se tímto způsobem proti společensky přijatelné verzi sebe sama. Clarissa se tak s nedostatkem svobody vypořádává prostřednictvím svého nitra a uzavírá se sama do sebe a teprve tam je jí umožněno prožít pravou volnost.

¹⁶² NESBITT, Poulos Jennifer. *The Act of Passing By: Walking, the City Novel, and Its Subjects*, in *Narrative Settlements: Geographies of British Women's Fiction between the Wars*. Toronto: University of Toronto Press, 2005, s. 28.

¹⁶³ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 10–11.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 10.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 9.

Pozoruhodný je také samotný název knihy, který absencí křestního jména explicitně odkazuje nikoliv na Clarissu samotnou, nýbrž na její společenské postavení; na ženu Roberta Dallowaye, na ženu, jež je definovaná z hlediska svého manžela, což si i sama Clarissa uvědomuje. „Měla takový prapodivný pocit, že je neviditelná, neviděna, neznámá; teď, když už ji nečekala ani svatba, ani děti, ale pouze tohle udivující a poněkud vážné posouvání vpřed spolu se všemi ostatními, nahoru po Bond Street, protože je paní Dallowayová – už ani ne Clarissa –, protože je žena Richarda Dallowaye.“¹⁶⁶

Clarissina dcera Elizabeth disponuje mnohem větší svobodou, která je podle Nidii Marii Melgozy dána proměnou poválečného Londýna, což zmiňuje ve své diplomové práci s názvem *Finding the Flâneuse: the Cultivation of Women's Interiority in the City*. Město s nově nabytou svobodou nabízí Elizabeth jiné možnosti; může chodit po městě se svobodou, kterou Clarissa jako mladá neměla. V důsledku první světové války se tak mění postavení flâneuse ve městě. Poválečná flâneuse se již může v rámci určitých pravidel svobodně vydat do městských ulic. Clarissa rovněž poukazuje na to, že mají nyní dívky větší svobodu, než jakou měla ona v jejich věku. Mužský pohled ztratil svou moc nad ulicemi města, „protože mužská těla chyběla, zanechávala vakuum pro přítomnost žen“¹⁶⁷ a mladé ženy se mohly procházet se svobodou, kterou předtím nepoznaly. To také vede k tomu, že Elizabeth viditelně netouží po nezávislosti a svobodě a neuvědomuje si možnosti, které jí život nabízí a které jí Clarissa předhazuje. „Neboť nikdo z Dallowayů nechodil denně po Strandu; ona byla průkopnicí, zatoulaný tvor, odvažující se, důvěřující.“¹⁶⁸ Elizabeth je „průkopnicí“, vymaňuje se ze společenských konvencí, a má tak možnost stát se flâneuse, kterou její matka toužila být. Ta je však ještě silně svázaná dobovými a genderovými konvencemi. „Ale připozdilo se víc, než si myslela. Matce by se nelíbilo, že se takhle toulá sama. Otočila se a vydala se po Strandu zpátky.“¹⁶⁹ Elizabeth má před sebou nesčetné množství příležitostí, které však Clarissa neměla. „Právo, lékařství, politika, všechny profese jsou otevřené ženám vaší generace.“¹⁷⁰ Na rozdíl od své matky však Elizabeth necítí potřebu zažít něco jiného, než co jí život již nadělil. Clarissa oproti tomu neustále přemítá o tom, jestli v životě volila správně a co by se stalo, kdyby se tenkrát rozhodla jinak.

¹⁶⁶ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 11.

¹⁶⁷ NESBITT, Poulos Jennifer. *The Act of Passing By: Walking, the City Novel, and Its Subjects*, s. 29.

¹⁶⁸ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 109.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 110.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 282.

Přestože má Elizabeth určitou volnost, její cesta vede rovněž k jasnému cíli; „do chladného hnědého oddělení tabáku v obchodním domě Army and Navy“ do oddělení spodniček. Zajímavé rovněž je, že při cestě z nákupního centra zpět domů volí namísto procházky omnibus: „A Elizabeth čekala na Victoria Street na omnibus. Venku bylo tak příjemně. Řekla si, že se možná zatím nemusí vracet domů. Venku na vzduchu bylo tak příjemně. Nastoupí do omnibusu.“ Ernest Fouinet v článku *Un Voyage en omnibus* popisuje omnibus jako „svatyni rovnosti“, která ženám umožňuje větší svobodu pohybu po městě. Tento nový způsob dopravy opět přináší nové možnosti pro ženy, jak pobývat ve městě, je ale otázkou, nakolik se v tomto případě může žena jedoucí omnibusem nazývat flâneuse.

Elizabeth Dallowayová rovněž nedisponuje anonymitou, která je pro fláněra příznačná, a je také patrné, že jí městský život není tolik příjemný jako její matce: „A už jak tam stála v těch velice dobře střižených šatech, to začínalo... Lidé si jí začínali přirovnávat k topolům, rannímu rozbřesku, hyacintům, kolouškům, tekoucí vodě a zahradním liliím; a její život jí pak připadal jako břímě, protože měla mnohem lepší pocit, když ji nechali na pokoji a ona si jako na venkově mohla dělat, co chtěla, ale oni ji věčně přirovnávali k liliím a musela chodit na večírky a Londýn jí připadal tak příšerný ve srovnání s tím, když pobývala na venkově sama s otcem a se psy.“¹⁷¹ Kontrast mezi Elizabeth a Clarissou, která na rozdíl od Elizabeth „hrozně ráda chodila po Londýně“ a bylo to pro ni „lepší než procházet se někde na venkově“, je pozoruhodný. Clarissa nevnímala venkov jako lepší místo, milovala město, i když se v něm často cítila tolik svázaná a její vnitřní hlas jí nedovoľoval chovat se svobodně, přestože na to měla díky svému věku a postavení nárok. Její dcera Elizabeth se však ve městě necítí komfortně, a to právě z důvodu neustálého hodnocení jejího vzhledu, neustále na ní lpí všechny oči lidí na ulicích města. Je sice svobodnější než Clarissa, přesto je mladou ženou, která bude vždy objektem pohledů.

Ať už se jedná o rozvoj obchodních domů v 19. století nebo vznik omnibusů, obojí velkou mírou přispělo k tomu, že se ženy začaly do jisté míry svobodně pohybovat na ulicích města. Clarissa Dallowayová jako dokonalá hostitelka splňuje veškeré požadavky, které byly na ženy té doby kladeny. Ovšem v momentě, kdy vstoupí do londýnských ulic, se stává flâneuse a je pohlcena tokem svých myšlenek, které analyzují zásadní okamžiky jejího života. Zažívá tak vnitřní rozpor mezi tím, jaká by měla být, a tím, co by ona sama chtěla dělat. Nasává atmosféru městského prostoru a v tuto chvíli se cítí naprosto svobodná. Užívat si

¹⁷¹ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 107.

městského prostředí jí však umožňuje její vysoké postavení a zejména její věk, na základě kterého se stává pro většinu společnosti neviditelná. Není tak konfrontovaná s neustálými pohledy cizích kolemjdoucích a nestává se objektem mužského pohledu; sama je tak pozorovatelkou městských ulic. Není však tolik podstatné, co konkrétně Clarissa na londýnských ulicích spatřuje, ale spíše co s ní chůze dělá a jaké pocity v ní vyvolává. Je omámená městským prostorem, do něhož je zamilovaná a kde se cítí volná. Cíl její procházky je však jasně dán, a chůze tedy nutně vede do poloveřejného prostoru. Vzhledem k jejímu postavení mohla pro květiny nechat poslat, využívá však tuto záminku pro chůzi městem, kde může na okamžik splynout s davem. Londýn je rovněž městem, které Clarissa velmi dobře zná, a tato skutečnost hraje v jejím flanérství významnou roli. Clarissa žije v Londýně již přes dvacet let, a pohybovat se ve známém prostředí je pro ženu mnohem komfortnější než se volně procházet naprosto neznámými místy. Navazuje krátká setkání s kolemjdoucími, ale sama je více pozorovatelkou. Clarissina dcera Elizabeth představuje typ poválečné flâneuse, která se může svobodně pohybovat na ulicích města, není však ušetřena pohledům okolí. Čím větší volnost má, tím méně o ni stojí. Na rozdíl od Clarissy teskní po venkově a nevyužívá tak privilegia, která jí moderní město poskytuje.

Paní Dallowayová očividně disponuje řadou flanérových rysů, je to však pouze z důvodu jejího společenského postavení a věku; nemusí se již starat o to, co si o ní myslí okolí. Její pohyb rovněž směřuje do květinářství, nepoflakuje se, ale volí trasu, kterou prošla za svůj život již několikrát, a až v tomto momentě je schopna plně obdivovat Londýn. Není svobodná jako flanér, uvědomuje si nedostatek privilegií, která se jí jako ženě nedostávají, a tak nikdy nedostojí podmínkám flanéra. Clarissa tedy vstupuje do ulic Londýna jen díky předem naplánované procházce do květinářství a také na základě svého věku; přesto však díky těmto aspektům vytváří typ flâneuse, která se nehodlá spokojit s nálepkou dokonalé hostitelky, a vydává se do ulic Londýna.

4.1.2 Komparace mužského a ženského prostoru

Jako nejvýznamnější flanér působí v knize *Paní Dallowayová* Peter Walsh; je schopen toulat se ulicemi Londýna v naprosté anonymitě. Při jedné ze svých procházek přes Trafalgarské náměstí si všimne atraktivní mladé ženy. „Je ovšem nebývale přitažlivá, říkal si, když na Trafalgarském náměstí cestou k Haymarketu potkal mladou ženu, která, jak procházela kolem Gordonovy sochy, říkal si Peter Walsh (jak byl náchylný k lecčemu), jako by odhazovala závoj za závojem, až se z ní stala přesně ta žena, kterou si vždycky představoval; mladá, ale

vznešená; veselá, ale diskrétní; tmavá, ale okouzující.“¹⁷² Hodnocení, které Peter Walsh dívce věnuje, se dá snadno přirovnat k Baudelairově básni věnované jedné kolemjdoucí. Tato mladá žena je opět pouhým objektem mužského pohledu. O to zajímavější je následující pasáž: „Ale není vdaná; je mladá; docela mladá, říkal si Peter a ten rudý karafiát, který na ní uviděl, když přicházela přes Trafalgarské náměstí, opět zahořel v jeho očích a zbarvil jí rty do ruda. Čekala u obrubníku. Nebyla to žádná světačka, jako Clarissa; nebyla bohatá jako Clarissa. Jak se dala do pohybu napadlo ho, jestli je to slušná žena.“¹⁷³ Právě z důvodu, že nebylo běžné, aby se mladé ženy, které nebyly vysoce postavené jako Clarissa, nacházely na ulicích města, vznáší Peter pochybnost o tom, zda „je to slušná žena“. Je zde patrná ona „síla kultury“, o které se zmiňuje Nesbitt; Peter má nad ženou očividnou moc, stává se objektem jeho touhy. S naprostou dychtivostí ženu následuje a není schopen odolat jejímu kouzlu, byť s ní nikdy nepromluvil jedině slovo. „Narovnal se a potají v kapse přejel po střence nože, pustil se za tou ženou, za tím vzrušením, které byť k němu zády jako by ho zalévalo světlem, jež je spojovalo, jež si ho vybíralo, jako by nahodilý dopravní ruch šeptal skrze ruce jako tlampačem jeho jméno, ne Peter, ale jeho soukromé jméno, kterým si říkal ve svých myšlenkách. ‚Ty,‘ říkala, pouze ‚ty,‘ vyjadřovala svými býlími rukavičkami a rameny.“¹⁷⁴

Žena, která se stává obětí Peterovy touhy, se však proměňuje. A zde Woolfová účtuje s Baudelairovou pasantkou, která se poddává mužskému pohledu: „On šel dál; ona se proměnila. Zčervenaly jí tváře; v očích měla výsměch; (...). Ona šla dál a dál přes Piccadilly a dál po Regent Street kus před ním a její plášť, její rukavice a ramena se mísily s trásněmi a krajkami a boa z labutího peří ve výkladech a vytvářely ducha krásného zboží a rozmaru, který se lil z obchodu na chodník jako se světlo lampy rozlévá nad živým plotem ve tmě. Rozkošně se zasmála, přešla Oxford Street a Great Portland Street a zahrula do jedné z těch postranních uliček a nyní se přiblížil ten velký okamžik, nyní totiž zpomalila, otevřela kabelku a jedním pohledem směrem k němu, ale ne na něj, jedním pohledem, který říkal sbohem, shrnula celou situaci a vítězně ji hodila za sebe. Navždy, vsunula klíč do zámku – a byla pryč!“¹⁷⁵ Mocenská pozice se nyní obrací a je to mladá žena, která má nyní navrch, která v této situaci zvítězila. Vysmívá se Peteru Walshovi, uteče před ním a tím jedním pohledem, který se ani neobtěžuje věnovat přímo němu, ho urazí. Podrývá tak Peterovy

¹⁷² WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 43.

¹⁷³ Tamtéž, s. 43–44

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 43.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 44.

sebevědomé touhy. Obdivovaná kolemjdoucí, Baudelairova pasantka se nyní proměňuje v sebejistou flâneuse.

Londýn se Peteru Walshovi co chvíli mění před očima v souvislosti s jeho emocionálním rozpoložením, což do jisté míry odpovídá jeho vlastní nestálosti. Například po návštěvě Clarissy se cítí vyvedený z míry, nevyzná se ve vlastních citech, a tak mrak v Londýně zakryl slunce a na město padlo ticho. Zvon u Svaté Markéty mu připomene Clarissinu nemoc, „a ten zvuk vyjádřil malátnost a utrpení“ (...) a pak náhle ten poslední úder zazněl tak hlasitě, že připomněl umíráček, který překvapí uprostřed života, Clarissa padá tam, kde stála, v salonu. Ne! Ne! vykřikl. Není mrtvá! Nejsem starý, křičel a rázoval si to po Whitehallu, jako by se mu tam mocně, nekonečně valila v ústrety jeho budoucnost.“¹⁷⁶ Město na sebe bere podobu negativních emocí, které se Peterovi hromadí v mysli. Tu se však Londýn znovu mění, kdy cítí hrdost, že žije v tak vyspělé civilizaci, kudy projíždí ambulance a zachraňuje zraněného. „A jak se všechny ty dveře otvíraly a lidé vycházeli a odjížděli, vypadalo to, jako by celý Londýn nastupoval do malých lodiček zakotvených u břehů, kymácející se na vodě, jako by celé město odploovalo na karneval.“¹⁷⁷ Procházky po ulicích Londýna ho naplňují hrdostí a pocitem nadřazenosti, město na něj tedy působí pozitivně: Peter Walsh se jako flanér při procházce ulicemi Londýna cítí bezpečněji a mužněji než v Clarissině přítomnosti v jejím domě, kde se „celý klepal“, „unikl“ a najednou „stál u začátku nekonečných cest, po nichž se může toulat, pokud se tak rozhodne“.¹⁷⁸

Peterovy popisy londýnských ulic se příliš neliší od těch Clarissiných. Zachycuje náladu červnového dne, popisuje lidi, které na své procházce mívá a pozoruje. Peter Walsh je tedy postavou s typickými rysy flanéra, zaujatě pozoruje své okolí a ztrácí se v davu. „Nebyla to čistá a prostá krása – od Belford Place na Russell Square. Byla v tom přítomnost a prázdno, jistě; symetrie chodby; ale také osvětlená okna, zvuky klavíru a gramofonu; pocit radovánek, skrytý, ale občas vyplouvající na povrch oknem bez záclony, když bylo otevřené, člověk viděl skupinky lidí u stolu, mladé lidi pomalu kroužící v tanci, hovory mezi muži a ženami, služky nečinně vyhlížející ven (ty jejich podivné komentáře, když končí s prací), punčochy schnoucí na římsách, papouška, pár rostlin. Poutavý, tajemný, nekonečně bohatý tenhle život. A na velkém náměstí, kde tak rychle vyjížděly a předjížděly taxíky, se pomalu procházeli milenci, koketovali, objímali se, skrčení pod převislou korunou stromu; to bylo jímavé; tak tiší, tak

¹⁷⁶ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 41.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 130.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 43.

zabraní sami do sebe, že člověk kolem nich procházel diskrétně, bojácně, jako by míjel nějaký posvátný obřad, jež narušit by bylo bezbožné. To bylo zajímavé. A tak dále do záře a jasu. Do jeho lehkého kabátu se opíral vítr, krácel s nepopsatelnou zvláštností, v mírném předklonu, klopýtal, s rukama za zády a očima stále ještě trochu sokolíma; klopýtal Londýnem k Westminsteru a pozoroval.“¹⁷⁹

Ulice moderního Londýna jsou jak pro Clarissu, tak i Petera vítaným útočištěm. Oba vnímají město podobným způsobem, obdivují jeho krásu a atmosféru, ale zejména jsou oba fascinováni davem a vyžívají se v ruchu města. Toto nadšení z vymožeností moderního města však chvílemi střídá sklíčení z odcizení jedince, který ztrácí svou stopu v neustále rostoucím davu. Procházky oběma pomáhají odcizení překonat, když se však Clarissa vrací z nákupu květin zpět domů, „hala domu byla chladná jako hrobka“ a opojení z městských ulic záhy mizí. Clarissa zjišťuje, že lady Burtonová pozvala jejího manžela na oběd, ovšem ji nikoliv. „Pomalou vykoukala po schodech, s rukou na zábradlí, jako by opustila večírek, kde jí tu tenhle přítel, tu zas jiný oplácel pohledy, mluvil s ní; zavřela dveře, vyšla ven a stála tam sama, jediná postava proti strašlivé noci, nebo spíš, abychom byli přesní, proti upřímnému pohledu tohoto věčného červenového dopoledne; pro některé hebkého jako zářivé okvětní lístky růží, to věděla a sama pocítila; ale když postála u otevřeného okna na schodišti, jímž bylo slyšet, jak pleskají rolety, jak štěkají psi, pomyslela si, a náhle si připadala scvrklá, stará, s plochými nadry, že to vrzání, pískání a kvetení venku, za oknem jdou mimo její tělo a mozek, která ji nyní vypověděly službu, protože lady Burtonová, jejíž obědy jsou prý výjimečně zábavné, ji nepozvala.“¹⁸⁰ Potěšení ze splynutí s davem, ve kterém zažívá anonymitu a samotu, se rozplývá v momentě, kdy je opuštěna svými blízkými. Samota v davu s sebou přináší také izolaci od jejího manžela. Stejně tak Peter, který pozoruje dav mladých lidí „pomalu kroužící v tanci, hovory mezi muži a ženami, služky nečinně vyhlížející ven (...). Poutavý, tajemný, nekonečně bohatý, tenhle život.“ Jeho radostnou procházku však střídá návštěva Clarissina večírku, „chladivý proud vizuálních vjemů ho náhle opustil, jako by oko bylo šálek, který přetekl, a nechal zbytek plynout po svých porcelánových stěnách bez odezvy. Mozek se už musí probrat. Tělo se musí stáhnout do sebe, až vstoupí do domu, do osvětleného domu, kde byly otevřené dveře, kde stála auta a vystupovaly z nich půvabné ženy: duše se musí obrnit a přečkat to.“¹⁸¹ Jeho chladný, soustředěný jazyk naznačuje, že spojení je pro něj jako pro

¹⁷⁹ WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon, 2004, s. 129.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 26.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 129.

moderního hrdinu obtížné. Že pouze v procházení ulicemi města spatřují smysl a jen tyto chvíle jim dopřávají štěstí. Tato vykořeněnost je však rovněž charakteristickým rysem flanéra, u něhož podle Benjamina dochází k „vyhlazení stopy jedince ve velkoměstském davu“.¹⁸²

4.2 Jean Rhys: *Good Morning, Midnight*

4.2.1 Lhostejná flâneuse

Na jedné ze svých londýnských zdravotních procházek okolo náměstí Mackleburg a podél Gray's Inn Road potká Sasha Jensenová, hlavní hrdinka románu *Good Morning, Midnight*, starou známou. Ta se rozhodne, že Sashe půjčí peníze a zaplatí hotel v Paříži, jelikož podle ní potřebuje změnu a nové oblečení. A Sasha s pasivitou jí vlastní tuto nabídku přijímá.

Děj začíná detailním popisem hotelového pokoje: „Jsou tady dvě postele, jedna velká pro madame a menší na druhé straně pro monsieur. Umývadlo je schováno za závěsem. Je to velký pokoj, s chabým zápachem levného hotelu, téměř nezatelným. Ulice venku je úzká, dlážděná, vede prudce do kopce a je zakončená schody.“¹⁸³ Čtenář se musí spokojit pouze s tímto subtilním popisem prostředí, ve kterém se Sasha nalézá, jež navíc nic nevypráví o městské části či budově hotelu. Z ulice se tak Sashina perspektiva dostává rovnou do hotelového pokoje. V knize výrazně absentují deskriptivní popisy Paříže, vyprávění se mnohem více zaměřuje na emoce, jež určitá místa v protagonistce vyvolávají, než na popis konkrétních míst. Sashin život je tak poskládán z „kaváren, kde mě mají rádi, kaváren, kde ne, ulic, které jsou přátelské, ulic, které nejsou, pokojů, ve kterých bych mohla být šťastná, a pokojů, kde šťastná nikdy nebudu (...)“¹⁸⁴ Příběh tedy nabízí pouze subjektivní, emočně zabarvené popisy jednotlivých míst a bližší topografie města není nikterak zmíněna. Podle Lauren Elkin „Rhys volí některé z nejznámějších znaků levého břehu Paříže – bulvár Saint-Michel, bulvár Montparnasse, Seine, nábřeží, kavárny, obchody – a přetváří je, jako by prošly filtrem emočního života hlavní hrdinky“.¹⁸⁵

Ze Sashiných sevřených vyjádření lze vyčíst, že toto není její první návštěva Paříže a že v ní její poslední pařížský pobyt nezanechal zcela pozitivní pocity. „Teď už jsem zapomněla

¹⁸² BENJAMIN, Walter. Paříž druhého císařství u Baudelaira, in *Teoretické pasáže*, Praha: Oikoymenth, 2011, s. 226–307.

¹⁸³ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 3, (všechny citace z tohoto románu uvádím ve vlastním překladu).

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 35.

¹⁸⁵ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 62.

na ty temné ulice, temné řeky, tu bolest, trápení a topení se. (...) Bylo to v roce 1923 nebo 1924, když jsme bydleli za rohem, v ulici Rue Victor-Cousin (...) Bylo to 1926, nebo 1927?“¹⁸⁶ A snad právě z obav, že by ji mohla minulost odněkud znovu zasáhnout, si úzkostlivě plánuje každý svůj den do posledního detailu: „Vybrala jsem si podnik, kam budu chodit na oběd, podnik, kam budu chodit na večeři, podnik, kam po večeři zajdu na skleničku. Zařídila jsem si svůj malý život. (...) Všechno si naplánuji. Jídlo. Kino. Zase jídlo. Jedna sklenička. Dlouhá procházka zpět do hotelu. Postel. Luminal. Spánek. Druhý den po poledni ve čtyři hodiny sedím v kině na Champs-Élysées, podle programu.“¹⁸⁷ Snaha mít vše dokonale pod kontrolou tak očividně souvisí se strachem z minulosti a bolesti, která by v prázdné chvíli mohla propuknout. Sasha chce uniknout světu, ve kterém žije, neoddávat se mu a neúčastnit se jej. Proto také, když přijde večer do hotelu, spolyká několik luminalů, „aby mohla spát patnáct hodin z čtyřadvaceti“.¹⁸⁸ Prášky tedy nesouvisí ani tak s pasivitou pramenící v dobrovolný únik ze světa jako spíše ze strachu, co by se mohlo stát, kdyby jej začala plně prožívat.

Její ambivalentní vztah k Paříži jen umocňuje tajemství, do něhož je její život zahalen. „Paříž vypadá dnes večer velmi krásně... Vypadáš dnes večer velmi krásně, má krásko, můj drahoušku, ale jaká umíš být mrcha! Ale přes to všechno jsi mě nezabila, že ne?“¹⁸⁹ Přesto se však v Paříži cítí mnohem lépe než zpátky v Londýně: „Kráčím zpět k hotelu a nejsem ani trochu smutná. Když si představím, že mě v Londýně položí jedno správně namířené ‚panebože‘, opravdu mě překvapuje, jaký vliv má na mě toto město. Bude to asi tím, že nápoje jsou zde o tolik lepší.“¹⁹⁰ Paříž na ni má očividně prospěšný vliv, i přesto že je tento vliv umocněn alkoholem – což jen odráží Sashino zoufalství – a i navzdory tomu, že zde prožila cosi, co ji silně poznamenalo. Snad právě proto přijela do Paříže – aby se s touto událostí vypořádala, aby znovu obnovila vzpomínky, které jí určitá místa vyvolávají. Přestože se známým místům chtěla vyhnout, omezit jejich návštěvu a nevystavovat se známým tvářím, které by ji mohly na terasách kaváren rozpoznat, neubránila se tomu, a dokonce i hotel volí pár ulic od hotelu, ve kterém bydlela kdysi.

¹⁸⁶ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 4–5.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 9.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 12.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 9.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 34.

Sashina snaha záměrně se stranit určitým místům se odrazila v přesně naplánovaném životě: „Omezíš pití, budeš se vyhýbat určitým kavárnám, určitým ulicím, určitým místům, a všechno bude v nádherném pořádku. Důležité je mít program, nic nenechat náhodě – žádné mezery v rozvrhu. Nepoflakovat se bezduše (...).“¹⁹¹ Zajímavé však je, že nedokáže své plány příliš dodržovat. Chce si dát život do pořádku, přesto je její snaha marná. Snaží se vyhýbat místům, která by jí příliš připomínala předešlý život, ale stejně nedokáže jít jinam. Pokaždé se vrátí na dobře známá místa, kde nalézá známé tváře a kde fragmenty její minulosti, od které se nemůže osvobodit, vyplývají na povrch. Sashin život, ale i její pohyb po městě, se tedy točí v kruhu, nevybočuje z předem naplánovaných tras, neobjevuje nová místa – volby kaváren a restaurací se tak neustále opakují, navzdory její snaze se těmito místům vyhnout. „Pokaždé ten stejný hotel, (...) pokaždé ty stejné schody, pokaždé ten stejný pokoj.“¹⁹² Ubytovat se v Latinské čtvrti, procházet se po Lucemburských zahradách a ulicích Montparnassu – a nikdy nikam jinam.

Její procházky tedy po většinu času kopírují pouze pařížskou čtvrť Montparnasse, sama sebe dokonce nazývá „bláznivou starou Angličankou, která se potuluje po Montparnassu“. Přestože se ubytovala v ulici Rue Saint-Jacques a její společníci nemohou Montparnasse vystát a snaží se se Sashou domluvit schůzku v Latinské čtvrti, ona se neustále točí kolem montparnasského bulváru. Drží se tedy v jistém bezpečí známé čtvrti, navštěvuje známé podniky, vyhledává známé tváře. Jeden z mužů, kterého Sasha při procházkách pařížskými ulicemi potkává, jí rozpráví o jeho lásce k Latinské čtvrti. „Všimla jste si někdy,“ řekl, „že když jdete z jedné části Paříže do druhé, je to jako chodit z jednoho města do jiného – možná dokonce z jedné země do jiné?“ A Sasha odpovídá: „Montparnasse se velmi změnil, od toho, co jsem zde byla naposledy.“ Jako by skutečně jinou část Paříže nikdy neprozkoumala. Sama Jean Rhys žila ve 13. obvodě, v sousedství na jihu Paříže, které se „do dnešního dne stále nezbavilo nádechu ošuntělosti“¹⁹³, a přestože se setkávala s pařížskou bohémou, nikdy do jejich prostředí 5. a 6. obvodu, kolem bulváru Saint-Michel a Saint-Germain, nepronikla. Hrdinky románů Jean Rhys se tedy budou procházet téměř výhradně pouze kolem Montparnassu, jelikož jej jako jediný dokonale znají a mohou o něm podávat svědectví.

¹⁹¹ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 8.

¹⁹² Tamtéž, s. 23.

¹⁹³ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 52.

Paříž však poskytuje Sashe ideální místo pro její procházky. Může tak sama svobodně procházet ulicemi města a vysedávat v restauracích a kavárnách, kde si promítá vzpomínky na minulost. Nikdy však nezůstává v davu neviditelná, nemůže uniknout mínění okolí a velmi často ji oslovují naprostí cizinci: „V té chvíli se za mnou vynoří dva muži a kráčejí dále se mnou, každý z jedné strany. Jeden říká: „Pourquoi êtes-vous si triste?“¹⁹⁴ Na hotelové chodbě zase pokaždé narazí na muže z vedlejšího pokoje, který se před Sashou neustále producíruje, pozoruje ji a snaží se s ní navázat kontakt. Sasha se rovněž stává častým tématem rozhovorů lidí u vedlejších stolů v kavárnách. Přestože se pohybuje po ulicích města a vysedává v kavárnách sama, nikdy doopravdy o samotě nezůstává. Je neustále pod dohledem zraku okolí. „Teď se na mě všichni v pokoji dívají; všechny oči v pokoji jsou upřené na mě.“¹⁹⁵ Zatímco flanér má svobodu procházet nepozorovaně v davu, ženy, které se pohybují po městě, si jsou bolestně vědomy, že jsou pozorovány a konfrontovány s výsměchem a hodnocením. Sasha se zoufale snaží být neviditelná. Utratí všechny své peníze za oblečení, které by zakamuflovalo její nízké postavení, ale je vždy nevyhnutelně nachytána a obtěžována muži. Susan Buck Morss v článku *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering* zmiňuje, že se flanér pokoušel „reprivatizovat společenský prostor“¹⁹⁶, což je pro Sashu očividně nemožné, přestože jediné, po čem skutečně touží, je, aby ji všichni nechali na pokoji. Hyungju Park ve studii *The Negative Flâneuse in Jean Rhys's Voyage in the Dark* Sashino chování přirovnává k „veřejné ženě, ve viktoriánském slova smyslu, jak kráčí nočním městem, sedí na veřejných místech a vyzývají ji neznámí muži“.¹⁹⁷ Toto vyjádření však jen podporuje problematiku ženské flanérie; v momentě, kdy se objeví na ulicích města v nesprávnou hodinu či s nesprávným doprovodem, nebo dokonce samy – jsou nutně znevažovány jako prostitutky.

Dav v Sashe na rozdíl od Benjaminova flanéra vyvolává úzkost: „(...) dojdu na místo a duševně se připravím na to, že vejdu do místnosti plné lidí.“¹⁹⁸ Snaží se před pohledy cizích lidí ukrýt v kavárnách, ale ani tam jich není ušetřena, a tak s pláčem utíká na toalety nebo zpět do hotelového pokoje. Objednává si jídlo a jí ho s pohledem upřeným na talíř: „Brzy budu

¹⁹⁴ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 46–47.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 39.

¹⁹⁶ MORSS-BUCK, Susan. *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering*, in *New German Critique*, roč. 39, č. 2, Durham: Duke University Press, 1986, s. 99–140.

¹⁹⁷ PARK, Hyungju. *The Negative Flâneuse in Jean Rhys's Voyage in the Dark*, in *Feminist Studies in English Literature*, roč. 23, č. 1, FSEL: 2015, s. 172.

¹⁹⁸ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 42.

zase venku na ulici. Budu se cítit lépe.¹⁹⁹ Spíše než součástí davu se cítí lépe sama na ulici, bohužel ani tam se nikdy nebude moci zahalit do flanérovy anonymity. Sasha touží být neviditelná, ale uvědomuje si, že je to nemožné. Ulicemi města nemůže procházet nepovšimnutá tak jako flanér, proto se také bezhlavě nepotuluje, ale vždy se snaží dostat z jednoho bodu do druhého s přesně naplánovanou trasou. Přesto jako své cíle volí veřejná místa, na kterých se zdržuje, navzdory dotěrným a hodnotícím pohledům okolí. Vyjadřuje tak touhu po rušném, moderním, městském životě na úkor vlastního pohodlí a zároveň pocituje absenci domova, kde by se cítila lépe. Je tedy zjevné, že se flâneuse v městském prostředí nikdy nebude cítit zcela komfortně, nepřestane se však snažit nalézt si zde své vlastní místo. Sasha zobrazuje úplně nový typ městské flâneuse, a to ženu vykořeněnou ze společnosti, avšak stále snažící se udržet si v ní své místo – marnivými nákupy, pitím alkoholu a navazováním kontaktu s cizinci. Neprochází městem z dlouhé chvíle či vlastního potěšení, městské prostředí ji nijak nenaplňuje, ale je donucena unikat do ulic, aby se skryla před vlastním osudem.

Sasha se stylizuje do buržoazní dámy ve středním věku, ale ve skutečnosti profituje z peněz její přítelkyně a vždy čeká na nějakého muže, který by za ni zaplatil účet v kavárně. V kavárně ji osloví neznámý muž, René, který, vzhledem k Sashiinu honosnému kabátu, věří, že je bohatá a může z ní vymámit nějaké peníze. Přesto za ni veškerou útratu platí právě tento mladík a Sasha s ním stráví celý večer v baru Closerie de Lilas ve čtvrti Montparnasse. „On nemá peníze a ani já žádné nemám. Jsem nezranitelná.“²⁰⁰ Je to také poprvé, kdy se Sasha nestará o to, co si o ni mladík pomyslí, ale sama si jej touží pořádně prohlédnout. Jsou na stejné úrovni. Nechá ho za sebe zaplatit také taxi na cestě domů a s úšklebkem si pomyslí „Tím hůř pro tebe. To tě naučí lépe si vybírat tvůj typ.“²⁰¹ Sasha neustále vyvíjí urputnou snahu o to, aby si o ní společnost myslěla, že je vznešená a bohatá, aby za každou cenu působila jako respektovaná žena; každý ji ale nakonec prohlédne a zjistí, že nemá žádné finanční zázemí. „Jsem úctyhodná žena, une femme convenable, (...).“²⁰² A tak touží po vznešených hotelových pokojích, čerstvě nabarvených vlasech, nových šatech či kloboucích a věří, že právě tyto maličkosti z ní mohou udělat jiného člověka: „Pak jsem začala přemýšlet

¹⁹⁹ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 43.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 61.

²⁰¹ Tamtéž, s. 63.

²⁰² Tamtéž, s. 88.

o těch černých šatech, toužit po nich, bláznivě, zuřivě, kdybych je jen tak mohla získat, všechno by bylo jinak.“²⁰³

Rozdíly mezi chudými a bohatými reflektuje také celé město. Sasha vnímá, jak se město mění, prochází-li ním bohatý či chudý. „Procházet se v noci s tmavými domy, které tě obklopují jako monstra. Když máš peníze a přátele, domy jsou prostě domy se schody a předními dveřmi – přátelské domy, kde se tyto dveře otevírají a někdo tě v nich s úsměvem vítá. Pokud jsi si sebou jistý a tvé kořeny jsou pevné, poznají to. Ustoupí stranou a čekají na toho chudáka bez přátel a bez peněz.“²⁰⁴ Toto metaforické vyjádření jasně poukazuje na rozdíly mezi Sashou jako flâneuse a typickým flanérem. Flanér je bohatý muž, který si o peníze nemusí dělat starosti a volně se prochází městem, jež ho bezprostředně přijímá. Zatímco Sasha žádné peníze nemá a nemůže dostát tomuto privilegovanému postavení, a tedy nemůže být ani přímým ekvivalentem flanéra. Město se k ní staví odmítavě a zobrazení městského prostoru je přizpůsobeno Sashině společenské vrstvě.

Sasha je vykořeněná ze společnosti, nemá žádný domov, spí v ošuntělých hotelích, které donekonečna střídá a které jí nenabízí kýžené zázemí. „Nemám žádnou hrdost – žádnou hrdost, žádné jméno, žádný obličej, žádnou zemi. Nepatřím nikam.“²⁰⁵ Hotelový pokoj pro ni značí pouze přechodný pobyt, nevytváří domov, ve kterém by se mohla trvale usadit. Nakonec jí však příliš nezáleží na tom, v jakém hotelu stráví noc, jelikož: „Pokoj je místo, kde se můžeš skrýt před vlky tam venku, ale takové jsou všechny pokoje.“²⁰⁶ Přesto má tendenci z jednoho hotelu utíkat do druhého, hnaná touhou za lepším životem. „Mám v kabelce adresu, brožuru s obrázky. Le hall, le restaurant, le longue, ložnice s vanou, ložnice bez vany a podobně. Vše jen to nejúčtyhodnější – to je místo pro mě...“²⁰⁷ Když jí žena na recepci sdělí cenu pokoje, Sasha se zděsí, jelikož si tak drahý pokoj nemůže dovolit. Ale přesto s tím souhlasí, protože má pocit, že světlý pokoj s vanou, dvěma okny, s růžovými závěsy a kobercem jí umožní stát se alespoň na pár nocí jiným člověkem. Deborah Parsons v knize *Streetwalking in the Metropolis: Women, the City and the Modernity* identifikuje hrdinky v knihách Jean Rhys jako „přirozené tulačky“, které tráví hodiny bezcílným chozením po ulicích v Paříži. Pro Sashu však chůze není ani tolik přirozená, jako spíše nutná.

²⁰³ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 23.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 23.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 33.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 35.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 34.

Její nekonečné potulování pařížskými ulicemi není ničím, co by si Sasha sama zvolila, ale k čemu je nucena a co zdůrazňuje její vykořeněnost a absenci domova. Podle Parsons demonstruje její potulování ulicemi „zdánlivě fatalistický souhlas s monotónností jejího života“.²⁰⁸ Chůzi si neužívá, přestože si na ulicích města nepřípadá zcela komfortně, není jiné místo, kde by se cítila lépe. Sasha je chudá žena, která se ocitla v Paříži bez rodiny, bez muže a bez peněz – je osamocená v cizím městě a neschopná si udržet práci. Nehledá zde ale vlastní identitu, ani se nesnaží vzepřít se osudu. Je zcela odevzdaná životu v chudobě a opilosti. „Lidé mluví o šťastném životě, ale co je to šťastný život, když se už více nestaráš o to, jestli žiješ, nebo umíráš. Dostaneš se tam jen po dlouhém čase a spoustě neštěstích. A myslíš, že tam můžeš zůstat jen tak? Nikdy. Jakmile dosáhneš tohoto ráje lhostejnosti, jsi z něho vystrčen. Ze svého nebe musíš jít zpět do pekla. Když jsi pro svět mrtvý, svět tě obvykle zase vzkřísí, aby si z tebe udělal figurku, které se může posmívat.“²⁰⁹ Právě Sashino nízké postavení z ní dělá viditelnou flâneuse – místo aby ji společnost ignorovala, stává se o to více objektem jejich pozornosti, aby ji mohli hodnotit a vysmívat se.

Sashinu netečnost signalizují úsečné a sevřené věty. Vyzařuje ze sebe lhostejnost k davu stejně jako flanér a stejně jako on nachází i Sasha v netečnosti ke svému okolí štěstí. To dokládá především poslední scéna, ve které Sasha dovolí neznámému muži vstoupit do jejího pokoje. Je zde vyobrazena její naprostá odevzdanost, přijímá vše, co jí život nabízí. Nezajímá se o to, co se jí stane nebo koho si pozve do postele. Jako by pro ni neexistovala žádná zábrana, a přesto jich je tolik. Ona sama totiž jejímu okolí lhostejná není, a tak jí není dovoleno v tomto stavu volnosti a štěstí setrvávat. I když je Sasha stejně jako flanér lhostejná k davu, její pohlaví a třídní postavení ji ponechávají uprostřed davu zranitelnou a zbavují jí flanérovy anonymity. „No, proč ne?“ odpovídá Sasha na jakýkoliv návrh jakéhokoliv muže, kterého právě potká – na pozvání na skleničku, procházku... Benjaminův flanér je, na rozdíl od Sashy, nezávislý muž, který je ponechán vždy jen sám sobě a může s odstupem pozorovat městský prostor; to však pro Sashu není možné a jsou tak představeny problémy, se kterými se ženská flanérie potýká. Její lhostejnost se ovšem nedá srovnat s flanérovou arogancí a pocitem nadřazenosti při procházení městem. Sasha je apatická spíše z opatrnosti a v důsledku emoční vyprahlosti.

²⁰⁸ PARSONS, Deborah. *Streetwalking in the metropolis: women, the city and the modernity*. Oxford: OUP, 2000, s. 132.

²⁰⁹ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 13.

Sasha ovšem více než o konkrétních městských scénériích podává svědectví o lidech a jejich místě v moderní společnosti. Popisuje například její tehdejší pracovní zkušenosti a konfrontaci s jejím šéfem panem Blankem: „No, pojďme si to ujasnit, pane Blanku. Vy, který reprezentujete společnost, máte právo platit mi čtyři sta franků měsíčně. To je má tržní cena, protože jsem nevýkonný člen společnosti, pomalý, nejistý, lehce poškozený, to se nedá popřít. Takže máte právo platit mi čtyři sta franků měsíčně, ubytovat mě v malé, tmavé místnosti, obléknout mě ošuntěle, obtěžovat mě starostmi, monotónností a neuspokojenými touhami, dokud mě nedovedete do bodu, kdy se při pohledu červenám, při slovu pláču. Nemůžeme být všichni šťastní, nemůžeme být všichni bohatí, nemůžeme mít ve všem štěstí – a byla by to mnohem menší zábava, kdyby to tak bylo. Není to tak, pane Blanku? Aby byly vidět zářivé barvy, musí zde být tmavé pozadí. Někdo musí plakat, aby se jiní mohli smát o to srdečněji. Oběti jsou nezbytné. (...) Řekněme, že máte to mytické právo useknout mi obě nohy. Ale právo mě poté zsměšnit, protože jsem mrzák – ne, to myslím, že nemáte. Ale právě to je to právo, které je vám nejdražší, vidíte?“²¹⁰ Metafory pro vyjádření kontrastu mezi chudými a bohatými – zářivé barvy vedle tmavého pozadí, pláč a srdnatý smích – zobrazují vykořisťování moderního městského dělníka, zejména žen, které se stejně jako Sasha musely samy uživit. Sasha zde představuje ženu, která se přirozeně vyskytovala v městském prostředí a vykonávala špatně placenou práci, což ji společensky degradovalo a uvrhlo k životu v opilectví ve věčně špinavých hotelech. Rozvoj moderního města tak pro Sashu nepředstavuje nové příležitosti zajišťující lepší vidinu budoucnosti, nýbrž tísnivé místo, proti kterému nemá šanci vyhrát.

V Sashině vyprávění výrazně absentují detailnější popisy konkrétních pařížských realii, daná místa jsou mnohem více zahalena do subjektivních pocitů hlavní hrdinka. Spíše než o topografii jde tedy v jejím případě o rozpomínání se na minulost a o znovu-prožití konkrétních okamžiků. Všechny dny má pečlivě naplánované ze strachu z prázdnoty, která by mohla nastat a která by Sashe mohla ublížit. Její procházky tedy nejsou rozvláčné, nýbrž přesně naprogramované a bod po bodu navštěvuje určitá místa. Nevyhnutelně se vrací na místa, která dobře zná, přestože se jim toužila vyhnout; zabředává tak v bezpečném prostoru a není schopná vydat se do neznáma. S tím souvisí rovněž trajektorie jejího pohybu, která obepisuje pouze pařížskou čtvrť Montparnasse. Jen velmi výjimečně tuto čtvrť opouští, a nepoznává tak z Paříže nic nového. Neustále je oslovována cizinci, na ulicích města nevydrží být dlouho sama, jelikož postrádá flanérovu anonymitu. Přestože se snaží stylizovat

²¹⁰ RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books, 2000, s. 20–21.

se do vysoce postavené dámy, která by nevzbouzela pozornost okolí, je vždy odhalena. Sasha představuje vykořeněnou flâneuse, které ulice města poskytují únik před vlastním osudem a nabízejí jí zázemí domova, který nemá. Je chudá a jako k chudé ženě se k ní chová i samotné město; ztělesňuje vykořisťovanou ženu dělnické třídy, která nemá v moderním městě šanci uspět a je svému osudu plně odevzdaná. Rachel Bowlby v knize *Still Crazy After All these Years* nazývá Sashu Jensenovou „negativní flâneuse“²¹¹. Podle Bowlby se román *Good Morning, Midnight*, v němž se protagonistka pohybuje po městě ve stavech melancholie, z nichž nemůže uniknout, vysmívá nadějím na nové pokrokové ženské příběhy. S tím však nelze souhlasit, Jean Rhys pouze zobrazuje autentické svědectví marginalizované ženy v městském prostředí a vytváří tak kontrast například s Clarissou Dallowayovou, jež měla na ulicích města naprosto odlišné postavení. Díky Sashe Jensenové vzniká další typ flâneuse, která byť nenáleží k vysoké společenské vrstvě, dokáže vstupovat na ulice města – navzdory diskomfortu, který tento čin vyvolává.

4.3 Sylvia Plathová: Pod skleněným zvonem

4.3.1 Ani na vesnici, ani ve městě

Mladá studentka žurnalistiky, Esther Greenwoodová, se jednoho léta spolu se svými spolužačkami poprvé vypraví do New Yorku díky literární stáži v jednom ženském časopise; „Za celých devatenáct let jsem nevytáhla paty z Nové Anglie, až při tomhle výletě do New Yorku. Byla to moje velká příležitost, ale já tu jenom seděla a nechávala ji protékat mezi prsty jako vodu.“²¹²

Esther touží poznat newyorský život se vším všudy, toto město v ní však nezanechává pozitivní pocity. „New York byl sám o sobě dost zlý. Ještě před devátou hodinou ráno se ta falešná, venkovsky vlahá svěžest, kterou město přes noc nasáklo, vypařila jako konec sladkého snu.“²¹³ Její dojem z velkého města není idealizovaný, necítí se v něm dobře a dny tráví nikoliv nekonečnými procházkami ulicemi města, nýbrž poletováním „z hotelu do práce a na večírky a z večírků do hotelu a zpátky do práce jako otupělý trolejbus“.²¹⁴ Čas v New Yorku tráví převážně v hotelovém pokoji a městský prostor je z její perspektivy popisován pouze ve chvíli, kdy na něj nahlíží skrze okno: „Když jsem se postavila vlevo od okna

²¹¹ BOWLBY, Rachel. *Still Crazy After All these Years*. London: Routledge, 1991, s. 53.

²¹² PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 10.

²¹³ Tamtéž, s. 7.

²¹⁴ Tamtéž, s. 8.

a položila tvář na rám, viděla jsem až do centra, kde se ve tmě tyčila budova Spojených národů jako nějaká divná, zelená marťanská voština. Viděla jsem pohybující se červená a bílá světla na dálnici a také světla na mostech, u nichž jsem nevěděla, jak se jmenují.²¹⁵ Prostor jejího pohybu je tak vymezen pro ženu typickou poloveřejnou sférou práce, hotelu a večírků spíše než ulicemi města. Přesto se Esther snaží vymanit ze stereotypního a předem daného ideálu spořádané ženy, který vídala všude kolem a ke kterému měla sama nakročeno. „Tenhle hotel – Amazonka – byl určen jenom pro ženy; většinou se jednalo o děvčata v mém věku, s bohatými rodiči, kteří chtěli mít jistotu, že jejich dcerky budou bydlet někde, kde se k nim nedostanou muži, aby je mohli podvádět; všechny chodily do nóbl škol pro sekretářky, jako byl ústav Katy Gibbsové, kde musely na vyučování nosit klobouky a punčochy a rukavičky, nebo z takových škol právě vyšly a pracovaly jako sekretářky ředitelů a vedoucích oddělení, (...).“²¹⁶

Esther se však nechtěla vydat stejnou cestou jako ostatní děvčata, se kterými obývala hotel, ale toužila „kočírovat celý New York, jako by to byl její vlastní aut’ák“.²¹⁷ A když na cestě taxíkem na jednu z akcí, které pro dívky připravil časopis, přistoupí k autu mladý muž s dotazem, „co dvě taková pěkná děvčata pohledávají sama v taxíku“²¹⁸, nedokáže je odmítnout. Tažená touhou poznávat, nepromarnovat příležitost „vidět z New Yorku i něco jiného, než co pro nás tak pečlivě naplánovali lidé z časopisu“²¹⁹, spolu se svou kamarádkou z taxíku vystoupí a stráví večer v baru s cizími muži.

Možná je to její touha stát se spisovatelkou, která jí vede k tomu, pouštět se do neznámých a pro ženu kontroverzních situací. „Jak jsem mohla psát o životě, když jsem nikdy neprožila žádný milostný románek, neměla jsem dítě, ani jsem nikoho neviděla umírat?“²²⁰ Esther tak poukazuje na nedostatek zkušeností, které brání ženám stát se spisovatelkami, a zároveň na problematiku ženského ekvivalentu postavy flâneura. Jelikož nemohly zakoušet městský prostor a pozorovat, co se na ulicích města děje, a byly neustálou součástí domácí sféry, nemohly podávat autentická svědectví, a nebylo jim tak jednoduše umožněno vstoupit do literárního světa, ale nemohla se z nich stát ani pravá flâneuse. Jakákoliv jejich snaha byla

²¹⁵ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 23.

²¹⁶ Tamtéž, s. 9–10.

²¹⁷ Tamtéž, s. 8.

²¹⁸ Tamtéž, s. 13.

²¹⁹ Tamtéž, s. 14.

²²⁰ Tamtéž, s. 117.

bezprostředně zametena. Přestože je však Esther od psaní neustále odrazovaná, nehodlá se svého snu vzdát. Začne se proto učit těsnopis, aby mohla zároveň psát a „ještě se učit něco užitečného“.²²¹ Tato citace koresponduje s tvrzením Elaine Showalter, která poukazuje na negativní vnímání žen, které se rozhodly pro spisovatelskou kariéru a zanedbávaly tak rodinu a domácnost a nevěnovaly se tzv. podstatným věcem.

Dům, ve kterém Esther vyrůstala, rovněž není místem, kde by mohla nalézt útočiště, nýbrž naopak; ve svém rodném domě paradoxně zakouší pocity největší samoty, ale současně je neustále pod zraky sousedů. Může odsud sice pozorovat kolemjdoucí, sama je však vystavena pohledům ostatních; „(...) i přes javory rozsázené v přesných rozestupech po celém obvodu našeho pozemku mohl každý, kdo šel po chodníku, zvednout hlavu, podívat se do oken v patře a vidět všechno, co se děje uvnitř.“²²² Esther tak nenachází soukromí, a to dokonce ani ve vlastním domě. Julianna N. Cherinka ve studii *No Home Here: Female Space and the Modernist Aesthetic in Nella Larsen's Quicksand and Sylvia Plath's The Bell Jar* upozorňuje na to, že tento nedostatek soukromí odůvodňuje absenci Estheřina „vlastního pokoje“, tedy nemožnost rozvíjet její vlastní kreativitu a stát se spisovatelkou.²²³

Literární stáž, kterou Esther v New Yorku absolvuje, se rovněž zaměřuje na večírky, kina či módní přehlídky, místo aby byla vedena edukativním stylem; spíše než aby učila mladé ženy, jak se stát úspěšnou spisovatelkou, a rozvíjela jejich tvořivost, nabízí jim pouze zábavný program. „(...) za odměnu nás nechali měsíc pracovat v New Yorku, zaplatili nám výdaje a ještě spoustu dalších věcí jako lístky na balet, vstupenky na módní přehlídky, učesání ve slavných a drahých salónech, setkání s úspěšnými lidmi v našich vytoužených oborech a rady, co dělat se svým druhem pleti.“²²⁴ Žádná z dívek ovšem snad ani nepomyslela na příležitost, kterou by jim tato stáž mohla poskytnout v profesním životě, a „jen tak se potloukaly po New Yorku a čekaly, až si je vezme nějaký úředník se zajištěným postupem“.²²⁵ Role, které byly ženám vyčleněny, a to stát se manželkou a následně matkou, jsou zde tímto způsobem podpořeny, a Esther tak ironicky zdůrazňuje jejich nesmyslnost.

²²¹ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 117.

²²² Tamtéž, s. 112.

²²³ CHERINKA, Julianna N. *No Home Here: Female Space and the Modernist Aesthetic in Nella Larsen's Quicksand and Sylvia Plath's The Bell Jar*. Orlando: University of Central Florida, 2018, s. 18.

²²⁴ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 9.

²²⁵ Tamtéž, s. 10.

Ideál spořádané ženy představuje v knize postava Dodo Conwayové. Esther ji pozoruje ze svého rodného domu na předměstí, jak se prochází po ulici s kočárkem, vychovává spoustu dětí a naplňuje tak poslání dobové ženy. „Jednou bych si pak mohla vzít mužného, ale zároveň něžného automechanika a mít jako Dodo Conwayová spoustu dětí odchovaných na mléce.“²²⁶ Jenže Esther se proti tomuto ideálu vymezuje, netoužila po jeho naplnění, nepřistoupila na předem připravený program stáže a toužila poznat New York z jiného úhlu; a možná právě proto končí její život v psychiatrické léčebně.

Esther sama sebe popisuje jako „člověka pod skleněným zvonem, prázdného a zaraženého jako mrtvé dítě“ a tyto pocity skleněného zvonu, které Esther provází, se v psychiatrické léčebně ještě zhoršují ztělesněním zdravotnického personálu, jež na děvčata nepřetržitě dohlíží. Tento dojem však nezakoušela pouze Esther: „Všechna ta děvčata vlastně také seděla pod svým skleněným zvonem.“²²⁷ Nabízí se tady paralela se zmíněným andělem v domě, o kterém mluvila Virginia Woolfová již v roce 1931, jako neustálé omezování a našeptávání, jak by se měly ženy chovat a jaká místa obývat, jenž je v životech žen stále přítomný.

Podle Julianny N. Cherinky je ženská modernistická estetika typická pocity odcizení²²⁸ a přesně tyto pocity zakouší také Esther; souží se neustálým hledáním svého místa na světě, ovšem nikde nedokáže pocítit zdání svobody či domova. „A pamatuješ si, jak ses mě ptal, jestli bych radši bydlela na venkově nebo ve městě?‘ ‚A tys mi na to řekla...‘ ‚...že bych chtěla bydlet na venkově i ve městě najednou?‘ (...) ‚Nikdy bych se nedokázala usadit ani ve městě, ani na venkově.‘ ‚Mohla bys žít někde mezi,‘ navrhl Buddy. ‚Mohla bys střídavě jezdit do města a na venkov.‘“²²⁹ V tomto meziprostoru se odráží její vlastní rozpolcenost; neustále někde na pomezí. Nemožnost zvolit si jednu z možností a sílí pocity rozdělování světa na ženskou sféru a tu mužskou nakonec vede k Estheřinu naprostému vykořenění ze společnosti. Je tedy patrné, že snaha hlavních ženských hrdinek o nalezení vlastního místa uprostřed mužského městského prostoru většinou končí tragicky, jelikož pro ně takový prostor neexistuje. Již samotný hotel Amazonka, ve kterém je Esther v New Yorku ubytovaná a který představuje poloveřejnou sféru, je určen pouze ženám, a podněcuje tak binaritu ženského

²²⁶ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 128.

²²⁷ Tamtéž, s. 226.

²²⁸ CHERINKA, Julianna N. *No Home Here: Female Space and the Modernist Aesthetic in Nella Larsen's Quicksand and Sylvia Plath's The Bell Jar*. Orlando: University of Central Florida, 2018, s. 23.

²²⁹ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 91–92.

a mužského prostoru. Esther se touto ambivalencí světa cítí naprosto paralyzovaná, byť na ni sama nechtěně přistupuje. „Jeden fik byl manžel a šťastný domov plný dětí, druhý fik byla slavná básnířka a třetí slavná profesorka, další fik byla É. Gé., skvělá vydavatelka, další byla Evropa a Afrika a jižní Amerika, jiný byl Konstantin a Sokrates a Attila a parta dalších milenců se zvláštními jmény a nezvyklými povoláními, a ještě další fik byla šampionka ženského olympijského týmu a kromě těchhle fiků tam visela ještě spousta dalších, které jsem nedokázala rozeznat. Viděla jsem se, jak sedím v rozsoše toho fikovníku a umírám hlady jenom proto, že nevím, který z těch fiků si vybrat. Chtěla jsem je úplně všechny, ale vybrat si jeden znamenalo přijít o všechny ostatní, a jak jsem tam seděla a nemohla se rozhodnout, fiky se začaly scvrkávat a černat a pak mi jeden po druhém spadaly na zem k nohám.“²³⁰ Tato metaforická citace odráží nejen osud Esther, ale rovněž osud všech žen, které si musely neustále volit mezi naplněním ženského ideálu soudobé společnosti a jeho opaku, který často ztělesňoval naplnění vlastních snů; kdežto muži mohli volně procházet mezi sférami úspěšné kariéry a manželských a otcovských povinností. Esther zde trápí především nutnost této volby a nemožnost získat obojí.

Esther neustále sní o Chicagu, představuje si, jaký zde vede život, a dokonce lže o tom, že z Chicaga pochází, přestože „v Chicagu jsem nikdy nebyla, ale znala jsem pár kluků z Chicagské univerzity (...)“.²³¹ Místo však, aby zjistila, kudy se jede do Chicaga, nastoupila do autobusu, který ji dovezl přesně do stanice dva bloky od jejího domu. „Napadlo mě, že bych mohla zůstat v parku přes noc. Druhý den ráno nás měla Dodo Conwayová odvézt s matkou do Waltonu, a pokud jsem měla utéct ještě dřív, než bude pozdě, nastala teď ta pravá chvíle. Podívala jsem se do kabelky a našla v ní dolarovou bankovku a sedmdesát devět centů ve čtvrtáčích, pětáčích a niklácích. Neměla jsem ponětí, kolik by stála cesta do Chicaga, a neodvažovala jsem se jít do banky a vybrat si všechny svoje peníze, protože jsem si říkala, že doktor Gordon možná upozornil bankovní úředníky, aby mě zadrželi, kdybych se o něco takového pokusila. Napadlo mne, že bych mohla jet stopem, ale vůbec jsem netušila, která silnice z Bostonu vede do Chicaga. Na mapě se cesta hledá snadno, ale když jsem stála někde uprostřed města, neměla jsem žádnou představu o tom, kde co je. Pokaždé, když jsem se snažila zjistit, kde je východ nebo západ, bylo poledne nebo zataženo, takže mi to nebylo nic platné, nebo byla noc a já se ve hvězdách kromě Velkého vozu a Kassiopeje nevyznám, což Buddyho Willarda vždycky švalo. Rozhodla jsem se, že dojdu na autobusové nádraží

²³⁰ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 77.

²³¹ Tamtéž, s. 127.

a zeptám se, kolik stojí jízdenka do Chicaga. Potom bych mohla zajít do banky a vybrat si přesně tolik peněz, což by třeba nemuselo vzbudit takové podezření. Zrovna jsem prošla skleněnými dveřmi nádraží a přejížděla očima po polici s barevnými prospekty a jízdními řády, když jsem si uvědomila, že banka u nás ve městě bude zavřená, protože už bylo pozdě odpoledne, a dřív než zítra žádné peníze nedostanu. Ve Waltonu jsme měly být v deset hodin ráno. V tom okamžiku zapraskal reproduktor a začal hlásit, kde všude stává autobus, který se na parkovišti před budovou zrovna připravoval k odjezdu. Hlas v reproduktoru chrochtal, jak mívají ve zvyku, abyste jim nerozuměli ani slovo, ale pak jsem uprostřed toho všeho zaslechla známé jméno, jako když někdo uprostřed ladícího orchestru zahraje na klavír čisté á. Byla to stanice dva bloky od našeho domu. Vyběhla jsem do horkého a prašného červencového odpoledne, celá upocená a s ústy plnými písku, jako bych se opozdila na nějaký důležitý pohovor, a nasedla jsem do červeného autobusu, jehož motor už běžel. Podala jsem řidiči peníze a dveře s panty potaženými látkou se za mnou tiše zavřely.²³² Z Estheřiných slov čiší jednak jakási úzkost z nenalezení vlastního místa na světě, marného hledání domova, zároveň také naprostá neznalost městského prostoru a neschopnost do něj doopravdy proniknout. Její myslí protéká řada myšlenek na opuštění známého prostoru, ale buď nevěděla, která silnice vede z Bostonu do Chicaga, nebo si nedokázala představit, kde je východ a kde západ, protože vždy bylo zataženo nebo poledne. Byla rozhodnutá zjistit, kolik stojí jízdenka do Chicaga a odkud autobus vyjíždí, ani toto však neuskutečnila. Nakonec s dychtivostí doběhne autobus, který ji neodveze do cizoty Chicaga, nýbrž zpět k ní domů. Esther je tedy opravdu paralyzovaná cizostí prostoru a nenalézá odvahu jej skutečně prozkoumat. Vydává se tak do bezpečí, když zachytí z reproduktoru známé uklidňující jméno „jako čisté á“, a její chování tak stojí v přímém protikladu flanérovy volnosti, prozkoumávání a vrhání se do neznámých ulic.

„Také se mi zdálo, že kdybych se celou noc potloukala sama po New Yorku, třeba by na mě konečně přešlo něco z jeho tajuplnosti a nádhery. Ale nakonec jsem to vzdala.“²³³ Esther skutečně věří, že procházení nepoznanými městy by jí mohlo obohatit; nikdy se k tomu však neuchýlí. Peníze, které si v New Yorku vydělala, neutratila za poznávání nových míst, o kterých sní a tuší, že by jí nabídly lepší život, ale například nasedá do autobusu, který ji doveze do Bostonu, odkud se vydává prozkoumat místo, kde kdysi bydlela, opět se tedy jedná o bezpečné místo, které dobře zná a na které se po čase vrací.

²³² PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 132–134.

²³³ Tamtéž, s. 101.

Když opouští byt Lennyho Sheperda, který ji spolu s kamarádkou oslovil v newyorském taxi, přemýšlí o tom, že jí vlastně chůze nikdy nebyla proti srsti. „Prostě jsem vyrazila správným směrem, polohlasem jsem počítala bloky, a když jsem vešla do hotelové haly, byla jsem dokonale střízlivá a nohy jsem měla jen trochu nateklé, což ovšem byla moje chyba, protože jsem si nevezla punčochy.“²³⁴ Z citace je opět cítit napětí, opak flanérovy svobody, pro nějž je vydání se tím správným směrem oxymóron; Esther má však přesně naplánovanou trasu, kterou se musí vydat, aby došla zpět do bezpečí hotelu. Chůze jí sice nikdy nevadila, přesto si úzkostlivě počítá bloky, jimiž právě prošla. Trajektorie jejího pohybu je tak přesně daná; vydává se vždy správným směrem, s cílem dojít do hotelu a nikdy jinak.

Neprochází se z důvodu dlouhé chvíle, nudy, která je pro flanéra příznačná, nýbrž z jakéhosi vnitřního přetlaku, aby se vymezila ideálu ženy, proti kterému se mermomocí bouří. Když se ve svém rodném domě rozhodne pozřít větší množství prášků na spaní, napiše matce vzkaz, ve kterém zmiňuje, že šla na dlouhou procházku. Tato procházka přitom nevedla z hlavních dveří do ulice, nýbrž po schodech dolů do sklepa, kde si vzala padesát prášků na spaní při pokusu o sebevraždu. Esther je následně převezena do ústavu, kde se léčí se svými psychickými problémy. Podstupuje šokovou léčbu a je neustále pod dohledem, zavřená ve svém pokoji. Když se její stav začíná zlepšovat, může „teď se sestrami chodit do města, na nákupy nebo do kina“.²³⁵ Opustit pokoj tedy může opět pouze pod dohledem sester a cíl vycházek do města je znovu okleštěn poloveřejným prostorem kina či obchodních domů. „Jenže pod tou zdánlivě čistou a rovnou pokrývkou zůstávala krajina pořád stejná a místo San Franciska, Evropy nebo Marsu se budu zase učit poznávat ty samé potoky, kopce a stromy. Svým způsobem to vypadalo jako maličko, začínat po půl roce přesně tam, kde jsem tak znenadání přestala.“²³⁶ Vytržení z běžného života po dobu jejího pobytu v psychiatrické léčebně jí opět uvrhává k poznávání již známých míst, na která se po čase vrací. Namísto „San Franciska, Evropy nebo Marsu“ se opět uchyluje k poznávání krajiny, kterou dobře zná a která jí nic nového neposkytne; opět se zacykluje ve svém malém světě plném bezpečí, které jí ale neustále vyvrhává ven a nenalézá v něm domov, své vlastní místo, „vlastní pokoj“.

Esther tedy představuje typ flâneuse, která pátrá po domově; a pakliže je podle Benjaminova flanéra všude doma, je jisté, že pro flâneuse to zdaleka neplatí. Esther prochází městem, ale nenalézá v něm domov ani útočiště, tento prostor pouze prohlubuje její

²³⁴ PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. Praha: Argo, 2018, s. 22.

²³⁵ Tamtéž, s. 183.

²³⁶ Tamtéž, s. 225.

vykořeněnost. Neztrácí se bezděčně v ulicích, nebloudí a netoulá se. Navštěvuje jen dobře známá místa, kde se cítí nanejvýš komfortně a která jí poskytují pocit bezpečí. Přestože se snaží vymanit z těchto stereotypů a uvědomuje si omezenost svého osudu, nikdy nesebere odvalu a nevydá se do neznámého prostředí, nemá sílu se aktivně bouřit proti společnosti. Její ochromení binárním prostorem a netečnost vůči ideálu, který by měla naplnit, a marná snaha o nalezení vlastního prostoru, ji nakonec uvrhnou do psychiatrického ústavu. Ten ještě znásobí její pocity skleněného zvonu, jenž nad ní neustále visí a omezuje v naplnění vlastního snu. Byť je patrné, že ze všech analyzovaných žen má Esther největší svobodu pohybu po městě, stále se udržuje pouze na bezpečných místech, která dobře zná, nebo se uchyluje do poloveřejné sféry nákupů, taxíků, kin... Esther ztělesňuje osud ženy, která se snažila vydobýt si své vlastní místo tam, kde jí to nepatří.

5 Komparace vybraných flâneuses

Na základě provedených analýz je možné sestavit určitou typologii flâneuses v literatuře 19. a první poloviny 20. století. Zpravidla u všech analyzovaných protagonistek lze nalézt řadu společných prvků, jako například úzkostlivost z městského prostoru, ve kterém nenalézají pocit domova. Pocity vykořeněnosti a absence vlastního místa v moderním městském prostoru, dále pohyb pouze po dobře známých místech nebo nutnost cíle, se kterým do městské krajiny vstupují, ať už je to prostituce, nákup květin či snaha utéct před vlastním životem. Flâneuses neustále bojují s „andělem v domě“, který jim stojí v cestě nejen při rozhodnutí věnovat se spisovatelské kariéře, ale rovněž při procházení městem; našeptávání, kudy se mohou vydat, a kudy ne. Neprožívají bezstarostnou chůzi městem jako flanér, ale bedlivě zvažují, zda se na určité místo vydat, či nikoliv, a velmi často se uchylují do poloveřejné sféry. Rovněž se neustále strachují o to, co si o nich ostatní pomyslí, ať už se jedná o mladou flâneuse, která se nevyhne hodnotícím pohledům jejího okolí, či postarší flâneuse, která je těmto pohledům sice ušetřena, přesto se neustále stylizuje do role úctyhodné ženy. Projevují snahu o vymanění se ze své společenské role a touží se zbavit stereotypů, které na ně společnost klade. Akt chůze v ulicích města dopomáhá ženským hrdinkám ukotvit vlastní identitu, ať jde o projev rebelie, snahu načerpat inspiraci pro vlastní psaní či možnost utřídit si chůzí myšlenky a vypořádat se s minulostí. Pozorování a procházky ve městě jim přináší nové zážitky; prostřednictvím myšlenek, které jim proudí hlavou, si zvnitřňují městské prožitky – bloudí nejen městem, ale metaforicky se toulají také vlastní myslí. Zároveň ale na ulicích města ženy ztrácejí anonymitu, která je pro nerušené bloudění a ztracení se v myšlenkách tolik podstatná. Všechny sice procházejí městem samy, jsou ale často vyrušovány, nebo dokonce obtěžovány mužskými postavami, jako je to například v případě Sashy či Esther. Samy však nikoho záměrně nekontaktují, touží si užívat flanérovo osamělé bytí v davu a nevyhledávají společnost, ke kontaktu jsou ovšem neustále vybízены okolím.

Ženské postavy z románů 19. století se však v lecčems liší od hrdinek, které do literatury vstoupily v první polovině 20. století. Dvě hlavní hrdinky z románů 19. století, které jsem v této práci analyzovala, představují ženu, již nebylo dovoleno svobodně vstupovat do ulic města, přestože reprezentují dobu, ve které se zrodila postava flanéra, jež se stává neodmyslitelnou součástí městského prostoru 19. století. Pro ženy však bylo nemyslitelné, aby takovou pozici v městském prostoru zastávaly, a tak pro ně město neznamena zářivé nové možnosti jako pro flanéra, nýbrž je nevyhnutelně zničí; jak Ema, tak Tereza končí smrtí.

Ema Bovaryová představuje typ ženské hrdinky, která je spalovaná vlastní touhou, a její sny ji nakonec stojí život. Touží zakusit velkoměstský život a vymanit se ze stereotypního života na venkově, který jejímu manželovi Karlu Bovarymu více než vyhovuje. Pakliže by snad Ema v životě zakusila i něco jiného než lyrickou krajinu, nevypěstovala by si k venkovu takovou nenávisť a netoužila by tolik po nepoznané kráse města. Jako jediná z výše analyzovaných hrdinek totiž Ema nikdy nevstoupí do ulic Paříže, o které tolik sní. Její touha tak zůstává abstraktní, imaginární a její vztah s městem je zprostředkováván pouze prostřednictvím knih a časopisů a bloudí ulicemi jen ve vlastní mysli. Věří však, že by jí Paříž poskytla lepší život, nikdy jí však nenavštíví. Sama se na delší procházky vydává pouze směruje-li její cesta k jinému muži; kráčí ovšem s pohledem upřeným na zem, nejčastěji tou nejkratší cestou – tak činí také Tereza Raquinová. Od milence obě kráčí rychlou chůzí ve strachu z hříchu a prozrazení a stejně jako Tereza v momentě, kdy Emě přestane záležet na hodnocení okolí, jde s hlavou vzhůru. Ema to ale činí na poklidném venkově, kde její spěšné kroky vytvářejí kontrast s harmonickou vesnickou krajinou.

Tereza Raquinová, na rozdíl od Emy, však do pařížských ulic skutečně vstupuje; jejím záměrem zde ale není flanérovo bezmyšlenkovité toulání a nasávání inspirace, nýbrž touha utéct před noční můrou, kterou představuje její mrtvý manžel. Tereza po celou dobu příběhu zabředává pouze v obchůdku s galanterním zbožím v zašlé pasáži, ovšem ve chvíli, kdy ji přestane zajímat hodnocení okolí, vydává se ven – cíl její procházky je ale nečistý, ať již je to návštěva Laurenta, za nímž putuje spěšným krokem, nebo cesta do hotelu za neznámým mužem; za každé situace je ovšem vnímána jako prostitutka. Tereza si na rozdíl od Emy město nijak neidealizuje, a to právě z důvodu, že má možnost obývat a na vlastní kůži poznat jeho ničující charakter. Ema po městě touží, učí se nazpaměť názvy ulic a data premiér v divadlech, dokonce však i pouze tato touha má na Emu neblahý dopad. Tereza naopak teskní po životě na vesnici, kde mohla svobodně pobíhat a nic ji netížilo tolik jako ve městě. Ani u jedné z žen však nelze s určitostí říct, co ve městě skutečně vidí ony samy; Ema o městě pouze fantazíruje ve své mysli a Terezin pohled na pařížské ulice zcela chybí. Terezu krácející k hotelu vidíme pouze z Laurentovy perspektivy, který ji pozoruje, její hledisko však není přítomno.

Walter Benjamin staví jako přímý protiklad flanéra prostitutky. Jakkoliv je toto tvrzení sporné a jeho platnost jsem se pokusila vyvrátit již v první kapitole, nelze s ním souhlasit ani s přihlédnutím k provedeným analýzám. Je totiž patrné, že flâneuse plní ve městě zcela jinou funkci, než je prostituce. S tím souvisí rovněž nemožnost přijmout stanovisko, že by byla

Tereza Raquinová pouliční dívkou. Její rozpité vnímání městského prostoru a překotné pospíchání zpět domů sice neodpovídá rozvleklé lelkující chůzi flanéra, přesto je však v jejím pohybu na konci příběhu patrné flanérovo sebevědomí a lhostejnost k hodnocení okolí. Ema s Terezou představují dva rozdílné typy ženské flanérie, imaginární flâneuse, která nemohouc sama vstoupit do ulic města, vášnivě se jimi toulá ve své mysli, a flâneuse, jež se na malou chvíli dostává z hrobky pasáže, je souzena, ale sama se cítí svobodná, přestože následuje nečistý cíl. Toto jsou však jen nepatrné (byť i tak velmi zásadní) pokusy žen zaujmout na ulicích měst své místo, které se v průběhu následujícího století začaly rozvíjet a upevňovat.

Clarissa Dallowayová, Sasha Jensenová i Esther Greenwoodová již představují jiné typy flâneuses. V jejich osudech je znatelný pokrok, jehož ženská flanérie na přelomu století začala dosahovat. Rozdíl je ovšem patrný také v důsledku ženských autorek těchto protagonistek, které do nich promítají vlastní specifickou zkušenost s městským prostorem, a podávají tak autentické svědectví problémů, s nimiž se žena na ulici musela skutečně potýkat.

Clarissa Dallowayová představuje flâneuse, která je ztracena ve vlastní mysli, bloudí v ní a rozpomíná se na svou minulost, současně pozoruje kolemjdoucí, jejichž příběhy se mísí s jejím vlastním. Cíl její procházky je jasně daný; nakoupit květiny na večírek. Se záminkou nákupu květin pozoruje město, ve kterém strávila již přes dvacet let života – a právě tato dokonalá znalost městského prostředí jí umožňuje nasávat pravou atmosféru města tak jako flanér. Clarissa je na ulicích města ze všech analyzovaných flâneuses nejméně úzkostná; její vnitřní napětí spočívá spíše ve společenské roli, kterou již nadále nechce sehrávat, a v uvědomování si, že není ve svém životě natolik svobodná jako například její dcera Elizabeth. V souvislosti s chůzí však nelze vyzorovat jakýkoliv strach či obavy – jako například právě v případě Elizabeth, která městem nerada prochází v důsledku neustálých hodnotících pohledů jejího okolí, nebo Esther Greenwoodové, jež vyděšeně počítá bloky ulic na cestě do hotelu. Clarissa chůzí městem zbožňuje a na ulicích města se cítí jako doma. Díky postavení, které získala sňatkem s Richardem Dallowayem, může svobodně procházet městem, současně však ztrácí vlastní identitu (i název knihy nenese nic z ní samotné, ale poukazuje na to, čím je ženou). Akt chůze jí tak alespoň trochu dopomáhá upevnit vlastní totožnost.

Stejně jako Clarissa se i Sasha Jensenová bezprostředně prochází ulicemi měst, ale její individualita je narušována kolemjdoucími, kteří ji neustále oslovují, doprovázejí ji na jejích procházkách nebo na ni v kavárnách a restauracích upírají zrak. Sasha chce utéct svému

dosavadnímu životu a ztratit se v pařížských ulicích, ale postrádá flanérovu anonymitu v davu; je pozorovatelkou, ale zároveň představuje objekt mužských pohledů a stává se součástí městské scenerie. Přestože je již starší dáma, nepatří do vyšší společenské vrstvy jako Clarissa Dallowayová, a proto není ušetřena pohledům. Neustálá sebekontrola a přemýšlení nad svým vzhledem u obou hrdinek značí absenci flanérovy volnosti. Procházení po Paříži má pečlivě naplánované, a tak je její cíl stejně jako Clarissin již předem dán. Cíl však nevolí jako záminku k chůzi, ale jako obranu před prázdnou chvílí, níž by se mohly vynořit rány minulosti. Rovněž absentují deskriptivní popisy města, jsou zahaleny emočním rozpoložením hlavní hrdinky a mísí se s jejími vzpomínkami. Na ulicích města se snaží nalézt domov, který jinde nemá, ani tam se však necítí jako doma, přestože prochází stále tou stejnou pařížskou částí. Město si neidealizuje a necítí k němu tak silnou náklonost jako Clarissa Dallowayová. Sasha současně po vzoru flanéra velmi trefně a kriticky popisuje ekonomickou situaci ve městech.

Esther stejně jako Sasha představuje typ flâneuse, která pátrá po domově; ovšem ani ona domov na ulicích města nenalézá a také její snaha nalézt vlastní místo v moderní společnosti je marná. Místa, která navštíví, si rovněž pečlivě vybírá a volí vždy jen ta, jež dobře zná a na kterých se cítí bezpečně. Není tak schopna využít privilegované možnosti pohybovat se svobodně po New Yorku a sama se uvrhá pouze do známých míst. Stejně jako Ema Bovaryová sní o jiném místě, a přestože Esther již na rozdíl od Emy disponuje jistou svobodou pohybu po ulicích města, vysněné místo nikdy nenavštíví. Clarissa a Sasha zase na rozdíl od Esther procházejí městem svobodně, beze strachu, kdežto Esther se pořád úzkostlivě ztrácí v mapách a nechodí nikam, kde to nezná. Tato Estheřina bázlivost je snad dána právě tím, že je poprvé ve svém životě sama ve velkém městě, zatímco Clarissa žila v Londýně již přes dvacet let a Sasha se do Paříže vrací již podruhé, a proto jsou zbaveny paralýzy z prvotního setkání s metropolí. Absence svobodné chůze neumožňuje Esther upevnit vlastní identitu, je vykořeněná ze společnosti a končí v psychiatrickém ústavu. Její anonymita na ulicích města je rovněž pošramocená, jelikož ji osloví cizí muž dokonce i v momentě, kdy sedí v taxi, tedy v bezpečné poloveřejné sféře.

V aktu chůze Clarissy Dallowayové lze nicméně nalézt nejvíce znaků totožných s chůzí flanéra. Je to však možná z toho důvodu, že z analyzovaných knih je postava Clarissy patrně nejstarší a také jako jediná obývá své město již natolik dlouho, že je pro ni přirozené cítit se zde jako doma. Nepatrný kontakt ostatních protagonistek s městským prostředím jim nedovoluje do jeho krajiny skutečně proniknout – Ema Bovaryová Paříž nikdy skutečně

nenavštívila, Tereza se do Paříže nedávno přestěhovala z vesnice, Esther je poprvé v New Yorku na literární stáži a Sasha je podruhé v Paříži na čtrnáct dní. Jediná Clarissa je tak s městem, ve kterém žije, nejvíce spjatá, a stává se zde flâneuse. Toto tvrzení odpovídá také citaci z *Paní Bovaryové*, tedy že „sebevědomí závisí na prostředí, do něhož se staví“. Clarissino sebevědomí tak pochází právě z dokonalého splynutí s vlastním městem, kdežto ostatním analyzovaným flâneuses ani jedno z měst toto sebevědomí nepřináší. Pro žádnou z nich neplatí Baudelairovo „být pryč z domova, a přesto se všude cítit doma“. Absence pocitu domova je totiž pro analyzované flâneuses charakteristická. Pozoruhodné ovšem je, že mužským protějšků analyzovaných protagonistek, například Tereziinu manželi Camillovi, který se rovněž poprvé ocitl v Paříži, však chůze neznámým městem problém nezpůsobuje.

Přestože představuje Clarissa Dallowayová patrně největší flâneuse, z porovnání jejího pohybu Londýnem a pohybu Petera Walshe lze usoudit, že ač se bude žena snažit sebevíc, nikdy nedostojí nárokům flanéra a její místo na ulicích města tak bude vždy problematizováno. Ale Clarissa, stejně jako náhodná kolemjdoucí, kterou Peter sleduje, představují naději pro ženskou flanérii – tak jako Sasha, která se i přes vlastní diskomfort na ulicích nepřestává snažit a městským ulicím se nesnaží vyhýbat; nevysmívá se nadějším na nové pokrokové ženské příběhy, o čemž hovoří Bowlby, nerozporuje pokrok, ale sama je jeho součástí.

Z komparace tedy vyplývá, že v době, kdy se postava flanéra začala rozvíjet, ještě není zcela možné hovořit také o postavě flâneuse. Ženy se na ulicích vyskytovaly velmi zřídka, a pokud se tak stalo, neprožívaly flanérovu svobodu, nýbrž překotně a spěšným krokem putovaly ke kýženému cíli nebo zastávaly roli prostitutek. Město tak pro ně představovalo nepřátelské prostředí, ve kterém marně hledaly své místo. Přesto jsou i v těchto románech patrné zárodky flâneuses, které touží po svobodné chůzi městem. Jejich místo na ulicích měst se ovšem začalo upevňovat až na přelomu 19. a 20. století. Toto zjištění rozporuje tvrzení Waltera Benjamina, podle něhož je flanér spjat pouze s Paříží a především s obdobím konce druhé poloviny 19. století, nikoliv s dobou ani o trochu pozdější. Na nesmyslnost tohoto striktního místního i časového dodržování upozorňovala již zmíněná Elfride Dreyer a tato diplomová práce její názor jen stvrzuje. Flâneuse se totiž viditelně dokáže funkčně pohybovat také v jiných městech než v Paříži, a to například v Londýně či New Yorku, a rovněž časové zařazení jejího působení není nekompromisní – právě tam, kde končí Benjaminův flanér, začíná flâneuse. Postavy městské flanerie tak nejsou nutně spjaty pouze s jedním městem či ohraničené časovým obdobím, dokonce nutně nekonotují jen jednu genderovou kategorii.

Komparace rovněž dokazuje, že nelze hovořit pouze o jednom konkrétním typu ženské flanerie, ale že se akt chůze u žen mění v souvislosti s rozlišnou motivací, věkem, třídním postavením nebo s mírou znalosti daného místa. Žádná z analyzovaných flâneuses si není zcela podobná, přesto vykazují podobné rysy, jako například konkrétní cíl chůze či ztráta anonymity na ulicích města, která je pro flanéra markantní. Městská krajina tak není pro ženu uzavřeným prostorem a ženské hrdinky mohou vstupovat do ulic města, přestože se musí vypořádávat s řadou pro flanéra nepředstavitelných problémů a přestože jejich místo v městském prostoru je stále do jisté míry nejisté.

6 Vizuální reprezentace. Fotoaparát jako voyeurské médium

Ačkoliv byl flanér z devatenáctého století silně spjat především s literární produkcí, tato kapitola přináší analýzu několika ženských fotografek, které prostřednictvím média fotografie zastávají v městském prostředí roli odpovídající flâneuse. V esejích *O fotografii* hovoří Susan Sontagová o postavě fotografa, jenž pohlíží „na život druhých se zvědavostí, netečností a profesionalismem“. „Fotograf je ozbrojenou verzí osamělého chodce na průzkumech, na stopě; napříč městským *infernem*, voyeuristického tuláka, který odhaluje město jako krajinu dráždivých extrémů. Flanér jako odborník na potěšení z pozorování a znalec empatie shledává svět „pitoreskním““. ²³⁷ Fotograf tak do jisté míry splňuje charakterové rysy, které jsou typické rovněž pro flanéra. Flanér-fotograf, který nyní vchází do ulic města, slovy Sontagové, „ozbrojen“, pozoruje městskou krajinu, vstupuje do soukromí obyvatel města, současně si však zachovává vlastní anonymitu. Fotografové tedy odpovídají požadavkům kladeným na flanéra, jenž prochází městy osamocen, pozoruje okolí a snaží se z dojmů z městského prostředí vytvořit umělecké dílo. Podle Sontagové je fotografie rovněž „projevem jisté nadřazenosti“, jelikož podle ní fotografování odráží „nutkání přivlastňovat si odlehlou skutečnost“.

Abbee Reevese ve své studii s názvem *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse* zmiňuje, že nové technologie, jako je právě fotoaparát, „učinily flanérova fotorealistická pozorování zbytečnými“. ²³⁸ Shodně s Benjaminovým tvrzením o konci flanéra v souvislosti s rozvojem obchodních domů však nelze s tímto tvrzením souhlasit. Díky fotoaparátům získávaly ženy další prostředky, jak vyjádřit svou autentickou zkušenost s městským prostorem a představují tak další typ ženské flanérie.

V této kapitole se zaměřím na jednotlivé fotografie nebo fotografické cykly, na nichž fotografky specifickým způsobem zachycovaly městské prostředí, a provedu tak analýzu jejich bezprostřední perspektivy na ulicích města zpodobněné prostřednictvím vizuálního umění. Konkrétně se budu věnovat městským fotografiím Berenice Abbottové, Vivian Maierové a Sophie Calle. Tato kapitola přinese ovšem jen zlomek všech fotografek věnujících se městskému prostoru – dále můžeme zmínit například Lisette Modelovou, Marthu

²³⁷ SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, s. 55.

²³⁸ REEVES, Abbee. *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse*. Diplomová práce. Chicago: University of Chicago, 2019, s. 12.

Gellhornovou či Marinu Ambrovičovou. Přestože byla žena na ulicích města stále spíše objektem flanérova pohledu a byla vnímána jako výstavní komodita, na což mimo jiné poukazují i následující dvě fotografie Marianne Breslauerové a Ninalee Craigové, v průběhu 20. století ženy dostávaly čím dál více příležitostí k zachycení vlastního pohledu na městský prostor.



Obrázek 1: Marianne Breslauerová, *Défense d'Afficher*, Paříž, 1937.

Tato fotografie z roku 1937 zachycená Marianne Breslauerovou zobrazuje ženu stojící na pařížské ulici, snažíc si zapálit cigaretu. Za ní se na zdi objevuje nápis „Défense d'Afficher“ neboli „Zákaz reklamy“. A jak poukazuje Lauren Elkin: „Přesto je tady. Elle s'affiche. Vystavuje se. Vystavuje se proti městu.“²³⁹ Tuto fotografii tak lze chápat dvojitým způsobem; buď zobrazuje ženu, která se stává nabízeným zbožím, reklamou, která má být pozorována, nebo se jedná o ženu, která se volně pohybuje ulicemi města navzdory zákazu vystavování.

²³⁹ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 2.



Obrázek 2: Ninalee Craigová, *Americká dívka v Itálii*, Florencie, 1951.

Fotografie z roku 1951 vyfocená americkou fotografkou Ninalee Craigovou zachycuje Ruth Orkinovou, jež se rovněž věnovala fotografii, procházející florentskými ulicemi. Účelem fotografie mělo být povzbuzení žen, aby se nebály cestovat do metropolí samy. Orkinová nazývá činnost mužů na fotografii „neškodnou a lichotivou zábavou“. „Byla jsem Beatricí procházející ulicemi Florencie. Cítila jsem, že každou chvíli mohu být objevena Dantem samotným.“²⁴⁰ Přestože je dnes již diskurz jiný, zobrazuje tato fotografie pokrok žen, jedné za kamerou a jedné na snímku, které se sebevědomě odhodlaly vstupovat do ulic města.

6.1 Berenice Abbottová

Berenice Abbottová, narozena roku 1898, se v roce 1929, po osmi letech strávených v Paříži, vrací zpět do rodného New Yorku. V Paříži pracovala jako asistentka amerického umělce Man Raye a následně si zde v roce 1926 otevřela vlastní ateliér, kde fotila především portrétní fotografie pařížské bohémy a celebrit, jako byla Sylvia Beachová, Coco Chanel či James Joyce, a kde se setkala rovněž s tvorbou Eugèna Atgeta. Po příjezdu do New Yorku byla Abbottová fascinovaná jeho překotnou proměnou v průběhu třicátých let a rozhodla se jej na

²⁴⁰ GRINBERG, Emanuella. The real story behind ‚An American Girl in Italy‘. *CNN World* [online]. [cit. 2023-04-15].

fotografiích zachycovat podobným způsobem jako Eugène Atget zpodobňoval po více než tři desetiletí Paříž. Atget se stal pro Abbottovou velkým vzorem a jeho dílo nakonec po jeho smrti odkoupila a zajistila, aby se jeho fotografická dokumentace Paříže dostala do celosvětové pozornosti.

Po vzoru Atgeta tak začíná Abbottová v New Yorku prostřednictvím fotografie vyprávět o pomíjivé každodennosti ve velkoměstě, o jeho architektuře, různorodé populaci a především vyzdvihuje „ustavičné střídání nového“.²⁴¹ Stejně jako Atget chtěla zdokumentovat změny v metropoli, která se začala rapidně rozrůstat a v níž téměř nepozorovatelně mizely staré čtvrti a vyrůstaly mrakodrapy obklopené stavebními jeřáby. Roku 1939 vydala knihu s názvem *Changing New York*, ve které tuto svou fascinaci metropolí zachycuje na fotografiích a definitivně tak upouští od portrétní fotografie. Tato publikace čítá na tři sta černobílých fotografií měnícího se města v době rostoucí hospodářské krize. Nešlo jí zde ani tak o zachycení krásy města, jako spíše o realistické zdokumentování života na jeho ulicích. Podle Abbottové totiž musí dobrá fotografie být vždy zcela bez speciálních efektů a věrně zachycovat žitou realitu.

Abbottová se stala prostřednictvím fotoaparátu kronikářkou města a její fotografie odráží úpadek starého New Yorku, který jí postupně mizel před očima. Její perspektiva nahlížející na proměny New Yorku tak tvoří výjimečný portrét moderny první poloviny 20. století.

²⁴¹ SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, s. 66.



Obrázek 3: Eugène Atget, *Panthéon*, Paříž, 1924.

Tato fotografie Eugèna Atgeta představuje pro něj typické prázdné ulice Paříže. Město záměrně fotil zbavené jeho obyvatel. A přestože se Abbottová nesnaží jako Atget fotit zcela prázdné město, jejich fotografie jsou si v lecčems podobné a Atgetův vliv na Abbottovou je velmi výrazný. Abbottová se však k fotografii uchyluje až po svém návratu do rodné země, v Paříži se věnovala především portrétům, nikoliv městské scénérii. „Kdybych bývala nikdy neopustila Ameriku, nikdy bych nechtěla New York fotografovat. Když jsem ho však uviděla novými očima, pochopila jsem, že to je moje země, něco, co jsem musela fotograficky zachytit.“ Tato citace tak dokazuje nutnost bezpečného prostředí pro flâneuse, která ve své tvorbě dokáže detailně zachytit pouze dobře známá místa. Abbottová tedy dokázala zachytit město na fotografiích až po návratu do rodné země, do města, jež tak dobře znala.



Obrázek 4: Berenice Abbottová, *Pike and Henry Streets*, New York, 1936.



Obrázek 5: Berenice Abbottová, *Pohled z West Street*, New York, 1938.

Abbottová se prostřednictvím těchto fotografií snažila vytvořit záznam New Yorku, jehož podoba se rychlým tempem měnila. Tyto fotografie tedy bezprostředně zachycují perspektivu flâneuse, která prochází newyorskými ulicemi a dokumentuje proměňující se městské prostředí. Je tedy patrné, že se flâneuse stejně jako flanér podílí na uchování podoby města, ovšem v důsledku nuzných finančních poměrů si Abbottová nemohla dovolit věnovat se fotografování New Yorku dennodenně. Na její projekt o proměnách New Yorku se jí ze začátku nedařilo získat dotace, pracovala tedy bez jakékoliv finanční podpory. Její čas na ulicích města tak byl omezen na jeden den v týdnu, a z toho důvodu se nemohla oddávat bezcílným procházkám ulicemi města jako finančně dobře zajištěný flanér.



Obrázek 6: Berenice Abbottová, *Okno průmyslového designéra*, New York, 1948

Přestože se Abbottová soustředila především na zachycení proměn New Yorku a využívala k tomu stejný realistický dokumentární styl jako Eugène Atget fotografující Paříž,

tato fotografie z roku 1948 z jejího stylu v leccems vybočuje. Využívá totiž principu zrcadla, přesněji výkladních skříní, což je pro fotografující flâneuse příznačný motiv. Zatímco flanér se s nadřazeností mu vlastní vydává s fotoaparátém vstříc kýženému objektu, flâneuse mnohem častěji stojí bokem a snažíc se být nikým nespátřena, pořizuje fotografie. Využívá tak pro fotografování výloh obchodů, v nichž se zračí městská scenérie; silueta budovy a světelná reklamou odrážející se ve skle výlohy. Prostřednictvím této fotografie rovněž zobrazuje poloveřejnou sféru, kterou ovšem zachycuje v momentě, kdy se sama nachází na ulici města. Poukazuje tak na nedomyšlitelnost poloveřejného prostoru od prostoru veřejného.

6.2 Vivian Maierová

Přestože se Vivian Maierová narodila roku 1926 v New Yorku, strávila valnou část svého mládí ve francouzských Alpách. V roce 1951 se vrátila zpět do Spojených států, kde začala pracovat jako chůva dětí z dobře situované rodiny. Ve volném čase se toulala městem s fotoaparátém Rolleiflex a fotografovala vše, co ji zaujalo. Ačkoli Maierová měla přístup k fotoaparátu a mohla se toulat ulicemi města, zdaleka neměla stejné postavení, jaké si užíval buržoazní flanér z devatenáctého století, který se poflakoval po ulicích města. Stejně jako Abbottová byla Maierová po celý život pracující žena s nízkými příjmy a nemohla vykonávat povolání fotografky na plný úvazek, a fotografie tedy nikdy nebyla zdrojem jejích financí. Fotografování se tak pro ni stává prostředkem k putováním městskými ulicemi, záminkou, nikoliv praktickým cílem. Stejně jako Clarissa Dallowayová využívá nákupu květin k procházkám ulicemi Londýna, je i pro Maierovou výsledný produkt zbytný. Samotný proces fotografování a putování městem je pro ni podstatnější než konečný výsledek.

Přítomnost Maierové na ulicích ovšem nebyla ovlivněna pouze socioekonomickým postavením, ale také kulturním zázemím – pohybovala se „mezi zeměmi a rodinami a nikdy nebyla zcela součástí žádné dominantní kultury“.²⁴² Opět se tedy u Maierové objevuje rys, který byl patrný již u analyzovaných literárních flâneuses, tedy absence pocitu domova, který flanér vnímá kdykoliv se ocitne na ulicích města uprostřed davu. V důsledku svého pohlaví, sociální třídy a absence domova si nemohla užívat svobody a volného času, což byly prvky pro flanéra klíčové.

Přesto se Maierová přirozeně pohybuje v městském (mužském) prostředí; zaměřuje se na politické demonstrace, místa činu apod. Pamela Bannos v knize *Vivian Maier*:

²⁴² REEVESE, Abbee. *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse*. Diplomová práce. Chicago: University of Chicago, 2019, s. 25.

A Photographer's Life and Afterlife zmiňuje, že Maierová „převzala velení ve světě, ve kterém by se jen málo žen cítilo bezpečně nebo pohodlně“.²⁴³ Fotografie Vivian Maierové rovněž odrážejí její smysl pro detail: spíše než fotografie věrně zachycující městskou scénu se soustředila na konkrétní prvky městské každodennosti a na tváře jejích obyvatel.

Dílo Vivian Maierové představuje rozsáhlou sbírku nikdy nevydaných tisků a negativů, které byly nečekaně objeveny po její smrti. Není proto možné zjistit, jaký narativ by sama autorka ke svým snímkům volila, zda a jaké negativy by nakonec vyvolala a vystavila. Díky nalezeným fotografiím je však možné zkoumat prvky, prostřednictvím kterých reflektuje Maierová městské prostředí; fotografie Chicaga a New Yorku evokují zvědavého ducha flâneuse v zobrazení každodenních scén a ukazují, jakým způsobem se stává z pouliční fotografie určitá forma flanerie.

²⁴³ BANNOS, Pamela. *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*. Chicago: University of Chicago Press, 2017, s. 183.



Obrázek 7: Vivian Maierová, *Bez názvu*, New York, 1954.

Tato fotografie zachycená v New Yorku roku 1954 zobrazuje dvě ženské postavy, vedle nichž kráčí malá dívka. Ani jedna z fotografovaných postav pravděpodobně netuší, že je fotografována. Maierová je umístěna na chodníku za nimi a její přítomnost lze vyčíst pouze ze stínu ležícího za ženami. Nikdo z chodců si jí však nevšímá. Maierová zde na sebe přebírá roli voyeura, nepozorovaně zkoumá objekt a zůstává skryta uprostřed davu, kde si drží flanérovo *privatissimo*. Stín je ostatně motivem, který Maierová využívá velmi často, který jí dopomáhá vyčnívat nepovšimnutá z davu, ukrýt se v davu, s nímž dokonale splýnula.



Obrázek 8: Vivian Maierová, *Bez názvu*, New York, 1954.

Fotografie z roku 1954 zachycující ženu, která čistí okna newyorského bytu, je konkrétním příkladem toho, jak Maierová přenáší život v domácí sféře do městských ulic. V tomto případě doslova ruka ženy myjící okna proniká do veřejné sféry. Domácí aktivity, které byly přisuzovány výhradně ženám, se tak nyní stávají součástí městské scenerie. Stírá se tak hranice mezi soukromým a veřejným prostorem a Maierová tímto způsobem poukazuje na neoddělitelnost jednotlivých sfér.



Obrázek 9: Vivian Maierová, *Autoportrét*, New York, 50. léta.

Na tomto autoportrétu z 50. let 20. století zobrazuje Maierová dvě ženy, jak se zájmem hledí do výkladní skříně se spodním prádlem, a rovněž svůj vlastní odraz v zrcadle při fotografování. Opět tedy využívá výlohu, prostřednictvím níž zobrazuje městský prostor a současně se díky zrcadlu nemusí dívat čelem na vybraný objekt. Jedná se o autoportrét, přesto zachycuje mnohem více než Maierovou samotnou. Tato fotografie je voyeuristickým pohledem na dvě nakupující dámy. Ale fotografka je nepozoruje z poloveřejné sféry obchodního domu, nýbrž je sama součástí veřejného prostoru.



Obrázek 10: Vivian Maierová, *Bez názvu*, Chicago, 1961.

Na této fotografii se Maierová stává vyšetřovatelkou; nachází se na místě činu a stává se tak skutečně Benjaminovým flanérem-detektivem. Zachycuje pouliční scénu, v níž chicagský policista klečí u ležícího těla. Tato scéna vzbuzuje zvědavost a emoce rovněž u okolních chodců. Ovšem na rozdíl od detektiva, jenž lační po objasnění zločinu, Maierová při fotografování této pouliční scény stojí zpovzdálí a pouze ji fascinovaně pozoruje; absence pohledu, který by vedl jejím směrem, dokládá, že tuto scénu sleduje v naprosté anonymitě. Rovněž nikoho neobviňuje, ani nic nevysvětluje.

6.3 Sophie Calle

Sophie Calle, narozena roku 1953, je francouzská umělkyně, jejíž dílo prozkoumává průnik mezi soukromým, subjektivním a veřejným, objektivním. Fotografiemi doplněnými vlastním textem zaznamenává své zážitky, které zkoumají témata vlastní identity a současně soukromého života druhých. Zkoumá, co je to, být pozorovatelem a být současně pozorován. Lauren Elkin o ní hovoří jako o ženě, která „neměla žádnou práci, žádné vlastní přátele“ a která nevěděla, co si sama se sebou počít. Cítila se ztracená, „a to je důvod, proč začala sledovat lidi; aby se zabavila“.²⁴⁴

V roce 1981 si matka Calle, na její vlastní žádost, najala soukromého detektiva, kterého požádala, aby její dceru sledoval, vedl si záznamy o jejích denních aktivitách a rovněž je fotograficky zaznamenával. Tento projekt Calle nazvala *The Detective*. Vědouc, že je pozorována, procházela se místy, jež pro ni mají nějaký emocionální význam a která chtěla detektivovi ukázat. Vedla jej na montparnasský hřbitov, kam ráda chodívala jako malá, do Lucemburských zahrad, kde vzpomínala na svůj první polibek, ale detektiv z těchto míst zanesl do poznámkového bloku pouze strohé odosobněné věty: „Subjekt vstoupil na montparnasský hřbitov v ulici 5 Emile-Richard, poté hřbitov opustil na bulváru ze strany Edgar-Quintet (...) Subjekt vstoupil do Lucemburských zahrad (...)“ apod. A právě tento nepoměr mezi subjektivní a objektivní realitou se Calle rozhodla ve své práci zkoumat.

Její nejznámějším dílem se ovšem stal projekt *Suite Vénitienne*. V této knize fotografií, jež jsou doprovázené jejím vlastním textem, se zabývá pozorováním muže, jehož v roce 1980 potkala v Paříži. Zde jej začala poprvé sledovat, ale zanedlouho se jí ztratil v davu. Shodou náhod ho znovu potkala na vernisáži, kde jí sdělil svůj plán odcestovat do Benátek. A Calle se jej rozhodla sledovat znovu. Tohoto neznámého muže pojmenovala „Henri B.“ a několik dní v Benátkách strávila jeho vyhledáváním – vydala se na policejní stanici, obvolala stovky hotelů, aby zjistila, kde je ubytován, a dokonce donutila muže, jenž bydlel naproti Henriho hotelu, aby mohla z jeho okna každé ráno pozorovat hotelové vchodové dveře. Na následující fotografii je vidět série záběrů pořízená právě z okna směřujícího k hotelovému domu, v němž Henri B. bydlel.

²⁴⁴ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 131.



Thursday, February 21, 1980.

9:00 a.m. I ring at Dr. Z's house. The cleaning woman opens the door for me. She's the only one home. She was told to take me to the guest room upon my arrival. She leads me there. With my Leica equipped with the Squintar, I approach the window. I am just a few meters from the entrance to Casa de Stefani. I wait for him, bent over. From time to time I photograph passersby.

If I see him going out, I will not follow him. I want only to watch him one more time in hiding, photograph him, but I wouldn't want to annoy him, displease him.

10:00 a.m. A young man rings at Z's house, drops off an envelope, then leaves.

11:30 a.m. I give him one last chance: I count to one hundred, he doesn't appear, I leave.

Noon. I wander around Piazza San Marco.

During the afternoon I photograph Calle del Traghetto, section by section, on each side. A desperate gesture. But what to do?

This evening I will try not to go near him. I'll rest; I'll forget him for a while. My day has passed in bewilderment. Am I giving up?

I go to bed early.

Obrázek 11: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Benátky, 1988.

V publikaci zveřejněné k výstavě *Walk On* z roku 2013 s názvem *Walk on: From Richard Long to Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking* přirovnávají editoři dílo Sophie Calle k americkému fotografovi Vitu Acconci. Jeho série fotografií pojmenovaná *Following Piece* a vytvořená o deset let dříve než *Suite Vénitienne* Sophie Calle rovněž sleduje neznámé lidi, kteří jsou bez jejich vědomí fotografováni. Acconci si ovšem objekty fotografií vybírá zcela náhodně a sleduje je pouze do chvíle, dokud neopustí veřejný prostor. Toto pozorování tak mohlo trvat pouze pár minut. Acconciho fotografie jsou odtažitě, neosobní, zachycují každodennost a plynutí času na ulici; na rozdíl od Calle se zarputile nesoustředí pouze na jeden určitý objekt.

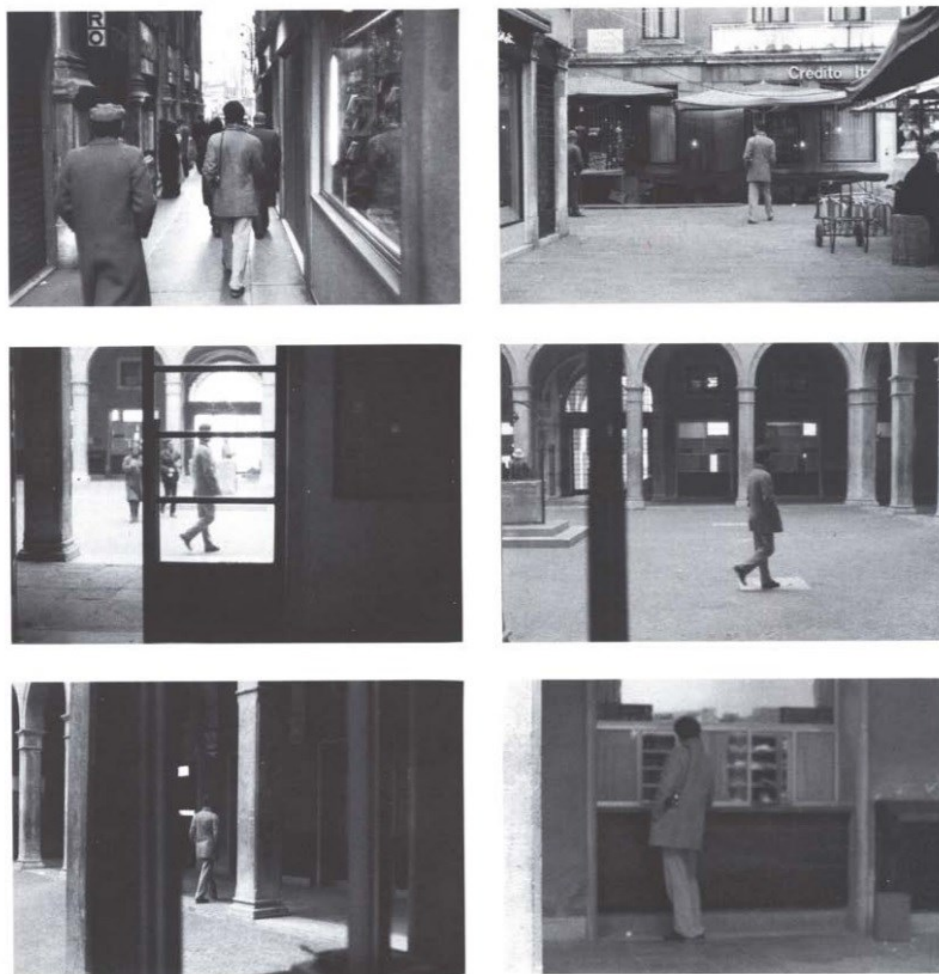


Obrázek 12: Vito Acconci, *Following Piece*, New York, 1969.

Acconci není se svými objekty emocionálně spjat a stejně jako například Peter Walsh v analyzované knize *Paní Dallowayová*, který spatří neznámou dívku a sleduje ji, dokud nezačne odemykat vstupní dveře jejího bytu, také Acconci v tomto momentě postavy opouští. A to stejné se děje také v případě Baudelairovy neznámé kolemjdoucí, který popisuje její krásu jako lásku na poslední pohled, nebo s Poeovým mužem davu. Jsou to právě tato letmá setkání nezanechávající ve flanérovi hlubší význam, která činí flanéra netečného k davu a díky nimž stojí vždy vyčleněn mimo masy. Flanérovi jde přesně o tuto pomíjivost moderního světa. V případě Calle však nelze hovořit o pomíjivosti; svůj cíl pronásledovala celých třicet dní, a dokonce za ním odcestovala do pro ni neznámého města.

V díle Sophie Calle je tedy vztah mezi umělkyní a jejím objektem jednoznačně komplikovanější. Sama se stává detektivem ve snaze dozvědět se o kýženém objektu co nejvíce informací, sleduje cizího muže a důkladně prozkoumává jeho soukromý život. Neuchyluje se k pouhému popisu jeho lokace, jako to učinil detektiv, kterého si sama najala, ale dokumentuje každý detail cesty i vlastní emoce, jako jsou například pochyby o smyslu její

cesty či strach z potenciálního setkání. Nezaznamenává tak pouze pohyb Henriho B. a jeho činnost, ale rovněž, co tento akt pronásledování vyvolává v ní samotné. Její motivace či výsledek práce však zůstávají neznámé; pohlcena příběhem Henriho B. se nesoustředila ani tolik na výsledný umělecký projekt, jako spíše na samotný objekt jejího zájmu stejně jako to činila například Vivian Maierová. Analýzou lidské identity na ulicích města prostřednictvím fotografie tyto fotografky opět rozšiřují pojem flâneuse.



Obrázek 13: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Benátky, 1988.

Calle si dělala poznámky o všech ulicích, kterými Henri B. prošel, o výlohách obchodů, u kterých se zastavil, o fotografiích, které dělal. Trajektorie jejích procházek je jasně daná, jelikož tam, kam kráčí Henri B., jde rovněž Sophie Calle. Není tedy v procházení svobodná, nevolí si sama vlastní trasu, stává se submisivní a zcela oddaná. Imitovala ho a snažila se pořizovat přesně ty fotografie, které činil také on, zastavovala se tam, kde

nakupoval, přesto se neustále zahalovala do stinných pouličních zákoutí, aby zůstala nespátřena.



Obrázek 14: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Benátky, 1988.

Využívala také technologii „squintar“, což je nástavec na objektiv vybavený sadou zrcadel, takže je možné pořídit fotografii, aniž by bylo nutné mířit přímo na objekt. Podle Elkin je totiž Calle „příliš stydlivá na to, aby pořizovala fotografie čelem: cítí se komfortně pouze v případě, kdy fotografovala ze strany“.²⁴⁵ To dokládají například následující fotografie, které zachycují muže sedící v kavárně po její pravé straně. Přesto je však dokázala zachytit, jako by fotoaparát mířila přímo na ně. Absence flanérova sebevědomí a nadřazenosti je v tomto případě velice výrazná.

²⁴⁵ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 132.



Obrázek 15: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Benátky, 1988.

Přestože ji k Henrimu B. přivedla náhoda podpořena prostou zvědavostí, záhy se pro ni stal obsesí. Nesleduje ho z lásky, neustále si připomíná, že k němu nechová zvláštní city, nýbrž že jde o pouhou hru. Motivace jejího toulání se benátskými ulicemi však není bezúčelná. Prvotním impulsem jejího počínání snad mohla být nuda, která je pro flanéra typická, nakonec se však zájem o neznámého muže přetavuje v posedlost a je to snad právě jeho nepolapitelnost, která ji k němu tolik přitahuje. Calle nedokáže na ulicích města zastávat pasivního flanéra, který o kolemjdoucí zavádí pouze letnými pohledy. Je na svou roli pozorovatelky řádně připravená; v kufříku má „make-up, paruku, klobouk, závoj, rukavice, sluneční brýle...“²⁴⁶ Cíl jejího potulování městem je tedy jasně daný. Nevstupuje do ulic města pro město samotné, nýbrž je hnána touhou po nalezení siluety onoho neznámého muže.

²⁴⁶ CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, s. 4.

I smile at him. I am relieved he doesn't say, "If I were you ..." or "You should have ..." I like the awkward way he's hiding his surprise, his desire to be master of the situation. As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules ... I stay silent. He talks to me about the beauty of the city, he wants to know if I saw this church, that museum. I answer only with a yes or a no.

Now he's silent, too. We walk along the lagoon; the neighborhood is deserted. He tells me he has an appointment in about an hour, close to Piazza San Marco. He suggests we go there together by vaporetto. I accept. I am at his disposal.

We climb aboard and sit in the back of the boat, next to one another. Throughout the ride we don't exchange a word. He says nothing more about my I.D. card; from now on he avoids any allusion to the situation.

I put on some lipstick and adjust the veil on my hat. He turns towards me, compliments me.

The boat docks. Preparations are underway for the carnival ball; in a few minutes the first firecrackers will go off. Stands have been erected for the orchestra, a costumed crowd invades Piazza San Marco.

We pass by, still silent. Am I relieved, disappointed?

We arrive in front of the Café Florian. He says that we must part. I try to photograph him; he holds his hand up to hide his face and cries, "No, that's against the rules."



Obrázek 16: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Benátky, 1988.

Její anonymita na ulicích je však několikrát narušena, ať už neustálým oslovováním cizích mužů, kteří ji zvou na skleničku, a nakonec i samotným Henrim B., který ji v davu rozpozná. Byť je Calle přestrojená, nedokáže zůstat v davu skryta. Nemůže stát jako flanér „ve středu světa, a přesto zůstat před světem skryt(a)“.

Lauren Elkin upozorňuje v souvislosti s knihou *Suite Vénitienne* na pozoruhodnou věc: „Nad antikvářským obchodem si Calle všimá nápisu, na němž je napsáno: ‚Ukaž mi tvůj domov a já ti ukážu, kdo jsi.‘“ Podle Elkin to musí být odkaz k André Bretonovi a jeho novele *Nadja*. Ta začíná slovy: „(...) proč by všechno nebylo v tom, s kým se ‚objevuji‘?“²⁴⁷ Tedy že objekt, jehož sleduje, vyjadřuje mnohé i o něm samém. Vypravěč v této knize sledoval psychicky labilní umělkyni jménem *Nadja*, svedl ji a následně opustil. „Literatura je plná

²⁴⁷ BRETON, André. *Nadja*, in *Nadja, Spojité nádoby, Šílená láska, Arkán 17*. Praha: Academia, 2022, s. 23.

mužů, kteří pronásledují, a žen, které jsou pronásledovány.“²⁴⁸ Rozdíly mezi ženou a mužem jsou v tomto případě ovšem opět patrné. Žena, která následuje muže, je mu nutně podřízená. Calle nerozhoduje o své trase Benátkami sama, nýbrž je plně oddaná Henriho trajektorii. Současně zažívá pocity zmaru a nesmyslnosti vlastního konání. Muž, který následuje ženu, však pociťuje vášeň, je lovcem, a jeho pozice je tedy v tomto vztahu jasně nadřazená. Sophie Calle však ukazuje, že se také žena může stát pronásledovatelem a pozorovatelem objektu v městském prostředí, jakýmikoliv obtížemi u toho prochází, a dokazuje, že je možné tyto zkušenosti převést do uměleckého díla.

6.4 Shrnutí

Vizuální umělecká média v souvislosti s flanérií tedy do jisté míry korespondují také s médii literárním. Ve druhé polovině 19. století převažovala jak ve výtvarném umění, tak ve fotografii témata městského prostoru se zaměřením na ženu jako objekt umělcova pohledu. Žena je však v tomto období zobrazována pouze jako prostitutka (např. obrazy Toulouse-Lautreca) nebo jako součást domácí sféry a její vlastní pohled na městskou krajinu tak v této době výrazně absentuje. Počátkem 20. století však vstupují do těchto kruhů rovněž umělkyně, které poskytují vlastní specifickou perspektivu městského prostoru, a potvrzuje se tak teze, že ženy praktikovaly flanérii až v desetiletích, která následovala po úpadku flanéra na přelomu 19. a 20. století. Tvorba těchto žen je stejně jako flanérova ovlivněna aktem chůze ulicemi města, jejímž výsledkem je umělecké dílo.

Cílem bylo ukázat cyklus ženské fotografie, tedy nikoliv ženu pouze jako objekt flanérova zájmu, která by sice stvrzovala vlastní přítomnost na ulicích města, ale spíše poukázat na její vlastní pohled na městskou krajinu; a osvětlit tak záměr flanéra, ale i flâneuse. Pro tuto analýzu jsem zvolila tři fotografky, a to Berenice Abbottovou, Vivian Maierovou a Sophii Calle, jejichž působení pokrývá téměř celé 20. století a lze na něm spatřovat vývoj, jakým ženská flanérie prochází a jakými změnami je poznamenána. U ženských fotografek je patrný především empatictější vztah k fotografovanému objektu, jejich pozorování okolí není nezaujaté, letmé, ale mnohem častěji vstupují do soukromých životů druhých, kde hledají intimitu a empatii. Je jim tím umožněno umazávat hranice mezi veřejným a soukromým prostorem, a to například fotografováním ženské práce nebo výkladních skříní, které jsou rovněž neodmyslitelnou součástí veřejného prostoru. Ženské

²⁴⁸ ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage, 2017, s. 142.

fotografky však postrádají flanérovo sebevědomí, snaží se vyhnout přímé konfrontaci s objektem a málokdy jej fotografují čelem – využívají buď výloh obchodů či zrcadlové techniky. Fotografky se však potýkaly s nízkými příjmy, takže ačkoliv mohly vstupovat do ulic města, nemohly se svobodně oddávat procházkám ulicemi města, ale musely si primárně vydělávat na živobytí. Nedostatek finančních prostředků kontrastuje s dobře situovaným flanérem, jenž na ulicích vyplňoval volný čas a o peníze se nemusel starat. Přes všechny zmíněné překážky však poskytují fotografie těchto ženských umělkyní autentický pohled na městskou krajinu a představují rysy ženské flanérie.

Všechny zmíněné fotografky představují ženy, které procházely ulicemi města a které přetvářely akt chůze v umělecká díla. Dokazují tedy existenci flâneuse na ulicích města a rovněž její existenci i dlouho poté, co na konci 19. století zaniká Benjaminův flanér. Současně je však patrné, že na rozdíl od dosti nerovného postavení flâneuse a flanéra v literatuře, mají fotografky téměř totožné postavení s fotografy, byť je často limitoval například nedostatek financí. Jejich fotografie se však navzájem příliš neliší s fotografiemi, které pořizovali muži, přestože se jejich motivace či přílišné zaměření na detail mohou různit. Toto východisko však pochází pouze z výsledného díla jednotlivých fotografek, v důsledku absence citátů k fotografiím Abbottové a Maierové, která fotografie sama dokonce nikdy nevydala, není možné s jistotou říct, jak se při fotografování tyto ženy cítily a jakými překážkami musely procházet.

Závěr

Tato diplomová práce se věnovala analýze městského prostoru v souvislosti s otázkou existence ženského ekvivalentu postavy flanéra, který je neodmyslitelně spjat s moderním městským prostorem. Analýzou vybraných knih jsem se pokusila zjistit, zdali se v literatuře 19. a první poloviny 20. století vyskytují ženy, které by stejně jako flanér svobodně procházely ulicemi města. Volila jsem tedy romány, které se odehrávají v hlavních městech, jimiž prochází hlavní ženská hrdinka. Na pozadí definice flanéra, kterou naznačil již Charles Baudelaire v eseji *Malíř moderního života* a kterou posléze rozvinul a doplnil Walter Benjamin v esejích věnujících se Paříži 19. století, jsem se tedy pokusila o hledání flâneuse.

K uchopení tohoto konceptu bylo důležité zaměřit se také na tzv. ideologii oddělených sfér, která vysvětluje odsunutí žen do soukromé, domácí sféry, kde měly zastávat roli „anděla v domě“, tedy roli něžné, pečující a milující manželky a matky, a muže naopak do sféry veřejné. Díky tomuto konceptu bylo možné sledovat, jak se ženy postupně dostávají z čistě domácí sféry (Ema Bovaryová, Tereza Raquinová) do veřejného prostoru (Clarissa Dallowayová, Sasha Jensenová a Esther Greenwoodová), přestože přesun do veřejné sféry pro protagonistky zdaleka neznamenal nabytí flanérovy svobody či anonymity. Dostat se do městského prostředí pak ženám dopomohl zejména vznik poloveřejné sféry, která je definovaná především existencí obchodních domů, kde ženy působily buď jako zákaznice, či prodejkyně. Přestože je poloveřejná sféra vnímaná jako degradace veřejného prostoru a jejím vznikem také končí Benjaminův flanér, pro existenci flâneuse je stěžejní.

Analýzu jsem rozdělila do dvou kategorií. První část práce se věnovala knihám vydaným v období, kdy se zrodila postava flanéra, tedy v polovině 19. století. Jednalo se o knihy *Paní Bovaryová* Gustava Flauberta a *Tereza Raquinová* Émila Zoly. Obě protagonistky představovaly ženu uvězněnou v domácí sféře, jež neměla mnoho příležitostí dostat se do městského prostoru. Postava Emy Bovaryové z knihy *Paní Bovaryová* prochází městem především prostřednictvím knih, které náruživě čte a díky nimž se seznamuje s premiéry v divadlech či s nově otevřenými obchodními domy. Postava Terezy Raquinové ze stejnojmenné knihy pak tráví všechn svůj čas zavřená v potmělém krámku v pasáži a do ulic vychází pouze za účelem neřesti, kdy se na chvíli stává svobodnou. U každé z analyzovaných knih jsem kromě popisu flâneuse provedla také komparaci mužského a ženského prostoru, která poukázala na rozdíly mezi chůzí ženských a mužských postav a na nerovné podmínky, jež mezi postavami na ulicích města panují.

Druhá část diplomové práce se věnovala analýze knih z první poloviny 20. století, a to konkrétně knihám *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové, *Good Morning, Midnight* Jean Rhys a *Pod skleněným zvonem* Sylvie Plathové. Všechny tyto romány byly napsány ženskými autorkami, a byla tak u nich větší pravděpodobnost, že zde bude zachycena autentická ženská zkušenost s městským prostorem, což se ve výsledku potvrdilo. Právě u těchto protagonistek se projevilo nejvíce znaků zkoumané flâneuse. Například u postavy Clarissy Dallowayové z knihy *Paní Dallowayová*, jež se se zdánlivou svobodou pohybuje po ulicích Londýna, se projevuje nutnost konkrétního cíle její procházky. Postava Sashy Jensenové z knihy *Good Morning, Midnight*, která se rozhodla na pár dní navštívit Paříž, se vyznačuje absencí anonymity na ulicích města. U postavy Esther Greenwoodové z románu *Pod skleněným zvonem*, jež poprvé sama navštívila New York, je příznačná úzkostlivost z nového městského prostoru či pohyb pouze po dobře známých a bezpečných místech. U těchto knih jsem rovněž měla v plánu provést komparaci mužského a ženského prostoru, ovšem z důvodu homodiegetického vyprávění posledních dvou jmenovaných knih jsem zde tuto kategorii vynechala. V případě knihy *Paní Dallowayová* však tato komparace odkryla téměř totožné postavení Clarissy a Petera Walshe na ulicích města, přesto je z komparace patrné, že ženino místo na ulicích města bude vždy okleštěno řadou znevýhodnění.

Poslední část práce se věnuje vizuální reprezentaci ženské flanerie, ve které jsem představila tři fotografky věnující se městské scénérii; Berenice Abbottovou, Vivian Maierovou a Sophii Calle. Tyto fotografky poskytují specifické rysy flâneuses-fotografek, a to například soustředění se na detail, větší zaujetí fotografovaným objektem spíše než baudelairovské letmé pozorování, snaha o setření hranice mezi soukromým a veřejným prostorem, ale také skrývání se ve stínech nebo výkladních skříních či specifická technologie zrcadlového fotografování, aby nedošlo ke střetnutí pohledu s objektem. Všechny tyto umělkyně však začaly působit až v průběhu 20. století, je tedy patrné, že se mohou stát flâneuse až v době po úpadku Benjaminova flanéra.

Analýza zmiňovaných knih nicméně dokazuje, že neexistuje jeden typ ženské zkušenosti s městským prostorem, ale že se tato zkušenost vždy mění na základě protagonistčina věku či společenského postavení. Vykazují však společné rysy, které se do jisté míry dají nalézt u všech analyzovaných hrdinek. Jejich anonymita v davu je narušována neustálými pohledy či oslovováním cizinci. Ulicemi města neprocházejí poklidně a beze spěchu, ale jsou vždy zatíženy konkrétním cílem, který může představovat například nutnost zbavit se stereotypní role ve společnosti nebo prozkoumávání a upevňování vlastní identity. Z analýzy tak vyplývá,

že skutečně není možné hovořit o ženském ekvivalentu flanéra, tedy že žena nemohla zastávat totožnou funkci jako flanér. Ženské hrdinky se v analyzovaných románech městy bezelstně netoulají, nepozorují svobodně své okolí ani v metropolích nenacházejí výhradně potěšení. Není tedy dále zapotřebí vytyčovat v ženské flanerii znaky flanéra, a ačkoli bylo zpočátku nutné využít definic Baudelaira a Benjaminů pro objasnění podobností a rozdílů, nyní je možné se od této teorie odklonit. Tento koncept posloužil pouze jako prvotní východisko k nahlížení na postavy v městském prostředí.

Janet Wolff i Griselda Pollock zásadně odmítají existenci flâneuse. Podle Rebeccy Solnit je její fungování rovněž sporné, jelikož ženy neměly na ulicích města kýženou flanérovu svobodu. Elizabeth Wilson na rozdíl od nich připouští její existenci, spojuje jí však pouze s obchodními domy. Lauren Elkin pak navrhuje celkovou redefinici konceptu flanéra, aby bylo možné do něj zakomponovat také flâneuse. Není však možné souhlasit ani s jedním tvrzením, jelikož flâneuse viditelně existuje; vznik poloveřejné sféry pro ni skutečně byl zásadní, její existence však není touto sférou striktně podmíněna. Není rovněž nutné redefinovat koncept flanéra, jako spíše vyčlenit z tohoto fenoménu samostatnou kategorii, rozšířit hranice flanerie a postavit vedle sebe dva autonomní koncepty.

Tato práce tedy přináší kladnou odpověď na otázku existence flâneuse. Flâneuse nepopíratelně existuje, není však nikterak totožná s Benjaminovým flanérem a je spojena s poloveřejnou sférou čili s rozvojem obchodních domů, tedy s obdobím zániku flanéra. Diplomová práce dokázala, že se ženy na ulicích města v literatuře vyskytují, zastávaly zde však funkci mnohem více zatíženou každodenním životem a rozdělením společnosti do dvou různorodých sfér, s čímž se flanér nikdy nemusel potýkat. Díky omezením, se kterými se ženy na ulicích musely vypořádávat a proti kterým se neustále vzpouzely, především však díky vytrvalému a úspěšnému zápasu s neznámými místy, rozšířily tyto ženské hrdinky koncept městské flanerie o další postavu; vedle flanéra tak stojí také flâneuse.

Seznam použité literatury

Prameny

FLAUBERT, Gustave. *Paní Bovaryová*. (Praha: Odeon, 1966), 304 stran.

PLATHOVÁ, Sylvia. *Pod skleněným zvonem*. (Praha: Argo, 2018), 240 stran.

RHYS, Jean. *Good Morning, Midnight*. (London: Penguin Books, 2000), 167 stran.

WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. (Praha: Odeon, 2004), 158 stran.

ZOLA, Émile. *Tereza Raquinová*. (Praha: Odeon, 2014), 224 stran.

Odborná literatura

BANNOS, Pamela. *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*. (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 352 stran.

POE, Edgar Allan. *Muž davu*. (Praha: Hollar, 1925), 17 stran.

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. (Praha: KMa, 2001), 331 stran.

BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. (Praha: Odeon, 1968), 620 stran.

BENJAMIN, Walter. Muž davu, in *Město*, roč. 3, č. 2, (Brno: Masarykova univerzita, 2006), s. 35–38.

BENJAMIN, Walter. Paříž druhého císařství u Baudelaira, in *Teoretické pasáže*. (Praha: Oikoymenth, 2011), s. 226–307.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. (Praha: Odeon, 1979), 428 stran.

BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007), 382 stran.

BOWLBY, Rachel. *Still Crazy After All these Years*. (London: Routledge, 1991), 196 stran.

BRETON, André. Nadja, in *Nadja, Spojité nádoby, Šílená láska, Arkán 17*. (Praha: Academia, 2022), s. 19–132.

- DREYER, Elfride. Imagining the flâneur as a woman, in *Communicatio*, roč. 38, č. 1, (Kapské město: UNISA Press, 2012), s. 30–44.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. (London: Vintage, 2017), 317 stran.
- FOUINET, Ernest. Un Voyage en omnibus. De la barrière du Thrône and barrière de l'Étoile, in *Paris Démoli*. (Paris: E. Dentu, 1833), s. 380–388.
- CHERINKA, Julianna N. *No Home Here: Female Space and the Modernist Aesthetic in Nella Larsen's Quicksand and Sylvia Plath's The Bell Jar*. Diplomová práce. (Orlando: University of Central Florida, 2018).
- KOKSELA, Hille. The Gaze without Eyes, in *Progress in Human Geography*, roč. 24, č. 2, (Thousand Oaks: Sage Publications, 2000), s. 243–265.
- MARKS, Ann. *Vivian Maier révélée. Enquête sur une femme libre*. (Paris: Delpire éditeur, 2021), 368 stran.
- MCILVANNEY, Siobhán a Gillian NI CHEALLAIGH. *Women and the City in French Literature and Culture: Reconfiguring the Feminine in the Urban Environment*. (Wales: University of Wales Press, 2019), 336 stran.
- MELGOZA, Nidia Maria. *Finding the Flâneuse: the Cultivation of Women's Interiority in the City*. Diplomová práce. (San Francisco: San Francisco State University, 2018).
- MORRISON-BELL, Cynthia. *Walk on: From Richard Long to Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking*. (Sunderland: University of Sunderland, 2013).
- MORSS-BUCK, Susan. The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering, in *New German Critique*, roč. 39, č. 2, (Durham: Duke University Press, 1986), s. 99–140.
- NESBITT, Poulos Jennifer. The Act of Passing By: Walking, the City Novel, and Its Subjects, in *Narrative Settlements: Geographies of British Women's Fiction between the Wars*. (Toronto: University of Toronto Press, 2005), s. 27–45.

PARK, Hyungju. The Negative Flâneuse in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*, in *Feminist Studies in English Literature*, roč. 23, č. 1, (Incheon: Feminist Studies in English Literature: 2015), s. 167–192.

PARSONS, Deborah. *Streetwalking in the metropolis: women, the city and the modernity*. (Oxford: OUP, 2000), 256 stran.

PETERSON, Sarah A. *Flânerie in Zola's Paris*. Diplomová práce. (Greensboro: The University of North Carolina, 2007).

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity, in *The Expanding Discourse*. (London: Routledge, 1992), s. 50–90.

POSPĚCH, Pavel. Semiveřejné prostory, in MATOUŠEK, Roman a Robert OSMAN. *Prostor(y) geografie*. (Praha: Karolinum, 2014), s. 147–166.

REEVESE, Abbee. *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse*. Diplomová práce. (Chicago: University of Chicago, 2019).

REYNOLDS, Siân Reynolds. Women and french identity during the Belle Epoque, in *Literature & History*, roč. 10, č. 1, (Stirling: Stirling Univesity, 2001), s. 28–41.

SENNETT, Richard. *The Fall od Public Man*. (London: Penguin, 2003), 416 stran.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. (Princeton: Princeton University Press, 1977), 384 stran.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. (New York: Viking, 2000), 324 stran.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. (Praha: Paseka, 2002), 184 stran.

STURKEN, Marita. *Studia vizuální kultury*. (Praha: Portál, 2009), 471 stran.

TINKOVÁ, Daniela. Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví 19. století?, in ŘEPA, Milan. *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. (Praha: Historický ústav, 2008), s. 458–478.

WILSON, Elizabeth. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. (Berkeley: University of California Press, 1992), 191 stran.

WILSON, Elizabeth. *The Contradictions of Culture: Cities: Culture: Women*. (California: SAGE Publications, 2001), 192 stran.

WOLFF, Janet. Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny, in PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. (Praha: One Woman Press, 2002), s. 91–109.

WOOLFOVÁ, Virginia. Professions for Women, in GILBERT, Sandra M. a Susan GUBAR. *The Norton Anthology of Literature by Women: The Traditions in English*. (New York: Norton & Co., 2007), s. 244–247.

WOOLFOVÁ, Virginia. Street Haunting, in *Selected Essays*. (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 177–188.

WOOLFOVÁ, Virginia. *Vlastní pokoj*. (Praha: One Woman Press, 1998), 104 stran.

Elektronické zdroje

ABBASPOUR, Mitra. Berenice Abbott. *MoMa* [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/41>.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. Tři trhliny Baudelairova času. *Tvar*. [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://itvar.cz/tri-trhliny-baudelairova-casu>.

ELKIN, Lauren. A tribute to female flâneurs: the women who reclaimed our city streets. *The Guardian* [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>.

ELKIN, Lauren. Good Girls. *London Review of Books*. [online]. [cit. 2023-04-25]. Dostupné z: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n04/lauren-elkin/good-girls>.

GRINBERG, Emanuella. The real story behind ‚An American Girl in Italy‘. *CNN World* [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2017/03/30/europe/tbt-ruth-orkin-american-girl-in-italy/index.html>.

THOMSPON, Hannah. Dirt, Disintegration, and Disappointment: Sex and the City of Paris. *Dix-Neuf*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1179/1478731813Z.00000000033>.

Obrázky

Obrázek 1: BRESLAUEROVÁ, Marianne. *Défense d’Afficher*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://awarewomenartists.com/artiste/marianne-breslauer/>.

Obrázek 2: CRAIGOVÁ, Ninalee. *An American Girl in Italy*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2017/03/30/europe/tbt-ruth-orkin-american-girl-in-italy/index.html>.

Obrázek 3: ATGET, Eugène. *Panthéon*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104JKJ>.

Obrázek 4: ABOTTOVÁ, Berenice. *Pike and Henry Streets, Manhattan*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/50435>.

Obrázek 5: ABBOTOVÁ, Berenice. *View from West Street, Manhattan*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/43922>.

Obrázek 6: ABBOTTOVÁ, Berenice. *An Industrial Designer’s Window, Bleecker Street*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/45992>.

Obrázek 7: MAIEROVÁ, Vivian. *Street 2*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-10>.

Obrázek 8: MAIEROVÁ, Vivian. *Street 2*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-43>.

Obrázek 9: MAIEROVÁ, Vivian. *Self-Portrait, 1950ies*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-14>.

Obrázek 10: MAIEROVÁ, Vivian. *Street 1*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-13>.

Obrázek 11, 13–16: CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. (Seattle: Bay Press, 1988).

Obrázek 12: ACCONCI, Vito. *Following Piece*. [online]. [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/288811>.